

ТБИЛИССКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
ИМЕНИ ИВАНЕ ДЖАВАХИШВИЛИ

Факультет гуманитарных наук  
Институт русистики

Т и н а т ი ნ   Ц е რ ე თ ე ლ ი

**РУССКИЙ ВОИНСТВУЮЩИЙ ДИСКУРС**  
(на примере творчества В.В. Маяковского)

представленная на соискание академической  
степени доктора филологии (Ph D)  
тбилисского государственного  
университета имени Иване Джавахишвили

**Д и с с е р т ა ც ი ა**

Научный руководитель: Давид Гоциридзе

доктор филологических наук, профессор



**Т б и л и ს ი 2011**

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>Введение</b> .....	3
<b>Глава I</b>	
«Оппозиция концептов «текст-дискурс» в теории дискурса».....	8
<b>Глава II</b>	
«Внутрижанровая типология дискурса. Художественный текст как специфическая разновидность дискурса».....	45
<b>Глава III</b>	
«Принципы творческого моделирования текстов в поэзии В.В. Маяковского»	
§1. Маяковский – мастер воздействующей поэзии.....	76
§2. Семиотические аспекты поэзии Маяковского.....	109
§3. Моделирование текстов в плакатах В.В. Маяковского.....	135
<b>Заключение</b> .....	166
<b>Список использованной литературы</b> .....	168

## Введение

«Вовлеченный писатель знает,  
что слово есть деятельность;  
он знает, что разоблачать – значит  
изменять и что разоблачать можно,  
лишь проектируя изменение».

Ж. – П. Сартр «Слова» (Сартр 1966: 113)

Лингвистика в процессе своего развития постоянно включает все новые пограничные области, вовлекая их в сферу своих интересов, что делает её привлекательной не только для лингвистов, но и для психологов, политологов, риториков, социологов и т.д. На сегодняшний день все больший интерес вызывают лингвистика текста и дискурс-анализ. Дискурс рассматривает текст в совокупности с экстралингвистическими – прагматическими, социокультурными, психологическими и другими факторами, речь – как целенаправленное социальное действие, как компонент, участвующий во взаимодействии людей и механизмах их сознания (когнитивных процессах).

В настоящее время, когда эффективность воздействующих текстов приобретает особое значение, типология дискурсивных возможностей художественных текстов требует особого внимания. В этой связи, поэзия В. В. Маяковского, в которой можно выделить моменты чистой поэзии, поэзии агитационной и комбинированные жанры поэзии, представляет собой своеобразное опытное поле, позволяющее верифицировать наблюдения над процессом изучения функционирования воздействующих текстов. Тем более, что В.В. Маяковский выступал и как теоретик, и как практик, давший толчок осмыслению воздействующего дискурса. Плюс Маяковский – поэт неотделим от политики. Маяковский был последовательным сторонником «тенденции» в литературе, рассматривая ее, как средство воздействия на массы, стремился преодолеть разрыв между литературным и бытовым языком (внести в поэзию «корявый говор миллионов»). Именно поэтому Маяковский работает в столь различных жанрах: стихотворения, поэмы, плакаты, лозунги, реклама, афиши, агитки. Сам поэт так видит свое назначение: «Большая стена

требует большой фрески. Я не хочу кисточкой расписывать вокзалы, я работаю не для лорнета» (Михайлов 2001: 235).

Одна из важнейших категории теории коммуникации – категория адресата. Впервые В.В. Маяковский сознательно обращается к массам, пытаясь нащупать обратную связь. Маяковский – первый русский поэт, который обратился к массам и занял «вакансию первого в мире поэта масс» (М. Цветаева). Сейчас бессмысленно спорить, хорошо это или плохо. Важно, что он понимал: «Масса – это много людей, но масса баранов - стадо». Он обещал: «. . . я вам открою словами простыми, как мычанье, наши новые души, гудящие, как фонарные дуги» (Маяковский 1961: т.11, 43).

Эффективность воздействия во многом определяется наличием единого кода. В роли такового используются источники народной речевой стихии, «корявый говор» современной улицы, создаваемые из микроэлементов языка. Новизна образной системы Маяковского - в гибкости и ударной силе слова, широчайшем диапазоне ассоциаций, в близости к городской атрибутике, в соединении фантастики и быта, материй и абстракций, в расширении ритмических структур стиха, в полной свободе лирического высказывания, в умении создать иллюзию материального из чистой абстракции («Улица муку молча перла. Крик торчком стоял из глотки»; «. . . тихо барахтается в тине сердца глупая вобла воображения»). Маяковский призывал «дать все права гражданства новому языку: выкрику – вместо напева, грохоту барабана – вместо колыбельной песни . . .» (Маяковский 1961: т. 10, 63) - то имел в виду прямое воздействие поэзии на «толпы революции». Маяковский всегда прямо заявлял о «социальном заказе», «целевой установке», «мандате долга». «Поэзия начинается там, где есть тенденция» (Маяковский 1961: т. 10, 76) – это кредо поэта. Именно с такой точки зрения смотрел Маяковский на свою работу в Российском телеграфном агентстве. «Окна РОСТА, - писал он в статье «Только не воспоминания», - фантастическая вещь. Это обслуживание горстью художников, вручную, стопятидесятимилионного народища. Это телеграфные вести, моментально переделанные в плакат, это декреты, сейчас же опубликованные частушкой. Это те плакаты, которые перед боем смотрели красноармейцы, идущие в атаку, идущие не с молитвой, а с распевом частушек» (Маяковский 1961: т. 10, 43).

Только с этой позиции можно было выиграть информационную войну, сознательно упрощая темы и язык. Для этого Маяковский разрушает все виды стилизованного словаря, уничтожая грани между эстетически дозволенным и недозволенным словоупотреблением. Маяковский открыл и утвердил новое отношение к рифме. Почти

всегда рифмы Маяковского – это не просто выпиленная рамка для четверостишия, а отточенное оружие поэта.

Научная новизна работы состоит в том, что впервые поэзия Маяковского будет рассмотрена с точки зрения теории дискурса, т. е. на междисциплинарном уровне (социология, психология, литературоведение, философия).

Новизна работы связана не только с текстлингвистической интерпретацией рассматриваемых явлений, но и с новым рассмотрением поэзии с точки зрения теории речевого воздействия.

Эмпирический материал мы черпаем из различных источников: «Маяковский – мастер нового стиха», «Маяковский – плакатист», «Маяковский – художник», «Грозный смех» (подробности в библиографии).

Основная цель диссертационной работы – определение текстлингвистической природы поэзии В. Маяковского в аспекте теории дискурса. Указанная цель во многом определила более частные задачи работы, которые представляются нам следующим образом:

- 1) разграничение концептов «дискурс» и «текст»;
- 2) изучение внутрижанровой типологии дискурса и художественного текста как специфической разновидности дискурса;
- 3) выявление условий и критериев, определяющих целесообразность и эффективность построения текста с точки зрения теории дискурса;
- 4) рассмотрение теории речевого воздействия как языкового механизма вариативной интерпретации действительности;
- 5) исследование языковых закономерностей дискурса Маяковского как типологического единства, образованного рядом жанровых компонентов и функционально-композиционных типов;
- 6) построение лингвотекстовой модели инварианта речевого жанра «агитпоэзия».

Цель и задачи настоящей диссертационной работы определили конкретные этапы, нашедшие отражение в композиционной структуре исследования. После введения, в котором обосновываются актуальность, научная новизна, цель и задачи исследования, следуют три главы.

В первой главе, получившей название «Оппозиция концептов «текст – дискурс» в теории текста» рассматривается история формирования теории дискурса и выявляется специфика данного явления на фоне однотипных явлений, что позволяет подготовить почву для теоретической интерпретации рассматриваемого феномена.

Вторая глава диссертационной работы «Внутрижанровая типология дискурса. Художественный текст как специфическая разновидность дискурса» посвящена именно теоретическому анализу понятия дискурса как жанра.

Опираясь на достижения типологии дискурса, в работе предпринимается попытка найти место рассматриваемого явления в общей тексттипологической системе.

В заключительной главе «Принципы творческого моделирования текстов в поэзии Маяковского» рассматривается художественное своеобразие поэзии Маяковского с точки зрения теории речевого воздействия и лингвистики текста, анализируются конкретные стихи и агитплакаты, позволяющие судить не только о мастерстве писателя и художника, но и увидеть его гражданскую позицию.

В Заключении подводятся итоги исследования, а также верифицируются полученные результаты и определяется возможность их внедрения.

Основными методами исследования в работе являются метод индуктивно-дедуктивного лингвистического описания, метод качественного анализа, дискурс-анализа, системно-функциональной интерпретации, в основе которого лежит моделирование информационной структуры мегатекста, психолингвистический смысловой анализ текстов с учетом фонового знания усредненного получателя и информации, имплицитной как знаками вербального характера, так и соответствующим графическим изображением.

Сказанное выше во многом определяет теоретическое значение работы, которое видится нам в системной интерпретации текстовой природы дискурса, элемента тексттипологической системы, не получившего до настоящего времени должной интерпретации в лингвистической литературе. Теоретическое значение работы связано также с вовлечением в орбиту лингвистического дискурса и выработкой принципа его научного анализа. Теоретическое осмысление рассматриваемого феномена позволяет применить результаты диссертационной работы в практической деятельности. Среди областей их применения следует указать на лингвистику и типологию текста, теорию информации, литературоведение, психолингвистику, социолингвистику, искусствоведение и др. Лингвистику может заинтересовать текстлингвистический подход к смешанным бифактурным текстам в плане создания типологической системы, теорию информации – принципы перераспределения смысла в информационно неоднородном потоке, литературоведение – поэтическое своеобразие агитплакатов и агитстихов В.В. Маяковского, психолингвистику – проблема восприятия и осмысления агитационной информации, социолингвистику – проблема социального воздействия посредством специальных типов текстов, искусствоведение – анализ графического материала с

эстетической точки зрения. Помимо сказанного практическое значение работы видится нам также в возможности использования её результатов на занятиях специальных семинаров, а также в процессе обучения принципам теории дискурса.

В процессе работы над диссертацией конкретизировались и уточнялись многие её положения, чему в значительной степени способствовала апробация её результатов на различных республиканских и международных научных конференциях, на заседаниях кафедр русского языка, славистики, общего языкознания.

Основные положения работы отражены также в соответствующих научных публикациях.

После не слишком пространныго (хотелось бы на это надеяться) введения, в котором мы попытались изложить основную проблематику диссертационной работы и сформулировать её цели и задачи, считаем возможным перейти непосредственно к анализу конкретного материала, начав, естественно, с истории современного состояния вопроса. Хотя, как показывает исследование, насыщенностью и многообразием информации в этой области сложно будет кого-либо удивить.

## ГЛАВА I

### Оппозиция концептов «текст-дискурс» в теории дискурса

Само понятие «дискурс» довольно новое в лингвистике и изучается с 50-60-ых гг. XX века.

Обратимся к истории вопроса изучения дискурса. Э. Бенвенист одним из первых придал слову «дискурс», которое во французской лингвистической традиции обозначало речь вообще, текст, терминологическое значение, обозначив им речь, «присваиваемую говорящим» (Бенвенист 1974:114), Он противопоставлял дискурс объективному повествованию (*réct*).

Непосредственные истоки теории дискурса и методов его анализа следует видеть в исследованиях языкового употребления (немецкая школа П. Хартмана, П. Вундерлиха), в социолингвистическом анализе коммуникации (американская школа Э. Щеглова, Г. Закса), логико-семиотическом описании разных видов текста – политического, дидактического, повествовательного - французский постструктурализм (А. Грейтас, Е. Ландовский), в моделировании порождения речи в когнитивной психологии.

Термин «анализ дискурса» был в 1952 году использован З. З. Харрисом, который пытался распространить дистрибутивный метод с предложения на связный текст и привлечь к его описанию социокультурную ситуацию. Позднее этот термин стал ассоциироваться с немецким термином “Textlinguistik”, получившим распространение с середины 50-ых гг. XX века. Э. Косэриу употребил термин “linguistika del texto” (Лингвистический Энциклопедический Словарь 1990:137). Анализ дискурса и лингвистика текста образуют близкие, а иногда и отождествляемые области лингвистики. Однако в конце 70-х – начале 80-ых гг. XX века наметилась тенденция к их размежеванию, проистекающая из постепенной дифференциации понятий «текст» и «дискурс». Под текстом понимают преимущественно абстрактную, формальную конструкцию, под дискурсом - различные виды ее актуализации, рассматриваемые с точки зрения «ментальных процессов и в связи с экстралингвистическими факторами» (Ван Дейк 1989: 16).

Обращение к дискурсу как речемыслительному полигону - дело весьма рискованное, уже хотя бы потому, что понятие дискурса до сих пор остается весьма загадочным феноменом, не получившим необходимой терминологической определенности. Как



справедливо отмечает Е.С. Кубрякова, «мы по-прежнему очень далеки от создания единой и целостной теории дискурса» (Кубрякова 2000: 9).

Диапазон понимания и определения этого понятия настолько широк, что возникает ощущение или его исключительной формальности (и даже аморфности), или его функционального тождества понятию «речь», в сосюрговском понимании. А в более поздних работах подобное отождествление приобретает психолингвистический смысл: дискурс — это текущая речевая деятельность. Впрочем, столь очевидная неоднозначность данного термина присуща ему изначально во французском языке.

По мнению Н.С. Автомоновой, переводившей сочинения М. Фуко (он, как никто другой, активно вводил в научный обиход понятие дискурса), термин «discourse» не поддается однозначному переводу на русский язык. В нестрогом терминологическом смысле — это и «речь», и даже «рассуждение». Как специальный термин - это «расчлененные мыслительные представления, выраженные последовательным сочетанием словесных знаков (Фуко 1969: 26). Более очевидными оказываются знакопорождающие возможности дискурса, если под ним понимать цепочку взаимосвязанных высказываний. Однако в таком случае возникает недоумение другого порядка: чем отличается дискурс от текста, поскольку последовательно связанные между собой высказывания — это не что иное, как хрестоматийное определение текста? Выйти из данного «тупика» — значит найти дифференциальные признаки дискурса и текста. Таким разграничителем выступает оппозиция процесса и его результата: дискурс — процесс речевого общения, а текст — его продукт; первое связано с динамикой, второе — со статикой. Принятая оппозиция, однако, может быть в некотором роде спасительной для теории дискурса. Дискурс в таком его понимании обретает свои специфические черты: а) как коммуникативное событие — это сплав языковой формы, знаний и коммуникативно-прагматической ситуации; б) образуя собой своеобразное ценностно-смысловое единство, дискурс предстает как лингвокультурное образование; в) в отличие от речевых актов и текста в его традиционном толковании (последовательной цепочки высказываний), дискурс следует рассматривать как социальную деятельность, в рамках которой ведущую роль играют когнитивные образования, фокусирующие в себе различные аспекты внутреннего мира языковой личности; г) как «речь, погруженная в жизнь», или «текст, взятый в событийном аспекте» (Арутюнова 1999: 136-137), преломляя и интерпретируя поступающую в языковое сознание информацию, становится своеобразным смыслогенерирующим и миропорождающим «устройством», экзегетическим «текстом» культуры, ментальным фрагментом «возможного мира» (возможного положения дел, вариативного развития

событий) (Бабушкин 2001:6). Согласно первому критерию, дискурс становится знакообразующей базой в силу своей многоплановой структуры, на разных уровнях которой осуществляется когнитивная обработка информации, исходящей от всех участников коммуникативно-прагматической ситуации (внеязыковой действительности; намерений, установок и понимания коммуникантов; семантики языковых единиц и т.п.). В связи с этим смысловое содержание такого дискурса значительно шире и глубже семантики высказываний.

Смыслогенерирующая и миропорождающая способность дискурса обуславливаются тем, что его «погружение в жизнь» осуществляется, главным образом, в процессе лингвокреативного осмысления событийного содержания. В недрах дискурса происходит не только когнитивно-синергетическая обработка событийной, социокультурной, коммуникативно-прагматической и языковой информации, но и ее трансмутация при погружении в особый виртуальный мир для семиотической репрезентации ментальной структуры одного из возможных миров (в понимании Л. Витгенштейна, П. Сгалла, Ю.С. Степанова). Именно в результате таких лингвокреативных преобразований смысловых конститuentов дискурса порождается национально-языковое видение картины мира (Черемисина 1992:111). Это становится возможным потому, что человек (субъект дискурсивной деятельности) в процессе лингвокреативного мышления сам «погружается» в особое ментальное пространство, переносится в им же картируемый виртуальный мир, существующий вне реального хронотопа (не в линейном, а в пространственном времени). Здесь важна роль интенциональности в смысловой аранжировке дискурса. Интенциональность незримыми нитями связывает языковую и речевую семантику единиц-конститuentов дискурса, то есть координирует языковые значения слов и словоформ с намерениями и коммуникативными целями общающихся. В результате такого взаимодействия возникает необходимая энергетика, под воздействием которой возникающий знак номинации становится одним из средств кодирования и выражения социально значимого речевого смысла, интерпретированного и «переплавленного» в когнитивно-дискурсивном «котле». Поскольку интенциональность речевого произведения является важнейшим звеном дискурсивного механизма необходимо выяснить, что собой представляют автор и получатель сообщения (дискурса): это реальные люди, идеальные участники дискурса или некая абстракция? Видимо, возможны все три случая. В первом случае мы имеем дело с дискурсом, создаваемым в обычном общении, в режиме on-line, когда имеется конкретный отправитель и реальный получатель информации. Во втором - речь может идти только о дискурсах определенного типа (действительно, религиозный,

политический и рекламный дискурсы создают своих идеальных адресантов и адресатов, разных по своим речевым актам (речевым действиям), речевым тактикам, речевым стратегиям, речевому поведению). Наконец, в третьем случае отправитель и получатель информации обладают ярко выраженным социальным статусом: они оказываются выразителями не личностных, а усредненных, типичных для своего этнокультурного сообщества намерений, оценок и толкований дискурсивного содержания.

При таком подходе дискурс — это, как и в первом случае, функционирование языка в реальном времени (А.А. Кибрик, В.А. Плунгян), хотя само определение «реальное время» здесь следует понимать, вслед за Е.С. Кубряковой, как время исторически определенное, время формирования текста и коммуникативного события.

При исследовании дискурсивных основ речь идет, главным образом, о дискурсах третьего типа, категориальной (отличительной) характеристикой которого является «исчезновение авторства» (выражение П. Серио), напрямую подводящее к идее бессубъектного естественного дискурса.

Таким образом, лингвосемиозис экспрессивно-образных средств обычно осуществляется на базе бессубъектного естественного дискурса, включающего в свой состав высказывания, тексты, а также разного рода прагмалингвистические и социокультурные контексты. По утверждению П. Серио, в отличие от речевого акта «в повествовании, по сути дела, нет «лица». В то время как речь целиком включена в отношения между первым лицом, которое производит высказывание, вторым лицом, которому адресовано сообщение, и третьим лицом, которое, не участвуя в самом акте говорения, тем не менее, присутствует» (Степанова 2001: 14.). Поэтому в теории речевой деятельности все сконцентрировано вокруг центрального понятия «субъект в языке». В лингвопрагматике смысловая дистрибуция, определяющаяся несколько иной поисковой стратегией, выглядит иначе: в центре внимания оказывается «отправитель речи» в его отношениях к получателю и ситуации речи. Теория речевой деятельности, создаваемая в 60-е годы XX века французскими учеными, исходит из разграничения высказывания-результата (*enonce*) и высказывания как речепорождения (*enonciation*). В связи с этим во Франции рассматриваемое учение называют теорией высказывания (Э. Бенвенист). Ее непосредственным объектом является высказывание во второй его разновидности — акт производства речевой структуры (*enonciation*). Поскольку же процесс производства речи немислим без его инициатора и реализующего лица, то в центре этой теории оказывается субъект высказывания, которого следует отличать от говорящего. Если говорящий — реальное существующее лицо, индивидуум из плоти и крови, то субъект высказывания —

категория дискурса, то есть существует только когда говорит, образуется только в акте высказывания и до этого акта не существует.

Обратимся к разработке теории высказывания в первой его ипостаси — высказыванию-результату. В центре этой теории оказывается сам процесс порождения высказывания-результата субъектом речевого акта. Именно в этом смысле теория высказывания-результата была использована в качестве краеугольного камня при построении теории дискурса. На начальном этапе ее становления необходимо было показать роль и место субъекта в смыслопорождении высказывания-результата, выяснить, является ли он абсолютным хозяином над смыслом. Задача настолько многосложная, что она и спустя полвека (с 60-х гг. XX в.) остается в эпицентре научных дискуссий. Поэтому изначальная установка (гипотеза) французских ученых была сформулирована однозначно: «абсолютного хозяина над смыслом высказывания быть не может», а теория дискурса создавалась с целью преодоления буквального восприятия текста и недостатков контент-анализа (метода обработки информации). Слово (фразеологизм) в теории дискурса рассматривается не только как средство передачи информации, а прежде всего как строевой элемент текста. Теория дискурса, по своей сути, является дисциплиной текстового анализа. В рамках этой теории текст рассматривается с точки зрения способа функционирования дискурсов в соответствии с исходной установкой исследования.

В связи с тем, что стратегию нашего исследования определяет лингвокультурологическое осмысление дискурса, текст рассматривается в социокультурной и филологической проекции. При таком подходе к тексту необходимо постоянно обращаться к подтекстовой и затекстовой информации, стремиться разгадать замысел и намерения того, чье слово сохранилось в тексте. Следовать этой установке — значит проникать в ту социокультурную среду, в которой данный текст появился. Реализация такого подхода требует, разумеется, переосмысления и самого понятия «дискурс» и принципов его анализа. Прежде всего речь идет о необходимости преодоления «узкого» понимания дискурса (как эквивалента речи, высказывания).

Одной из первых попыток такого преодоления следует считать определения дискурса, данные основоположниками дискурсивного анализа путем соотношения нескольких смежных понятий (высказывание, текст, дискурс).

Высказывание - последовательность фраз, заключенных между двумя семантическими пробелами, двумя остановками в коммуникации; дискурс- высказывание, рассматриваемое с точки зрения когнитивного механизма, который им управляет. И все же проблема соотношения высказывания и дискурса все еще остается дискуссионной. С

одной стороны, утверждается, что вне дискурса высказывание не может существовать как самостоятельная единица текста. С другой стороны, принцип иконичности наводит на мысль о том, что высказывание, порожаемое в дискурсе как его структурный элемент, не только вне дискурса семантически самодостаточно, но и в силу своей иконичности способно отражать концептуальную структуру дискурса, сохранять семантическую память о предтексте и посттексте и, наконец, отражать концептуальные доминанты породившего его дискурса.

Текст - также высказывание, если рассматривать его как динамический процесс текстообразования; в последнем определении текст фактически отождествляется с дискурсом (и то, и другое рассматривается как высказывание в динамике). Чтобы устранить принципиальное совпадение понятий Lyuespin через высказывание определяет только текст, а условия производства текста называет дискурсом. Другие исследователи в понятие «дискурс» включают не только условия текстообразования, но и его продукт - текст. Данное уточнение позволяет материализовать предмет дискурсивного анализа - текст социокультурного содержания, отражающего культурно-историческую позицию не говорящего индивидуума, а всего этноязыкового сообщества, позицию, которая обуславливается социальными и хронотопными факторами, получившими вслед за «археологией знаний» М. Фуко название «дискурсивной формации». В таком случае приходится расширить предмет дискурса: таковым может быть не только «живая речь», но и древние тексты, если представленные ими дискурсы послужили источниками образования идиом современного языка. Ярким примером таких текстов могут служить евангельские притчи и возникшие на их основе идиомы. Например: бросать (кидать, швырять, пускать) камнем (грязью) в кого-либо - осуждать, обвинять; чернить, порочить кого-либо (существовавшую в древней Иудее казнь — побивать камнями и евангельский дискурс: когда книжники и фарисеи, искушая Иисуса, привели к нему женщину, уличенную в прелюбодеянии, он сказал: «Кто из вас без греха, первый брось в нее камень»).

М. Пеше полагал, что природа и сущность дискурса определяется взаимосвязями двух его важнейших конститuentов: субъекта коммуникативного акта и идеологии как системы знаковой интерпретации действительности в соответствии с устоявшимися в данном культурно-языковом сообществе духовными ценностями.

Дискурс как высказывание-результат, таким образом, все решительнее обособляется от высказывания-процесса. После появления работ М. Пеше и М. Фуко дискурс уже следует отличать и от эмпирической речи, производимой субъектом, и от текста. С другой

стороны, дискурс, в понимании М. Пеше, сопоставим с сосюрговской речью, освобожденной, однако, от ее субъектных сплетений в дискурсе. Языковое и внеязыковое, утверждает ученый, пересекается в едином семантическом пространстве дискурса, поскольку семантика дискурса формируется взаимодействием двух факторов: языковыми значениями, конституирующими текст, и социокультурными смыслами, в рамках которого этот текст возникает. Социокультурные смыслы, надо отметить, — не просто фон или маргинальное условие текстопорождения, а полновесный его конституент. Языковые и социокультурные смыслы, конституируя семантику дискурса, не всегда выражаются эксплицитно, значительная их часть явно в плане выражения дискурса не представлена. Отсюда столь глубокий интерес исследователей к понятиям пресуппозиции и импликации. Пресуппозиция в процессах порождения дискурса находится на пересечении смысловой синтагматики и смысловой парадигматики; иными словами, пресуппозиция оказывается фокусом, в котором дискурс соединяется с языком, что и послужило основанием рассматривать дискурс как «язык в языке». Синтагматические фрагменты дискурса, имплицитно содержащие внеязыковые смыслы, рассматриваются как реликтовые явления, существовавшие в предшествующих дискурсах и благодаря которым создается эффект их присутствия. Все это побуждает исследователей к поиску и экспликации социокультурных смыслов, поскольку при порождении знаков вторичной (экспрессивно-образной) номинации эти смыслы, порой, играют не менее значительную роль, чем знания языковые. Вспомним басню И.А. Крылова «Лисица и виноград»: *А кисти сочные, как яхонты горят; Лишь то беда, висят они высоко: Отколь и как она к ним ни зайдет. Хоть видит око. Да зуб неймет*».

Последняя фраза басни стала пословицей. Буквальный смысл этого басенного выражения ясен: глаза видят желанный предмет, а добыть его невозможно. Он важен для предметно-логического осмысления фразы, но все-таки знаком косвенно-производной номинации она становится в лингвокреативной творческой аранжировке смыслов, включается первая скрипка вторичного семиозиса - синтагматика художественного дискурса (кисти сочные, которые не просто рубинного цвета — они, как яхонты, горят; так желанны, но ... недоступны). Ей вторят коммуникативно-прагматические «инструменты» нашего дискурсивного сознания: они нам напоминают, что субъектом столь выразительных страданий является хитрая лиса, уже сама по себе имеющая пышный фольклорно-поэтический «хвост», то есть шлейф характерных коннотаций. Поэтому легко призвав свое воображение, на основе когнитивной метафоры «лиса», можно во всех деталях мысленно «инсценировать» фразу *отколь и как она к ним ни зайдет...*» Образные

пресуппозиции и их импликации (сплетения) с буквальными смыслами предметно-логического содержания в конечном счете переводят их сукцессивное, линейное и последовательное выражение в симультанное представление «текста в тексте», «дискурса в дискурсе», «языка в языке». Немаловажную роль играет также коммуникативно-прагматическая установка: перед нами И.А. Крылов в своем речевом жанре — басенном, что изначально предполагает поиск иносказательного подтекста выражения, мгновенно ставшего прецедентным: *видит око, да зуб неймет* - невозможно получить то, что кажется таким близким, удача (подобная локотку, который хоть и близок, а не укусишь).

Однако, следует заметить, понятие пресуппозиции, в силу устойчивой связи с логикой, откуда оно и было заимствовано, лишено лингвокогнитивной определенности. В поисках более приемлемого для дискурсивно-когнитивного анализа понятия пресуппозиция послужила основой для его формирования. Им стали понятия интердискурса и интрадискурса, свободные от логических наслоений и органично вписавшиеся в категориальный аппарат современной лингвокультурологии.

Дискурс предполагает язык в действии и динамике. Он понимается нами как живая система речевых актов языкового коллектива. Дискурс органически связан с национальной культурой, в рамках которой он функционирует, он ею детерминирован. В рамках дискурса выделяется политический дискурс. «Язык политического дискурса часто рассматривают как один из функционально-речевых стилей. При всеобщей политизации он играл важную роль даже из-за своего большого удельного веса в ежедневной «порции» обязательных текстов» (Найдич 1995: 12).

В анализе и интерпретации любого субдискурса большую роль играют понятия речевой акт (высказывание – поступок), контекст (словесное окружение высказывания), референция (обозначение объекта, выражающее отношение говорящего), пресуппозиция (скрытый факт, существование которого предполагается говорящим), импликация (подразумеваемое значение), инференция (вывод, сделанный адресатом), фрейм (ментальная структура, фиксирующая стереотипные ситуации), скрипт (набор знаний, вызываемый определенным словом в сознании носителя языка), сценарий (ключевые слова текста, описывающие стереотипные действия).

Дискурс определенной эпохи отражает систему человеческих отношений языкового общества. Существует и детерминативная функция дискурса: он хранит и предписывает наборы аксиологических образов, модели ассоциативного мышления, фреймы национально-культурных ситуаций, оценочную картину мира. В процессе общения

выражаются и складываются оценочные образы и модели, формируются коммуникативное пространство и коммуникативная ситуация.

Коммуникативное пространство образуется четырьмя основными слагаемыми: 1. совокупностью субъектов общения (индивидов и групп людей с их интенциями и намерениями, с их кругозором и большим или меньшим умением совершать операции на знаках, т.е. с определенным семиотическим уровнем, или степенью функциональной грамотности); 2. совокупностью кодов (языкового, семиотического, культурного); 3. совокупностью сообщений (реализуемых и реализованных, или прецедентных), наконец, 4. «естественной средой» общения, или рамкой, которую образуют: общественно-политический строй и тип государственности, историко-культурная традиция данной общности людей, ее демографическая структура, ее техническая оснащенность.

Коммуникативная ситуация также имеет определенную структуру. Она состоит из следующих компонентов:

1) говорящий (адресант) и его социальная роль; 2) слушающий (адресат) и его социальная роль; 3) отношения между говорящим и слушающим и связанная с этим 4) тональность общения (официальная – нейтральная – дружеская); 5) цель; 6) средство общения (язык или его подсистема – диалект, стиль, а также параязыковые средства – жесты, мимика); 7) способ общения (устный/письменный, контактный/дистантный); 8) место общения (это представление о структуре коммуникативной ситуации в несколько модифицированном виде повторяет те классификации, которые в свое время были предложены Р. Якобсоном и Д. Хаймзом).

Это – ситуативные переменные. Изменение значений каждой из них ведет к изменению коммуникативной ситуации и, следовательно, к варьированию средств, используемых участниками ситуации, и их коммуникативного поведения в целом.

Подводя итоги по вопросам изучения дискурса, сделаем следующие выводы: под дискурсом можно понимать взаимодействие высказываний как континуум речевой деятельности, когда гармонизируются интенциональный, предикационный, референциальный, актуализационный, модусный, дейктический планы высказывания при развитии заданной темы (Суслова 2008: 61). Слово дискурс многозначно употребляется для обозначения а) текущей речевой деятельности в какой-либо сфере (например, политический дискурс); б) все речевые произведения, создаваемые (созданные, могущие быть созданными) человеком — дискурс языковой личности; в) «связный текст» в совокупности с экстралингвистическими — прагматическими, социокультурными, психологическими и другими факторами» (Кубрякова 2000: 18). Многие исследователи



отождествляют дискурс и текст. Нам более близко представление о дискурсе как о процессе речевой деятельности говорящего (монолог)/говорящих (диалог), в котором представлена не только информация о «положении дел в мире» (пропозиции), но и весь набор предикационных, референциальных, актуализационных компонентов, интенциональных значений/смыслов, субъективных, социокультурных, в том числе стереотипных, прецедентных содержаний и т.п. Для уточнения понятий дискурс и текст снова введем фигуры пользователя и исследователя. Пользователь в коммуникативной ситуации совершает некие речевые действия и производит речевое произведение, ориентируясь на адресата, имея в виду общее с ним денотативное пространство, фоновые и текущие знания, национально-ментальные стереотипы, выражает свои интенции, эмоции, оценки, отношения в ряде взаимосвязанных высказываний, но в этом процессе, однако, связывает их по текстовым законам смысловой и структурной цельности, завершенности, когезии и когерентности, оформляя таким образом некий результат — текст, т.е. «упаковывая» дискурс в текст. Исследователь, подходя к полученной единице, может рассматривать ее как сложное синтаксическое целое (сверхфразовое единство, прозаическую или стихотворную строфу, абзац) — как микротекст и объединение микротекстов в макротекст, — и тогда он усматривает связь отдельных предложений и их объединений в целостное синтаксическое единство. Решающим средством связи в тексте окажется тема-рематическое сочленение компонентов, которое мы связываем с высказыванием. Но, как упоминалось, актуальное членение, типизируясь в многократном повторении в сходных обстоятельствах, становится языковым механизмом текстообразования, иначе говоря, возникают типовые способы развертывания актуальной перспективы, что давно подмечено лингвистами. То же в отношении предикации и референции. Таким образом, все, что есть в языке, реализуется в речи/общении, а все, что есть в общении/речи, исходит из языка. Тема-рематическая связь элементов текста в последовательных или параллельных цепочках предложений, референциальные, модусные, дейктические показатели не входят, таким образом, в противоречие с коммуникативным замыслом говорящего выделить важное для себя и новое для адресата содержание, соотнести именные группы с денотатами, а предикатные — с модально-лично-временной сеткой, снабдить текст модусными и дейктическими маркерами.

Исследователь дискурса оставит грамматике текста проблемы когезии и когерентности, а на первый план выдвинет рассмотрение речевых интенций адресанта, порождаемых общей смысловой заданностью целого, стратегий и тактик в осуществлении глобальных и частных коммуникативных намерений, проанализирует точку зрения,

оценки, эмоции по отношению к отражаемой действительности, адресату и содержанию сообщения. В дискурсе совершается акт инференции, когда адресант рассчитывает на понимание адресата, на распознавание интенций и на определенную реакцию в соответствии с распознаванием, а адресат действует соответственно и не нарушает (или нарушает) ожидания говорящего (Макаров 1998: 93). Иначе говоря, в дискурсе, в первую очередь, будет рассмотрен весь комплекс прагматических компонентов речевого произведения.

Можно сделать вывод, что основными единицами общения являются дискурс, «упакованный» в форму текста, и его составная часть — высказывание, «упакованное» в форму предложения. Тексты же строятся по законам жанров, принадлежащим к тем или иным функциональным стилям.

Говоря о инференции в дискурсе отметим, что излюбленные жанры Маяковского (плакат, агитка, реклама, лозунг) непосредственно рассчитаны на экстравертное восприятие. В.В. Маяковский считал, что в поэзии нет мелких тем: все задачи, которые стоят перед страной, должна решать и поэзия в свете идеалов государства. На одном из диспутов он заявил: "Говорят, что вот Маяковский, видите ли, поэт, так пусть сидит на своей поэтической лавочке ... Я не поэт, а прежде всего поставивший свое перо в услужение, заметьте, в услужение, сегодняшнему часу, настоящей действительности и проводнику ее - Советскому правительству и партии" ( Корсинов 1984: 62)

Поэт сотрудничал и в рекламе, т.к. был глубоко убежден, что реклама помогает укреплению хозяйства, экономики, развитию культуры, становлению нового быта. Продолжая традиции «Окон РОСТА», он в стихотворных плакатах, рекламных лозунгах, объявлениях пропагандировал продукцию советской промышленности такими мастерски сделанными, остроумными, легко запоминающимися стихами, что хотелось немедленно бежать и приобретать соски, т.к. «лучше сосок не было и нет», или воспетые им галоши: «Дождик, дождь, впустую льешь, я не выйду без галош». «С помощью резинотреста мне везде сухое место».

«...поэт производил поэзию не из одного своего чистого духа, но главным образом из революционной действительности, - именно эта действительность научила его понимать революцию как музу всех муз, а реальную, ощутимую, даже «грубую» пользу революции - как высшую нравственность, как прекрасное... И поэт... заботится о кипяченой воде, рекомендует беречь деньги в сберкассе, - он ведет огромную «чернорабочую», прозаическую работу в поэзии, возвышая до уровня искусства ежедневные заботы и занятия людей,

потому что эти люди теперь не обыватели или не должны быть обывателями, от их позиции зависит судьба и конечный успех коммунизма» (Платонов 1940: 13).

То есть можно смело заявлять, что избранные вместе с чистой поэзией пропагандистские жанры имели своей целью охватить наибольшее информационное пространство.

Желание охватить информационным сообщением наиболее широкие общественные слои возникло еще в глубокой древности. Как известно, еще древние египтяне, римляне, греки использовали объявления, сообщая своим гражданам сведения различного характера. В Древнем Риме существовали специальные стены, покрашенные в белый цвет, где помещались специальные объявления. Известно, что желающих оставить свою информацию в Древнем Риме, было так много, что пришлось создать специальный закон, регламентирующий использование альбумсов (стен для объявлений). Со временем первоначально примитивные и несложные объявления совершенствуются и образуют более сложные жанры. На базе объявлений возникают афиши, лозунги, плакаты, вывески, которые, будучи связаны с объявлениями интегральной семой «информирование», развились в совершенно самостоятельные жанры. Говоря о специфике того или иного явления, как нам кажется, необходимо выявить его особенности на фоне однотипных явлений. В этой связи попытаемся уточнить своеобразие плаката в рамках парадигмы: объявление, афиша, лозунг и т.д. Первая попытка рассмотреть указанные явления в рамках единой парадигмы связана с исследованием текстлингвистической природы фразовых текстов и связаны с именем профессора Д. З. Гоциридзе. Рассматривая типологические разновидности фразовых текстов, он выделяет, наряду с устными манифестациями указанного явления (поговорками, поговорками, велеризмами), бифактурные (функционирующие и в устной и письменной речи) письменные типы, к числу которых он относит объявления, афиши, лозунги, рекламные тексты и др. По мнению автора, все эти явления, объединяет интегральный признак – апеллятивно-воздействующая направленность. Указанные качества сближают названные единицы с устными воздействующими текстами, такими как проклятья, заклинания, заговоры, пожелания, молитвы. Последние, связанные с верой в существование сверхъестественных сил и с возможностью человека установить с ними контакт, по мнению Д. З. Гоциридзе, представляли собой своеобразные средства, осуществляющие воздействия на людей, животных, силы природы и т.д. Все устные воздействующие тексты были основаны на исключительной роли слова, которое, согласно магическим представлениям древних людей, не только придавало обряду особую силу, но и само могло служить

«чудодейственной силой», абстрагировавшись от ритуальной части. Известно, что исключительная сила словесных формул могла быть направлена на достижения как позитивных (молитвы, пожелания, тосты), так и негативных (порча, проклятия) результатов. С другой стороны, указанные словесные формулы могли заключать как «принудительный» характер значения (заклинания), так и иметь характер добровольного обращения к всевышнему с соответствующей просьбой о чем – либо (молитва). Как отмечает Д. З. Гоциридзе, «история устного народного творчества знает трансформацию многих «серьезных» жанров в «несерьезные». Так, например, как было отмечено выше, загадка превратилась из магического обряда в игру. Не избежали процесса трансформации и многие «воздействующие» тексты» (Гоциридзе 1988: 113-114). К числу явлений, подвергшихся подобной трансформации, автор относит пожелания, проклятия, тосты. Если первый компонент сохранился в виде устойчивых формул речевого этикета, второй, утратив первичное магическое значение, фразеологизировался, то третий, несмотря на утрату магического значения, смог развить фактическую функцию, которая до этого была второстепенной. Это усилило отношенческое и информативное значения значением торжественности. Указанные типы претерпели трансформацию, тогда как другие заклинания, заговоры фактически исчезли. Анализ устных воздействующих текстов, которые по времени своего возникновения (в силу понятных обстоятельств) предшествовали письменным, как отмечает Д. З. Гоциридзе, подтверждает древность человеческого стремления воздействовать на людей и явления природы. Характеризуя письменные воздействующие тексты, получившие в работе название «апеллятивно-воздействующие», автор рассматривает семантический ряд: лозунг, объявление, реклама, афиша, призыв, плакат. Критикуя И. А. Рудницкую, которая рассматривает указанную парадигму (за исключением афиши, как разновидность фразовых текстов), Д. З. Гоциридзе считает это определение неточным, ибо оно высказывается априорно и не подтверждается ни предшествующим, ни последующим текстом. В этой связи он предпринимает попытку соотнести текстлингвистические характеристики указанных единиц с признаками фразовых текстов. Понимая под последними разновидность текста, которая оформлена в виде одной предикативной единицы, аббревирующей первичный текст или речевую ситуацию и несущей концептуальную информацию о первичном тексте, автор анализирует конкретные единицы указанной парадигмы. Первой в указанной парадигме Д. З. Гоциридзе рассматривает рекламу, явление, к которому приложимы такие определения, как «особый вид массовой коммуникации», «метод социальной информации» и др. (Гоциридзе 1988: 114). Как известно, предшественницей современной

рекламы явилась, восходящая уже к рабовладельческой эпохе, устная реклама. Как отмечается в специальной литературе, уже в Древней Греции существовали общественные институты городских глашатаев, в обязанности которых входило извещение горожан о важных новостях и событиях общественной жизни. За это они получали соответствующую плату. Особое развитие устная реклама получила на работорговых рынках, где продавцы изощрялись, перечисляли «неоспоримые» достоинства рабов – силу, красоту, трудоспособность, верность и т.д. Несколько менее изящной была реклама пищевых продуктов и других товаров.

Интересно, что социальная категория глашатаев не является типичной только для Греции. Как известно, в разное время о существовании аналогичных институтов можно говорить в других странах (Египте, Риме, Франции, Англии, России, Германии, Грузии и т. д.)

Реклама, как средство социальной информации, охватывала различные сферы человеческой жизни, не только конкретные (товарные услуги и бытовые предметы), но и более абстрактные (в частности, женскую красоту.) Постепенно реклама вторгается во все новые и новые области человеческой жизни – в науку, искусство, спорт – значительно влияя на план вырождения соответствующей текстовой информации. Специфика рекламного текста заключается в том, что, охватывая различные области социальной жизни, он не только влияет на план выражения текстов, но и сам подвергается влиянию с их стороны, что проявляется в широком многожанровом репертуаре рекламных текстов. Это касается и структурно-функционального многообразия и жанрово–композиционного.

Напомним наиболее интересные точки зрения на природы рекламных текстов. Если М. В. Грилихес предполагает, что рекламный текст – это «законченное речевое произведение, имеющее определенное функциональное назначение и обладающее определенной формальной и смысловой структурой» (Грилихес 1959: 4), то иначе смотрит на это явление Л. В. Лебедева, основная мысль которой сводится к тому, «что вряд ли можно соотносить язык рекламы с каким-либо одним функциональным стилем и связывать его особенности со спецификой этого стиля» (Лебедева 1981: 47). К точке зрения М. В. Грилихес близка точка зрения Г. Н. Кузнецовой, которая воспринимает рекламный текст как «единое структурное и семантическое целое, обладающее рядом характерных черт, обусловленных его принадлежностью к сфере массовой коммуникации, прагматическая направленность которой вызвана природой этого типа коммуникации» (Кузнецова 1984:1). Работы М. В. Грилихес и Г. Н. Кузнецовой объединяет идея о том, что рекламные тексты, независимо от их характера, обладают универсальной структурой.

Однако конкретный анализ разновидностей рекламных текстов заставляет иначе взглянуть на природу анализируемого явления. В этой связи уместно вспомнить позицию известных теоретиков стилистики Д. Э. Розенталя и Н. Н. Кохтева, которые полагают, что «нет универсальных форм приема и подачи текста в печатной рекламе. По-разному создаются тексты, посвященные торговле, бытовым услугам, сфере культуры, туризму и спорту». (Розенталь, Кохтев 1991: 41). Как видим, специфика рекламных текстов не покрывается лишь предметной областью воздействия, а связана также и с социально-ролевой трансформацией его объекта, что ведет к постоянному обновлению их структурного репертуара. С другой стороны, необходимо учесть постоянное стремление к обновлению, так как характер воздействия на реципиента напрямую связан со свежестью и оригинальностью подачи рекламного материала, что превращает создание рекламы в своеобразное творчество, в этой связи интересна точка зрения С. В. Неверова, который, говоря о постижении природы рекламных текстов, приходит к мнению, что она (природа) «лучше всего может быть понятна, если считать, что они (рекламные тексты т. д.) напоминают пословицы и поговорки, являются знаками ситуации или определенных отношений между вещами» (Неверов 1990: 65). Анализируя приведенные выше точки зрения, Д. З. Гоциридзе приходит к мнению, что рекламные тексты, бесспорно, представляют собой тексты, однако их структурная организация не позволяет относить их к фразовым текстам, для которых фразовость – онтологическая черта, обусловленная природой самого явления. В подтверждение своей точки зрения он приводит текст: «Ушел мальчик. Особые приметы: рост . . . , волосы . . . , глаза . . . , вес. . . мальчик одет. . . не ищите мальчика. Он ушел, чтобы купить мороженое (далее сообщается о видах мороженого и местах его продажи)» (Гоциридзе 1984: 117), который вполне наглядно демонстрирует развернутый характер указанного рекламного текста. Ввиду этого, сосредоточив свое основное внимание на фразовых текстах, Д. З. Гоциридзе заканчивает на этом рассмотрение рекламных текстов.

Возвращаясь к письменным воздействующим текстам, он переходит к рассмотрению жанра объявлений, который как метод социальной информации сближается с категорией рекламы. В этой связи интересно вспомнить точку зрения Э. Г. Ризель, которая считает рекламу внутрижанровой разновидностью информации, которая относится к публицистическому стилю (Ризель 1984: 16). Сопоставляя объявления и рекламные тексты, Д.З. Гоциридзе приходит к мнению о том, что они имеют ряд общих черт: «объявления в известной степени могут обладать рекламным характером, а реклама, в свою очередь, обладает информативностью». (Гоциридзе 1988: 117). Их различие касается

лишь доминирующей функции в этой иерархии. Эти два явления имеют также одинаково длинную историю. Как остроумно заметил один юморист, «общественное информирование проходит два этапа: когда человек научился передавать информацию и когда он научился врать. Судя по современным источникам информации, невозможно восстановить первый этап» (из эстрадного выступления Михаила Задорнова). Также сложно восстановить тот период, когда объявления были лишь простыми носителями информации. Как известно, «предшественники» современных «неорганизованных» объявлений «украшали» своими писаниями не только специальные отведенные для помещения различного рода информации, выбеленные известкой и разделенные на разные треугольники стены (альбумсы), но и места, специально не предназначенные для этой цели. Городские власти Помпеи вынуждены были специальным указом запретить несанкционированную стенопись. Масштабы, которые приняла «стенопись» в то время, легко можно представить по следующему тексту:

«Диву даюся я, стена, что не рухнула ты еще ныне,  
Как же ты стольких писак сносишь всю эту тоску?»  
(Радциг 1978:214)

Первоначальные русские объявления, подобно европейским газетам, были относительно нейтральными. Таково, например, объявление, помещенное в русских «Ведомостях»: «Требуется лакей, трезвого поведения, знающий поварскую должность, а в случае нужды кучерскую» (Усов 1990:16).

Дальнейшее развитие жанра проходило в условиях острой конкурентной борьбы. Если уже в Помпее невозможно было найти свободное место для помещения объявлений, то в дальнейшем, несмотря на более широкие возможности, связанные с появлением газет и журналов, а в дальнейшем – и телевидения; жанр, пытаясь выжить, приобретает все новые черты, что сопровождается появлением некоторых внутрижанровых разновидностей: афиши и плаката. Как отмечает Д. З. Гоциридзе, «в настоящее время наблюдается тенденция стирания граней между рекламным текстом и объявлением, которое приобретает черты первого» (Гоциридзе 1988:118).

К сожалению, автор не ставит целью дальнейшую конкретизацию этой идеи, ограничиваясь указанием на то, что структура объявлений не соответствует структуре фразовых текстов, которые и входили в сферу интересов исследователя.

Особо останавливается Д. З. Гоциридзе на таком явлении, как афиша, которую он квалифицирует как специфическую разновидность объявления. Объявление и афиша преследуют общую цель – оповещение граждан о тех или иных событиях, однако эта

последняя ограничена своей тематикой – информацией о спектаклях и других художественных увеселительных мероприятиях. Праобразы современных афиш, известные уже в Египте, Древней Греции, Риме рисовались (иногда вырезались на папирусах) и помещались на альбумсах, а в дальнейшем вывешивались у входа в театры. Первоначально на афише помещалось только название исполняемого произведения. Имена авторов, исполнителей и пр. стали появляться на афише лишь с 17в. (Гоциридзе 1988:118). С этим периодом ученые и связывают появление современной афиши. Она выделилась из жанра «объявление», о чем указывает этимология самого термина «affiche», что по-французски означает «объявление». Ее формирование, как мы уже отмечали выше, связано со спецификацией внутри жанра. Иначе говоря, термин «афиша» начал обозначать вполне конкретные явления, в частности, относящиеся к театральным, спортивным и другим событиям. С другой стороны, спецификой этого жанра являлось то, что он имел свою специфическую область распространения. В отличие от объявлений вообще, которые не ограничены конкретным месторасположением, ибо могут вывешиваться в различных местах – на стендах, уличных остановках, подъездах и т.д., с одной стороны, а с другой – быть напечатанными в различных газетах и журналах, распространяться через сеть интернета или передаваться по радио или телевидению – афиши имеют значительно ограниченный круг функционирования – специально отведенные для этого места. Это и определило специфику плана выражения афиш, ибо она должна привлекать внимание прохожих своей оригинальностью. В результате внутрижанровой дифференциации появились различные разновидности афиши – иллюстрированные, поспектальные, сводные, киноафиши, имеющие различные оформление и неоднородные задачи. Ограничившись констатацией того факта, что неоднородность структурного выражения (в большинстве случаев имеющих развернутый характер) не позволяет указанные явления отнести к фразовым текстам, Д. З. Гоциридзе обращает внимание на то, что следует отменить номинативный характер афиши, сближающий ее с различного рода наименованиями «. . . С другой стороны, афиша соотносится с плакатом, который, реализуя определенные рекламные цели, представляет собой ее модернизацию. Информативность текста афиши была дополнена наглядностью и эмоциональностью рисунка или фотографии, ставших в настоящее время одним из важных ее компонентов» (Гоциридзе 1988: 118). Термин «плакат», в своем этимологическом значении восходящий к «объявлению», «афише», подтверждает свой генезис. Развившись из жанра «объявление» и представляя собой особый воздействующий текст, плакат сохранил многие черты объявления – информационность, воздействующую



направленность, тенденцию к рекламности и т.д. Спецификой плакатного жанра следует считать особую роль графического фактора, берущего на себя апеллятивно – воздействующую нагрузку. Широкое распространение получила точка зрения на плакат как на наиболее массовый вид изобразительного искусства, выполняющий задачи наглядного воздействия и служащий целям информации, рекламы, инструктажа, обучения и т.д. Плакаты, представляющие собой изображение, сопровождаемое текстом, в отличие от лозунгов, размножаются, как правило, полиграфическим способом и предназначаются, как и последние, для всеобщего обозрения. Их развешивают и расклеивают на улицах, в общественных местах, на щитах вдоль дорог и так далее. Несмотря на сравнительно короткое время своего существования, плакаты получили широкое распространение. В процессе жанровой дифференциации образовались различные типы плакатов: агитационные, рекламные, инструктивные, киноплакаты и др.

Говоря о текстлингвистическом статусе плаката, Д. З. Гоциридзе отмечает, что его отдельные разновидности – инструктивный (служащий пропаганде научных знаний, передовых методов труда, правил техники безопасности, санитарии и гигиены, а также учебно-воспитательным целям), рекламный и т.д., сопровождаются обычно более или менее развернутым текстом, что выводит их за рамки фразовости. Что касается агитационного плаката, то он, как правило, имеет фразовую структуру, что дает, по мнению Д. З. Гоциридзе, основание рассматривать их как разновидности фразовых текстов. Д. З. Гоциридзе обращает внимание на связь рисунка и текста и предлагает сравнить их с соотношением первичных и вторичных текстов. В качестве базового, или первичного, он предлагает понимать графическое изображение, мотивирующее вторичный, или производный, текст. Комплексное взаимодействие вербального текста и графического образа обеспечивает высокую эффективность воздействия, привлечение внимания и т.д. По мнению Д. З. Гоциридзе, в основе плаката лежит не лингвистическое явление, что сближает его в некоторой степени с информирующими названиями – вывесками, надписями на стенах и т. д. (Гоциридзе 1988: 119).

Несмотря на то, что рекламные и агитационные тексты имеют в некоторой степени общие задачи – воздействовать на сознание окружающих – сам характер воздействия позволяет говорить об их неоднородных текстовых манифестациях. В этой связи Д. З. Гоциридзе сравнивает политический ориентированный плакат и лозунг на основе отнесения их к категории идеологически направленных текстов и приходит к мнению об их типологической близости.

Лозунгу как специфической разновидности воздействующих идеологизированных текстов специальную работу посвятила Н. А. Александрова. Полемизируя с западными учеными по поводу признания лозунга особым фактом общественной жизни, Н. А. Александрова сетует на то, что американские ученые «ставят задачей доказать ненужность лозунга для практических целей и его негативную роль для общественного сознания. Они утверждают, что лозунги создаются агитаторами, политиками, проповедниками и создателями рекламы, чтобы завладеть вниманием публики». (Александрова 2006: 121).

Стремление «защитить» лозунг обнаруживается и в другой части работы. Так, например, приводя цитату из книги «Психолингвистические проблемы массовой коммуникации», где отмечается стремление западных теоретиков пропаганды «прямо» или завуалированно проводить мысль о том, что в западном мире пропаганды больше не существует», Н. А. Александрова высказывает свое возмущение. Она сомневается в том, что преднамеренное воздействие пропаганды не могло замениться теперь бесстрастной объективистской массовой коммуникацией. Проходит лишь сужение употребительности слова «slogan» и расширение его понятийных границ, а не его полное исчезновение (Александрова 2006:15).

Интересную текстлингвистическую интерпретацию этому явлению дает Д.З. Гоциридзе. По его мнению, лозунги либо имеют текстовое происхождение, то есть возникают в составе определенного речевого произведения, либо создаются намеренно. Если в первом случае мы имеем дело с вторичным текстом, трансформированным затем в первичный, то во втором – налицо речевое произведение, отнесенность которого к фразовым текстам базируется на цельности, предикативной автономности, связности (нулевого характера) и других текстовых признаках. (Гоциридзе 1988: 121).

Возвращаясь к работе Н. А. Александровой «Английские апелляции и лозунги на транспарантах», обратим внимания на характеристику лозунгов в зависимости от характера направленности. С указанной точки зрения, Н. А. Александрова делит лозунги на лозунги, различно формирующие цель, которой добиваются «отправители сообщения», и лозунги – призывы, требования протесты, констатирующие программную цель. Они также противопоставляются по признаку локальность – общенациональность, временность и длительность поставленных задач (Александрова 2006:15).

Среди работ, которые посвящены «родственным» плакату явлениям, следует отметить кандидатскую диссертацию В. И. Приворотова «Лингвистические особенности речевого жанра «объявление», построенную на базе газетных и журнальных текстов

немецкоязычных стран. Как мы указывали выше, одним из необходимых условий познания сущности того или иного явления является его рассмотрение в системе, на фоне однотипных явлений.

Несмотря на огромное желание исследователей выделить критерии типологизации текстов, ученые далеки от решения проблемы. Даже самая совершенная, на наш взгляд, система критериев, предложенная Г. В. Ейгером и Юхтом, носит несколько абстрактный характер, ибо выделяется априорно. Иначе говоря, авторы дедуктивно формулируют систему критериев, предоставляя другим права верифицировать ее. Несмотря на то, что вполне обоснованным представляется то особое место, которое отводится в рамках коммуникативной лингвистики теории текста и типологизация расценивается, говоря словами известного чешского ученого Й. Мистрика, как первый и самый значительный шаг в процессе познания текста (Мистрик 1992:11), типология текста способная выдержать критику ученых еще не создана, поэтому остается всего лишь желанием Хорста Изенберга «внести определенный порядок в неупорядоченное множество текстов и свести многообразие текстов к конечному обозримому числу основных текстов через выявление тех закономерностей, которые, в отличие от закономерностей, присущим всем текстам, формируют тот или иной текст как определенный тип, иными словами, через установление дистинктивных признаков текста, релевантных с точки зрения его отнесенности к определенному типу, ибо тексты – это не просто тексты, а представители того или иного текстового типа, определяющего их специфическую конституцию (Хорст Изенберг 1978:5).

С другой стороны, современное состояние лингвистической науки настоятельно требует разработки указанной проблемы, ибо, как справедливо отмечает М. Гвенцадзе, «при построении любой коммуникативно ориентированной текстлингвистической модели следует предполагать в качестве обязательного ее момента разработку принципов типологизации текста» (Гвенцадзе 1986:4-5). Важность проблемы типологизации подчеркивается все возрастающей ролью коммуникативного фактора в языкознании, ибо, как известно, «функционирующие языки манифестируются лишь в виде определенных форм текста и при построении феноменологии языка необходимо, в первую очередь, выделить и отобразить различные возможности и способы выражения текстовых форм (Хартман 1972:15). Как нам кажется, текстлингвистические классификации, даже наиболее интересные, носят излишне теоретический характер и не опираются на единое понимание понятия «текст», следовательно, рамки типологии текста то расширяются, то сужаются, в зависимости от интерпретации указанного феномена учеными. В этой связи

уместно привести своеобразное «предупреждение» Г.А. Золотовой, которая сетует на то, что «лингвистика преждевременно поспешает к глобальной теории текста вообще. Между тем, актуальной задачей представляется не создание интегрального конструкта текста, а дифференциация типов текста, накопление знаний об их лингвистических свойствах и построение на этой основе типологии текстов (Золотова 2004:133-4). Не подвергая сомнению значение рассмотренных выше типологических классификаций, которые нами будут соответственно учтены, полагаем, что весьма значительным представляется нам и эмпирический подход к тексту, что даст возможность соотнести конкретные характеристики с общетекстовыми.

Естественно предполагать, что в основе любой типологической классификаций лежит понятие текста, к сожалению, неоднозначно трактуемое в лингвистической литературе.

Так как для данной работы указанное явление имеет принципиально важное значение, считаем необходимым более подробно остановиться на нем. Чтобы проиллюстрировать весьма широкий спектр значений, который вкладывают ученые в данное слово, попытаемся привести некоторые примеры, показывающие, насколько неоднозначно понимается данное явление. Интересно, что различия наблюдаются не только среди ученых различных специальностей (литературоведов, психологов, специалистов герменевтики, но и среди собственно лингвистов). Условно можно выделить три подхода к определению понятия текст. Первый подход, претендующий на охват всех разновидностей текста, можно назвать «глобальным», второй - выводящий определение текста на основе обобщения свойств конкретного типа, назовем «локальным» и третий – «эмпирический» - отрицающий возможность существования общего понятия «текст» и предлагающий вместо этого описание его свойств и внутренних связей. Если «глобалисты» считают возможным дать единое определение текста, то «эмпирики» полагают лишь возможность оперирования лишь рабочим определением указанного понятия. Приведем некоторые примеры. Б.А. Абрамов, претендующий на общее определение текста, дает следующую дефиницию: «Текст можно определить как продукт речемыслительной деятельности людей, возникающий в процессе познания окружающей действительности и в процессе непосредственной и опосредованной коммуникации, он является материализацией и некоторой соответствующей его объему и характеру совокупности использованных при его создании выразительных средств конкретного языка и в этом смысле – непосредственной данностью последнего» (Абрамов 1999:3). Противники возможности существования общего понятия «текст» вряд ли могут найти

более подходящий пример для критики, ибо указанное определение абсолютно ничего не дают в эвристическом плане. К «глобальным» определениям текста следует отнести точку зрения И. Р. Гальперина, несмотря на то, что произведение устной словесности он не относит к интересующему нас явлению. По мнению автора, «текст – это сообщение, объективизированное в виде письменного документа, состоящего из ряда высказываний, объединенных разными типами лексической, грамматической и логической связи, имеющее определенный модальный характер, прагматическую установку и литературно обработанный план» (Гальперин 1974:67). «Глобальным» определением можно считать и позицию И. Шмидта, понимающего под текстом «наиболее крупное, законченное по содержанию и композиционно организованное речевое произведение» (Шмидт 2005:3). Наиболее широко представлен «локальный» подход. В работах указанного «направления» формулировка текста основывается на обобщении тех или иных конкретных текстовых разновидностей. Так, например, Р. Харвег определяет текст «как последовательность языковых единиц, образованную непрерывной цепочкой субститутов, имеющих два измерения (парадигматическое и синтагматическое)» (Харвег 1980:148).

Если Р. Харвег определяет понятие «текст» на базе важнейшей текстовой единицы – связности, то В.А. Кох подходит к указанному явлению как к сигналу для опознавания, требующего установления максимального числа эквивалентностей между предложениями (Кох 1978:151). Для Л.С. Бархударова же текст как единица языка может быть определен как то общее, что лежит в основе отдельных конкретных текстов, иначе говоря, в схемах построения или в формулах строения текстов (Бархударов 1979:40). Интересно определение Т. М. Николаевой, согласно которой «текст - это не только формально связное изложение, но он также представляет собой смысловое единство» и что общей категорией текста является выделение, понимаемое как противопоставление одного элемента текста другим элементам (Николаева 1978: 48). Примеров, иллюстрирующих «локальный» подход, можно привести множество, однако это не входит непосредственно в задачи нашей работы, поэтому ограничимся лишь указанными выше. Если сравнить настроение периода 60-ых годов, когда лингвистика текста делала первые шаги и настроения конца 90-ых XX – начала XXI века, то можно увидеть, что в 60-ых годах было гораздо больше оптимистов, полагающих возможность однозначного определения понятия «текст». Многие крупные ученые: В. Дресслер, К. Бринкер и др. отказываются дать однозначное определение. Так Клаус Бринкер, рассуждая по поводу того что текст может быть как устным, письменным, так и смешанным (подпись на картине), отказывается от лингвистической дефиниции указанного понятия, ссылаясь на

невозможность применения к вышеуказанным типам единого определяющего критерия (Бринкер 1992:10-16).

О невозможности однозначно определить данное понятие говорит и проф. В. Пурцеладзе, отмечая, что «однозначное определение текста невозможно». (Пурцеладзе, 64). Однако, несмотря на это, автор считает необходимым дать рабочее определение понятия. Подобное же мнение мы находим и у В.А. Лукина. Предлагая рабочее определение данного понятия, он дает следующую дефиницию: «Текст - это сообщение, существующее в виде такой последовательности знаков, которая обладает формальной связностью, содержательной целостностью и возникающей на основе их взаимодействия формально-семантической структурой» (Лукин 2003:5).

Ю. М. Лотман очень широко понимает текст, подразумевая под данным понятием «любую упорядоченную систему, служащую средством коммуникации и пользующуюся знаками» (Лотман, 1972). К числу текстов автор относит любые произведения искусства: поэмы, картины, симфонии, архитектурные ансамбли, рассматриваемые как своеобразные сообщения на языке этих наук. Интересно, что Ю. М. Лотман свою работу «Понятие текста» начинает с фразы: «Определение понятия «текст» затруднительно» (Лотман 1972:1).

Чтобы не злоупотреблять возможностью продемонстрировать сложившуюся в текстлингвистике ситуацию, отметим, что на данном этапе мы предпочитаем эмпирический путь определения данного понятия, ибо универсальные определения или тавтологичны, или не охватывают всех признаков текстовых разновидностей. В этой связи рассмотрим категориальные признаки данного понятия. Необходимо отметить, что сложность создания текстлингвистической классификации связана как с отсутствием общепризнанного к определению понятия «текст», так и с отсутствием классификации его основных признаков, хотя, справедливости ради, следует отметить, что при выделении основных категорий текста совпадений гораздо больше. В частности это касается таких категории текста, как связность, цельность, ограниченность, выделение которых не встречает возражений даже у ученых, находящихся на различных полюсах оценочной шкалы. Помимо указанных выше категорий текста (связности, цельности, отграниченности), как нам кажется, для настоящей работы целесообразно рассмотреть и другие принципиально важные вопросы – форма существования текста, проблема внутри текстовой комбинаторики, текст в аспекте функционирующего целостного объекта и др. Именно после рассмотрения перечисленных и некоторых других проблем мы сможем перейти к определению текстлингвистической природы такого явления, как плакат.

Специфика последнего связана как с коммуникативной фактурой смешанного типа, так и с необычайностью внутритекстовых связей, что в лингвистической литературе еще никогда не подвергалось анализу. Специфическое значение имеет в данном случае и категория связности, обычно понимается как корреляция вербально выраженных фрагментов текста. Попытаемся рассмотреть основные категории текста, имеющие универсальное значение для определения текста как феномена. Наиболее универсальной категорией текста ученые единодушно признают связность. Как отмечает М. И. Черемисина, она «представляется интуитивно ясным и обычно и не определяется явным образом» (Черемисина 1992:142). Более того, по наблюдениям Ю. А. Здорова, и само понятие «связный текст во всех известных работах принимается без определений» (Здоровов 2004:126).

Понятие связности большинство ученых трактует в связи с проблемой повторяемости. Развивая эту мысль, В. А. Лукин считает, что «понятие связности в самом общем плане может быть определено через повтор: некоторая последовательность знаков на том основании расценивается как связанная, имеет место повторяемость различных знаков, их форм, а также смыслов; повторяясь, они скрепляют, «сшивают» такую последовательность в одно отдельное целое (последним как раз и объясняется выбор латинского *textum* – «ткань», «плетенная работа» - для обозначения соответствующей последовательности знаков) (Лукин 2003:23). По мнению автора, идея повторяемости, лежащая в основе категории связности имеет чрезвычайно важное значение, ибо регулярный повтор тех или иных явлений в определенных условиях есть необходимая предпосылка для предположения об их неслучайном характере. Понимая повторяемость как предпосылку регулярности и основываясь на том, что регулярный повтор одних и тех же явлений при одних и тех же условиях – не что иное как закон (см. философское определение данного понятия), он пытается дифференцировать формы проявления связности в тексте и предлагает своеобразную типологию указанного явления (Лукин 2003:24-39). Исходя из структурно-семантического своеобразия текстов и специфики внутритекстовых связей, В. А. Лукин рассматривает понятие связности в следующих аспектах а) связность на уровне одноплановых единиц и форм знаков; б) связность знаковых элементов текста; в) лексическую связность; г) семантико – синтаксическую связность; д) грамматическую связность. Если первый вид связности – связность на уровне одноплановых единиц и форм знаков – подразумевает, по мнению ученого, повтор таких зрительно воспринимающих образов (линий, черточек и т.п.), которые не расцениваются получателем однозначно как формы знаков (и следовательно, не

представляют интерес для данной работы), то связность знаковых элементов текста заслуживает интерес, ибо этот вид связности значим для понимания смысла текста и его последующей интерпретации. Знаками, расцениваемыми получателями как таковые, могут быть, по мнению В. А. Лукина, не только морфемы слова и предложения, но еще и то, что не является языковым знаком или вообще не может быть знаком вне текста. Так, в поэтическом тексте знаком могут быть звуковые повторы, индексальные слова и т.д. (Лукин 2003:26). В традиционном плане рассматривается понятие «лексическая связность», которая, по мнению автора, осуществляется индексальными знаками, условными знаками, именами собственными. Функция индексальных знаков, к числу которых относятся местоимения, частицы, неречия, некоторые причастия и слова других частей этого же текста (ср. то, что имелось в виду; далее, сказанное выше, данный, там, который и т.п.), указание на референт, в роли которого могут быть различные объекты. Метатекстовая роль таких знаков состоит в том, чтобы помогать читателю ориентироваться в тексте посредством явного указания на связанные между собой его фрагменты. Дейктические знаки призваны не характеризовать собственных референтов, а способствуют выявлению изотопии, т.е. смысловых связей и имеют как анафорическую (отсылка вперед), так и катафорическую (отсылка к последующей информации) направленность.

В работе отдельно рассматриваются условные знаки. Под данным понятием автор понимает различные явления, ибо в этой функции (по его мнению) могут выступать не только слова, но и буквы, цифры, слоги, грамматические формы слов, части слов, не соотносимые с морфемами. Подчеркивая особую важность в тексте связность условных словесных знаков, В. А. Лукин полагает, что она прямо или косвенно участвует в осуществлении функций связности всех других знаков текста, и поэтому ее удельный вес как в качественном, так и в количественном плане отношений больше других» (Лукин 2003:29). Со связностью условных знаков несколько искусственное, по мнению автора, отношение имеют имена собственные, которые занимают промежуточное положение в системе «индекс, символ, икона». Приводя различные понимания имени собственного как знака, обозначающего единичный объект; как знака, указывающего на своего референта, но не характеризующего его. В. А. Лукин отмечает, что именно первое значение сближает его с условным знаком. В начале текста, при первом употреблении, имя собственное - индексальный знак, подобный неопределенному артиклю, но по мере понятия он приобретает определенные семантические свойства, которые по прочтении могут мыслиться как коннотации знака. В конце текста имя собственное приближается к



условному знаку и к тому же во многих случаях мотивированному. Его мотивировка и коннотация - в предшествующем пространстве текста. Имя собственное имеет большое значение для скрепления текстовой целостности. Среди форм связности, выделяемых В. А. Лукиным, особое место занимает семантико – синтаксическая связность, осуществляемая, по мнению автора, посредством так называемых пресуппозиций и импликаций. Понимая, под первым такие компоненты высказываний, которые, судя по их оформлению, отправитель текста считает истинным и уже известным адресату, он рассматривает случаи, подтверждающие указанное положение.

В отличие от пресуппозиции, импликация (понятие, широко известное в математической логике и логической семантике) рассматривается автором как сообщения, выводимые получателем текста из содержания или компонентов последнего. «Импликация представляет собой выводы, которые делаются по большей части на основании внетекстовых и внеязыковых связей» (Лукин 2003:35).

Особое место в системе средств, осуществляющих текстовую связность, занимает в классификации автора грамматическая связность.

Под данным понятием Лукин имеет в виду, прежде всего, повтор грамматических форм слов. С точки зрения автора, указанный тип связности наименее значим и полностью зависит от семантики текста, главенствующая роль которой предопределяет приоритет связности лексической, на фоне которой и определяется грамматический повтор, релевантный именно для текста. хотя, как признается сам автор, «это не исключает того, что то или иное грамматическое значение может в конкретном тексте приобрести особый вес и быть, например, ключевым фактором для определения его структуры или для его интерпретации» (Лукин2003:37). Несмотря на некоторые спорные моменты, в частности, определение понятия связности лишь через повтор, что, с нашей точки зрения, не является недостаточным, ибо в подобных случаях текст превращается в цепь стилистических тавтологий и не представляется понятным характер введения новой информации, не поддерживаемой коннекторами повтора; в целом, наше понимание связности не противоречит позиции В. А. Лукина. Прежде чем соотнести указанное понимание с плакатным текстом приведем точку зрения А. А. Леонтьева, которая во времени предшествовала указанной работе. А. А. Леонтьев, выступая в роли своеобразного пионера, попытался определить признаки связности. Последняя определяется, по его мнению, на двух или нескольких (как правило, 3-5, но не более 7) последовательных предложениях, принадлежащих одному говорящему (монологическая речь) или нескольким (диалогическая речь). Предложения, объединенные

характеристикой связности, воспринимаются слушателем как некоторое единство на основе признаков различного рода. К числу последних ученый относит: а) грамматическую зависимость предложений – реплик от исходных предложений, выраженных в их неполной грамматической согласованности с исходными предложениями; б) синсемантичность предложений – выражающуюся, в частности, в специфическом употреблении личных и некоторых других классов местоимений; в) соотнесенность компонентов с точки зрения актуального членения, реализуемого, в частности, в порядке слов предложений – реплик; г) семантико – грамматические признаки связности типа «мягких» и «твердых» начал; д) фонетическую соотнесенность связанных компонентов, выражающуюся в паузировании, появлении контекстуальных интонационных вариантов и т.п.; е) коммуникативную соотнесенность элементов (вопрос, как правило, требует ответа); ж) разные виды соотнесенности «от противного», например, стилистическая специфичность предложения на фоне остального текста; з) соотнесенность компонентов по длительности предложений; и) не определяемые в рамках лингвистики «фоновые показатели – характеристики». Резюмируя сказанное, А. А. Леонтьев замечает, что «перечисленные признаки связности, не являются обязательными». Принципиально невозможно выделить абсолютные признаки связности, они имеют, так сказать, ретроспективный характер: они не задаются коммуникативной интенцией говорящего, а проявляются уже в ходе порождения текста (Леонтьев 1969:169).

Указанная работа интересна тем, что категория связности, охватывающая как мелкие бинарные связи, начиная с двух предложений, так и связи внутри более крупных единиц-абзацев и, наконец, глобальные внутритекстовые связи, выходит на уровень затекстовых «фоновых характеристик», возводя текст в ранг сложного семиотического знака. Особо следует отметить мысль об открытости системы показателей связности, ибо обобщения делались лишь на базе определенных типов текста. Иначе говоря, проявление связности изучено лишь на монофактурных вербальных текстах, что делает определение данного понятия неполным. В этой связи интересно привести мысль В. А. Лукина, который говорит о корреляции видов связности и структуры текста: «в зависимости от типа текста разные виды связности имеют различный вес... для прозаического текста любой протяженности будет, несомненно, приоритетной связность, осуществляемая посредством условных знаков... для анализа большинства обычных текстов, которые состоят из некоторого множества сверхфразовых единств (рассказ, очерк, небольшая повесть, новелла...) существенна связность, основанная на повторе имен собственных ... для

текстов, сопоставимых по объему со сверхфразовым единством, а также для аналогичных фрагментов (ключевых) любых текстов важны виды связности, осуществляемые:

- индексальными знаками,
- различными типами тематической прогрессии,
- пресуппозициями,
- импликациями,
- грамматическими формами,
- различными фонетическими средствами» (Лукин 2003:38).

Полностью разделяя идею взаимообусловленности формы связности и типа текста, не может не вспомнить идею о том, что текст не представляет собой «простую последовательность знаков в промежутке между двумя границами». Тексту, по словам Ю. М. Лотмана, присуща внутренняя организация, превращающая его на синтагматическом уровне в структурное целое. Поэтому, для того чтобы некоторую совокупность фраз естественного языка признать художественным текстом, следует убедиться, что они образуют некую структуру вторичного типа на уровне художественной организации. Следует отметить, что структурность и ограниченность текста связаны (Лотман 1972: 63). Вышеуказанные точки зрения показывают необходимость соотнесения категории связности с цельностью, ибо лишь на фоне последней возможна ее интерпретация.

Приведем слова А. А. Леонтьева, по утверждению которого «связность является условием цельности, но цельность не может полностью определяться через связность» (Леонтьев 1967:168). Цельность, по мнению ученого, определяется на тексте как смысловом единстве и не соотносится непосредственно с категориями и единицами лингвистики речи. Суть феномена цельность - психологическая, она коренится в единстве коммуникативной интенции говорящего и иерархии планов (программ) речевого высказывания. Цельный текст характеризуется иерархией смысловых предикатов. В этом плане цельный текст можно определить «как текст, который при переходе от одной последовательной ступени компрессии к другой, более глубокой, каждый раз сохраняет смысловое тождество, лишаясь лишь маргинальных элементов» (Леонтьев 1969:71). Признаки цельности текста А. А. Леонтьев делит на: а) признаки, заданные коммуникативной интенцией и реализуемые на тексте как смысловом единстве, например, модальность, диктальность; б) признаки, характеризующие цельный текст через повторяемость, но не соотнесенные со смысловой структурой, например, нарративные глагольные формы; в) сигналы границ цельного текста. «Признаки цельности не конструируют речевых единиц, соотносимых с целым текстом, они могут

характеризовать цельный текст, но, за исключением семантических сигналов, не используются слушателем для того, чтобы отождествить данный отрезок текста как цельный текст» (Леонтьев 1969:41). Интересным представляется анализ понятия «цельность», который мы находим в указанной выше работе В. А. Лукина. Цельность воспринимается автором как особое содержательное свойство, когда содержание текста не равно простой сумме смыслов, из которых он строится. По мнению исследователя, о содержании всего текста можно будет судить только после выдвижения хотя бы какой-нибудь гипотезы о нем как целом. «Необходимо суждение, точнее мнение о тексте (вовсе не обязательно в словесной формулировке) «поверх» и «над» связностью и семантикой его частей. После этого связность текста предстает в новом виде: становится понятно, для чего она именно так устроена, для какого содержания служит форма, принимающая именно такие очертания» (Лукин 2003:42 - 43). С позиции отправителя текста цельность конкретизируется в понятии замысла (мотива, интенции), который существует до готового текста и затем находит свое выражение в нем, всегда претерпевая, по мнению В.А.Лукина, те или иные изменения. В готовом тексте замысел трансформируется в тему и идею целого текста. Что касается цельности художественного текста (В.А.Лукин исследует исключительно художественные тексты) для получателя, то она существует по умолчанию: еще до прочтения он не сомневался в наличии у текста и идеи. Его цель - в установлении и конкретизации идейно-тематического содержания текста. Что касается замысла, как справедливо отмечает автор, то он вряд ли может быть каким-либо образом реконструирован, поскольку существует только в ментальном мире автора и как таковой никогда не выражается: он всегда превращается, трансформируется в тему, идею текста, точнее - деформируется так, что становится темой, идеей. Само деление на тему и идею в достаточной мере условно, вынужден признаться В. А. Лукин, но тем не менее предлагает он считать, что с позиции получателя цельность = (тема + идея) - замысел (Лукин 2003:47). По мнению автора, само понятие цельности предполагает наличие частей и связей между ними, то есть связность: если бы не было частей, то было бы бессмысленным говорить о целом, которое больше суммы своих частей. «Эффект цельности как раз и возникает в определенных последовательностях знаков, поэтому, несколько преувеличивая, можно даже утверждать, что цельность - это конечный результат всех видов связности текста, а всякая иная связность дает иную ценность» (Лукин 2003:49). По мнению автора, при определении цельности годна лишь та формулировка, которая согласуется со связностью (Лукин 2003:57).

Цельность стремится не только согласовать отдельные компоненты текста, но отграничить себя от других текстов. Подобное стремление к уникальности сближает, по мнению проф. Д.З.Гоциридзе, цельный текст с метаязыковыми именами собственными (Гоциридзе 1988:35). Цельность, по сути своей, реализуется в пределах определенных границ и не может существовать без последней. Границы текста выступают в качестве одного из фундаментальных понятий теории дискурса, поэтому считаем необходимым остановиться на нем. Приведем несколько точек зрения на природу этого явления. Так, М.И.Откупщикова, говоря о границах текста, предлагает следующую дефиницию: «Если данная последовательность предложений (или данное предложение) не связана со следующей за ней последовательностью (предложением) семантически, что выражено при помощи того или иного языкового способа, то мы имеем в этом случае границу связного текста» (Откупщикова 1982:30). Несколько иначе трактует эту категорию Вольфганг Дресслер, дифференцируя письменные и устные тексты. По отношению к последним, он считает критерием границы интонацию, характеризующуюся значительным повышением в начале и значительным понижением тона в конце текста. Что касается письменных текстов, то ее границы задаются графически (Дресслер 1981:121). Особого внимания, с нашей точки зрения, заслуживает трактовка понятия «отграниченность», данная Ю. М. Лотманом. Исходя из того, что тексту присуща отграниченность, он противопоставляет его всем материально воплощенным знакам, не входящим в его состав, по принципу включенности - невключенности. С другой стороны, текст противостоит всем структурам с невыделенным признаком границы - например, и структуре естественных языков, и безграничности («открытости») их речевых текстов. Однако в системе естественных языков есть и конструкции с ярко выраженной категорией отграниченности - это слово и в особенности предложение. Неслучайно они особенно важны для построения художественного текста: «текст обладает единым текстовым значением и в этом отношении может рассматриваться как нерасчленимый сигнал. «Быть романом», «быть документом», «быть молитвой» - означает реализовывать определенную культурную функцию и передавать некоторое целостное значение» (Лотман 1972:64). Автор обращает внимание на одно весьма важное обстоятельство, что понятие границы по-разному манифестируется в текстах различного типа: это начало и конец текстов со структурой, развертываемой во времени, рама в живописи, рампа в театре. Отграниченность конструктивного художественного пространства от неконструктивного становится основным средством языка скульптуры и архитектуры. Граница, показывая читателю, что

он имеет дело с текстом, и вызывая в его сознании всю систему соответствующих художественных ходов, находится структурно в сильном положении.

Поскольку одни из элементов являются сигналами одной какой-либо границы (например, полустий), а другие нескольких, совпадающих в общей позиции в тексте (конец главы является и концом книги), постольку иерархия уровней позволяет говорить о доминирующем положении тех или иных границ (границы главы иерархически доминируют над границей строфы, граница романа - над границей главы), открывается возможность структурной соизмеримости роли тех или иных сигналов отграничения. Сравнивая внутритекстовые сигналы и общетекстовые, автор относит первое явление к внутритекстовой структурности, а второе - к текстовой целостности, реализуемой через отграниченность. (Лотман 1972:67). В указанной работе наше внимание обращает категория текстов типа «рама в живописи», «рампа в театре» которые соотносимы с плакатом. Граница последнего задается листом специального формата, в рамках которого укладывается текстовое пространство плаката. Внутренняя граница задается, с одной стороны, графико-изобразительным блоком, и вербальной частью - с другой, что не составляет сложности при анализе.

Помимо связности, цельности, отграниченности при характеристике текста особо выделяют текстовую фактуру, связанную с формой существования указанного явления. В лингвистической литературе принято выделять устную, письменную фактуру, особо выделяют тексты массовой коммуникации, реализующие новые технические возможности текстового выражения. Интересующее нас явление в этой парадигме занимает особое место, вызывая этим особый интерес. С точки зрения фактурной специфики имеет смысл сопоставить плакат с другими разновидностями текстов. Как известно, среди видов словесности первой сложилась культура дописьменной речи, иначе говоря устная словесность. Специфика ее заключается в том, что материально она существует только в момент общения и только в пределах досягаемости на слух. Воспроизведение является единственным средством объединения элементарных языковых коллективов в общий языковой коллектив на базе устных текстов. Следует отметить, что в лингвистике текста к произведениям устной словесности особое отношение, начиная с выведения их из пределов лингвистики текста (И. Р. Гальперин, К. Уайтхед), кончая требованиями создать для устных текстов особую теорию дискурса (К. Бринкер, В. Пурцеладзе). Памятуя о том, что становление, развитие и существование любой общественной структуры обеспечивается становлением, развитием и существованием определенных видов речи, отметим, что с вводом новой фактуры речи формируются новые виды речи и отвечающие

им социальные структуры. Письменная словесность, сложившаяся на базе устной, характеризовалась по словам Ю.В.Рождественского, рядом особенностей:

а) разновременностью создания и получения текста (отсюда возможна пространственная разобщенность создателя и получателя речей);

б) необязательностью ответа на определенный текст во временной последовательности получения текстов;

в) возможностью хранения текстов ради ответов на группу текстов сразу, в том числе и на неопределенные по величине группы текстов (Рождественский 1999:55).

Для обеспечения непрерывности письменной традиции и налаживания обращения произведений письменной словесности создаются специальные общественные институты, представленные по мнению автора следующими типами:

1) почтой

2) канцелярией

3) хранилищем текстов (библиотекой, архивом, музеем)

4) школой

(Рождественский 1999:55)

Не останавливаясь более подробно на специфике письменных текстов, не имеющих прямое отношение к нашей теме (желающих поглубже познакомиться с их спецификой отошлем к упомянутой выше работе Ю.В.Рождественского), перейдем к следующему этапу - массовой коммуникации. Письменный этап развития словесности, завершением которого являлось создание печатной литературы, выработавшей свои правила словесности, подготовил условия для создания более совершенной системы. Письменная (печатная) литература явилась важнейшим этапом в освоении информационного пространства. Она смогла значительно расширить внутриобщественные связи и вовлечь в коммуникативную орбиту значительную часть населения, демократизовала институты, осуществляющие обмен информацией. Однако, дальнейшее развитие науки и техники сопровождается научно-технической революцией, что привело к дальнейшему совершенствованию традиционных речевых фактур. Детищем двадцатого века, получившим название «массовая коммуникация», стало явление, охватывающее собой широкий спектр разнородных текстов, от текстов радио и телевидения до различных видов информатических текстов, точнее текстов информатики.

Как отмечает Ю. В. Рождественский, создание массовых коммуникаций проходит два этапа. На первом этапе происходит образование средств массовой информации, на втором – органов информатики. Под «массовой коммуникацией» автор понимает

общезначимый современный текст, в создании и распространении которого принимают участие новейшие технические средства и устройства: мощные печатные машины, телевидение, кино, магнитофонная запись, компьютеры и т. п. Причем это преимущественно текст серьезного характера, служащий главным образом нуждам общественного управления, связанный с развитием, регулированием и устройством современного массового производства. «Тексты массовой коммуникации отличаются от других текстов тем, что в них используются, систематизируются и сокращаются, перерабатываются и особым образом оформляются все другие виды текстов, которые считаются «первичными». В результате возникает новый вид текста со своими законами построения и оформления смысла» (Рождественский 1999:163).

Подобные тексты доводят до получателя (в идеале до каждого человека) самые нужные для его деятельности смысловые части других видов текстов. Их основное назначение заключается в том, что они должны делать общедоступными самое важное для общества в содержании документов, книг, в происходящих событиях.

С точки зрения филологии массовую коммуникацию принято делить на две части: массовую информацию и информатику.

К массовой информации относят прессу, радио, кино, телевидение и все разнообразные средства рекламы. Информатика противопоставлена массовой информации как передача специализированных сведений передаче общих сведений. Подобное явление массовой коммуникации связывается с позицией получателя информации. Последний может иметь как общие с другими получателями, так и индивидуальные интересы к тексту. При помощи современной техники возможно удовлетворить и те и другие интересы: общие интересы удовлетворяются массовой информацией, индивидуальные – информатикой. Для создания последней общество создает специальные органы, отражающие и совокупные интересы общества и индивидуальные.

Сложение массовой информации характеризуется появлением новых материалов и новых устройств в технике ведения речи – наряду с печатным словом возникает радио, кино, телевидение и все разнообразные средства рекламы. Если рукописная и печатная речь апеллируют только к глазу, а устная только к слуху, то в массовой информации используется зримое печатное слово в сочетании со словом произносимым и показанным. Таким образом, массовая информация – это соединение звучащей и видимой речи, а также визуально-графических информаций вербального характера. Обращение текстов массовой информации, благодаря применяемой технике, движется как бы в обход старых



институтов письменной речи - почты, библиотеки, архива, канцелярии, школы и достигает адресата посредством своих специальных каналов – кино, телевидения, радио и др.

Ю. В. Рождественский, характеризуя специфику массовой информации, отмечает ее следующие особенности:

1. В массовой информации, строго говоря, нельзя назвать автором одного человека. Редактор в массовой информации, например, фактически участвует в создании текста так же, как и корреспондент, он отбирает корреспонденции для помещения их в выпуск. С другой стороны, и корреспондент и редактор зависят при формировании текста от материалов, которые им поставляют информационные агентства и другие лица, например авторы писем. На определенном этапе обработки из многих текстов, созданных на одну тему, выбирается тот материал, который в наибольшей степени пригоден для помещения в выпуск.

2. Создатели речи – органы информации должны довести до получателей в конечном тексте выпусков самое основное, существенно важное содержание. Вот почему разные органы информации в тех или иных формах как бы «дублируют» друг друга. Различение фактов, со своей стороны, влияет на стиль речи. Каждый вид фактуры содержит свои стилевые вариации содержания. Время передачи сообщения в текстах массовой информации основного массива – кино, телевидение, радио – равно времени приема сообщения. Тем самым массовая информация сходна с устной речью: получатель и производитель речи находятся в одном времени.

3. Создатель и получатель информации, будучи в одном времени, территориально разобщены. Этим массовая информация противопоставлена устной речи. Получатель для создателя информации выступает как максимально широкая аудитория, составленная из отдельных лиц-подписчиков газеты, радиослушателей, телезрителей, кинозрителей. Для получателя же производитель сообщения практически индивидуализирован как определенный орган информации, а не как целая служба информации. Так реализуется новый тип контакта.

4. Получателями в массовой информации являются только те члены общества, которые снабжены средствами получения, т.е. имеют радиоприемники, телевизоры, посещают кино, выписывают газеты. Однако массовая информация фактически охватывает все общество, так как тексты массовой информации сочетаются со всеми иными видами текстов, функционирующих в обществе.

5. Массовая информация, в отличие от других видов текста, не предполагает диалога с получателем в том же виде словесности. Так, письма читателей, слушателей и зрителей или другие виды обращения членов аудитории и органы массовой информации относятся к письменной словесности, т. е. к иному виду словесности, чем массовая информация. Связь между получателем массовой информации и службой информации реализуется самыми различными способами.

6. Получатель массовой информации не хранит ее; она, подобно устной речи, действует только тогда, когда производится и воспринимается. Хранению (причем, обычно архивному) подвергается не массовая информация как целое, а только ее материалы (отдельные выпуски газет, фотопленки, фильмы и т.д.). Вся совокупность текстов массовой информации принципиально не восстанавливаема, что делает этот текст одноразовым, однократным и невозпроизводимым. Невоспроизводимость отличает массовую информацию от всех других текстов. (Рождественский 1999:166-167).

Филологическое описание текстов массовой информации представляет значительный интерес. Пока ученые – филологи готовились к решению указанной задачи, больших успехов достигли в исследовании массовой информации психологи, причем, весьма неограничен спектр анализируемых проблем: от экспериментальной психологии, анализирующей восприятие текстов массовой информации, до психолого – философских работ, рассматривающих жизнь общества в условиях действия массовой коммуникации. После японцев, впервые занявшихся вопросом «существования языка», наиболее интересных результатов достигли американские ученые. Филологическое обследование массовой информации привело их к созданию нового направления, известного в настоящее время под названием «контент-анализ». Значительный импульс получила также теория коммуникации. Новые, еще незатронутые социолингвистикой и психолингвистикой проблемы, становятся на повестку дня, возникает особая научная дисциплина – теория и история рекламы.

Исследования показали, что, несмотря на наличие у текстов массовой информации интегральных признаков, явления, объединяемые указанным термином, весьма многообразны и с трудом совмещаются в рамках единой парадигмы. Жанровая дифференциация массовой коммуникации или информации объединяет деление сообщении массовой информации по жанрам, которые изучаются в теории журналистики (информация, очерк, фельетон). Тексты массовой информации характеризуется тем, что в них, по характеру восприятия письменной и устной речи, выделяются две разновидности: с одной стороны, радио и газеты, с другой – кино и телевидение.

Главной особенностью первой группы принято считать возможность существования самого текста в двух формах (письменной и устной) до того, как осуществляется передача сообщения. Иначе говоря, в создании смешанного текста радио и газеты необходимо соблюдение одного условия: предварительное существование текста в письменной и устной формах.

Идентификация двух форм текста предполагает их одновременное появление и выход, членение всей массы подобных текстов на идентифицирующие отрывки и возможность перехода цитируемых элементов из одного участка текста в другой. Это цитирование может быть дополнено изложением в сокращенной или пересказанной форме. Такой текст, по мнению Ю. В. Рождественского, «не содержит художественно-литературного образа автора, он не относится прямо к словесно – художественному творчеству, поэтому его обычно называют «информацией». Части такого текста как будто лишены поэтического образного строя и тяготеют к риторике» (Рождественский 1999:170). Совершенно иначе построены, по мнению автора, тексты кино и телевидения, которые обладают возможностью содержать такие части (письменную и устную), содержание которых не только не идентично, но даже контрастирует друг с другом. Здесь создаются такие тексты, цитирование которых (т.е. воспроизведение по частям или в точном пересказе) в принципе невозможно. Следовательно, тексты кино и телевидения содержат поэтический образный строй и могут относиться к поэтике или, по крайней мере, содержат в себе части, относимые к поэтике. Это разделение на информацию и искусство может быть подкреплено связью разновидностей смешанного текста с различными несловесными знаковыми системами (Рождественский 1999:171).

Телевидение является самым сложным образованием в массовой информации. Оно включает в себя все разновидности изображения, музыку и словесный текст в письменной и устной формах. Смысловая структура телевизионных текстов очень сложна и, к сожалению, не обладает пока сложившейся традицией. С нашей точки зрения, причиной является то, что она находится в стадии формирования, в стадии верификации структурно-функциональных ценностей. Ее художественная речь информативна, а информативная – художественна. Так, передача газетной или радиоинформации по телевидению не только может чередоваться с показом кино и телерепортажа, но и включает в себя художественную организацию кадров передачи. Передача концертов, кинофильмов, театра и других зрелищ содержит в себе, помимо их художественного содержания, еще и спектр информационного репортажа о событиях, происходящих за пределами телевидения в театре, на концерте и т.п. Собственно телевизионный жанр

включает в себя: телевизионные постановки, телевизионные репортажи, особые передачи, осуществляющие непосредственную аудиовизуальную связь публики, действующих лиц и зрителя, из телевизионной аудитории выводит телевидение за пределы простого деления на информацию и искусство. Риторика телевидения поэтична, а поэтика риторична в большей мере, чем в других разновидностях массовой информации.

Включение элементов искусства в тексты массовой информации бывает, как известно, двух типов: аддитивное и синкретичное. Аддитивным следует называть включение элементов искусства в ту или иную разновидность массовой информации под самостоятельными заголовками в виде отдельных частей программы. Под синкретическим - понимается такое соединение частей текста, когда искусство не включается в целый текст в виде самостоятельных разделов или подзаголовков, а входит как органический компонент во все отделы или в некоторые. Таковым является в газете репродукция картины и художественные фотографии, составляющие отдельный раздел. В радиопередачах музыка и радиопостановка всегда включает в себя слова, музыку и изображение как синкретическое целое. Тоже можно сказать и о телевидении, памятуя, однако, о том, что в телевизионных программах выделяются специальные рубрики, такие, как репортажи, последние известия и т.д., целью которых является информация.

## Глава II

### Внутрижанровая типология дискурса

#### Художественный текст как специфическая разновидность дискурса.

В первой главе мы попытались связать интересующую нас проблематику с кругом однотипных явлений, в настоящей же намереваемся выявить внутрижанровую типологию дискурса и художественный текст как специфическую разновидность дискурса.

Идеология и культура (макросоциальные феномены) как коллективные репрезентации действительности воспроизводятся в дискурсе (на микросоциальном уровне). Не следует сводить весь анализ идеологии к анализу дискурсов - идеология выражается и воспроизводится не только посредством текстов и разговоров. Однако дискурс во всем этом деле занимает особое место. В отличие от большинства социальных практик и семиотических кодов (визуальные образы, знаки, фото, невербальные всякие вещи и т.д., делают это не напрямую и смысл, заключенный в них, не до конца определен, неоднозначен), свойства текста и речи позволяют нам формулировать и выражать абстрактные идеологические верования самым непосредственным образом.

Члены социальных групп в процессе коммуникации напоминают новичкам в своих группах и членам других групп об идеологиях своих групп и защищают их. Идеологическая социализация, таким образом, осуществляется в дискурсе.

Понятие дискурс часто используется для обозначения. того или иного жанра, например: «новостной дискурс», «политический дискурс», «научный дискурс» «воинствующий» дискурс. Наконец, наиболее абстрактный смысл понятия дискурс- когда оно относится к специфическому историческому периоду, социальной общности или к целой культуре. Тогда говорят, например, «коммунистический дискурс», «буржуазный дискурс» или «организационный дискурс». В этих же случаях - по аналогии с социологическими понятиями «социальная формация» или «социальный порядок» - говорят «дискурсивная формация» или «дискурсивный порядок». Как раз в этом смысле мы говорим, например, об идеологическом дискурсе.

Приведённый комплекс смыслов несколько проясняет ситуацию: *дискурс не есть текст, но есть в тексте, если рассматривать последний как цепь/комплекс высказываний, т.е. речевой (или коммуникативный) акт и его же результат.*

Рассмотрение дискурса с точки зрения прагматики (понимаемой семиотически как часть моррисовской триады семантика - синтактика - прагматика (Моррис 2001:53)

следует начать с анализа схемы, предложенной бельгийским лингвистом Э. Бюиссансом: «langue - система, некая отвлечённая умственная конструкция, discours - комбинации, посредством реализации которых говорящий использует код языка (то есть сема), parole - механизм, позволяющий осуществить эти комбинации (то есть семический акт)». Как видим, первая и третья части триады практически всецело принадлежат области лингвистики. Вторая же во многом может быть интересна и литературоведам. Во-первых, дискурс здесь подразумевает говорящего, это важно для теории литературы, где автор всегда остаётся в центре внимания исследователя, даже провозглашающего его (автора) смерть. А во-вторых, здесь указывается роль дискурса как своего рода кода, используемого говорящим для реализации всеобщего языкового кода.

Приведём ещё одну цитату: «Во французской лингвистике главенствует позиция, восходящая к Бенвенисту: дискурс не является простой суммой фраз, при его рождении происходит разрыв с грамматическим строем языка. Дискурс - это такой эмпирический объект, с которым сталкивается лингвист, когда он открывает следы субъекта акта высказывания, формальные элементы, указывающие на присвоение языка говорящим» (Гийому, Мальдидье 1979:124). Здесь мы видим, по сути, подтверждение того, что дискурс может пониматься как индивидуальный над-языковой код (т.е. набор формальных элементов), подчиняющий себе (вплоть до разрыва) грамматический строй языка. Понимание такого кода требует со стороны реципиента определённых усилий, направленных на «подключение» к коду дискурса и, таким образом, включения себя в «высказывательную» ситуацию.

А. Греймас и Ж. Курте в своём объяснительном словаре (Греймас, Курте 1983:35), отождествили дискурс с семиотическим процессом, утверждая, что «всё множество семиотических фактов (отношений, единиц, операций и т.д.), располагающихся на синтагматической оси языка» (Греймас, Курте 1983:488), можно рассматривать как относящееся к теории дискурса. (В этой же работе они сопоставили понятие «вторичной моделирующей системы» у советских семиотиков с понятием дискурса, выработанным на французской почве (которое следует истолковывать как процесс, предполагающий систему). Это последнее определение оказывается исключительно важным, так как вводит в понятие дискурса как кода синтагматическое и парадигматическое измерения, а следовательно - понятие системности.

«Слова могут изменять смысл в зависимости от взглядов тех, кто их употребляет» (Гийому, Мальдидье 1979:142). Эти изменения ведут к сужению диапазона значений в силу того, что одна из главных составляющих дискурса - идеология (понимаемая здесь

предельно обобщенно и аксиологически нейтрально - как система установок субъекта высказывания) - является системой ограничений, предполагающей норму и оперирующей понятием отклонения от нормы.

Наиболее полно проблема дискурса раскрывается в трудах представителей самого «научнообразного» направления гуманитарных наук XX века - структурализма. И наиболее близок нам здесь Цветан Тодоров, чье понимание дискурса в статье «Понятие литературы» послужит основанием нашей собственной концепции дискурса. Тодоров пишет: «Языковые правила, обязательные для всех носителей языка, - это лишь часть правил, управляющих производством конкретной речевой продукции. В языке, с различной степенью строгости, закреплены лишь правила комбинирования грамматических категорий внутри фразы, фонологические правила, общепринятые значения слов. Между совокупностью этих правил, свойственных всем без исключения высказываниям, и конкретными характеристиками конкретного высказывания пролегает пропасть неопределённости» (Тодоров 1983:366-367).

Пропасть эту заполняют, по Тодорову, правила, присущие каждому дискурсу в отдельности и ограничения, которые накладывает ситуация высказывания/коммуникации. Специфика дискурса определяется тем, что он располагается «по ту сторону языка, но по эту сторону высказывания, т.е. дан после языка, но до высказывания» (Тодоров 1983: 67). «Каждый тип дискурса в свою очередь определяется набором правил, выполнения которых он требует. Так, сонет - это тип дискурса, характеризующийся дополнительными ограничениями, накладываемыми на его метрику и рифмы». Парадоксальная особенность ряда дискурсивных правил состоит в том, что они отменяют действие тех или иных общеязыковых правил. Однако сточки зрения оформления определённого дискурса дело всегда идёт об увеличении, а не об уменьшении числа правил; доказательством служит то, что в любом «отклоняющемся от нормы» поэтическом высказывании мы имеем возможность без труда восстановить нарушенное языковое правило, потому что оно было не столько отменено, сколько оспорено другим, новым правилом» (Тодоров 1983:367).

Мы намеренно прибегли к столь обширному цитированию, чтобы со всей очевидностью продемонстрировать, насколько близок Цветан Тодоров в своих размышлениях к определению дискурса, сделанному нами на основании анализа лингвистических концепций дискурса. Но Тодоров делает шаг и в сторону литературоведения: «В литературоведческих исследованиях правила, свойственные дискурсу, изучаются обычно в разделе «жанры» (иногда «стили» или «модусы» и т.п.)» (Тодоров 1983:367). В этой отсылке, по сути, содержится парадигматическая часть нашего

системного понимания дискурса. Проиллюстрируем это, частично воспользовавшись примером Тодорова. Допустим перед нами хрестоматийный сонет К. Бальмонта «Лунный свет». Анализируя этот текст как процесс и результат речевого акта, мы получаем анализ дискурса сонета К. Бальмонта «Лунный свет». Дискурс здесь - последовательность формальных элементов (слов, фраз, предложений, стихов и т.д.), т.е. налицо синтагматическое измерение дискурса (обозначим его s-дискурс). Далее, мы можем указать и парадигматическое измерение этого же дискурса (р-дискурс), более того - не одно. Во-первых, р-дискурс сонета с его ограничением метрики и рифмы. Во-вторых, р-дискурс символизма с его чисто языковыми ограничениями и правилами. Затем, р-дискурс Бальмонта (также чисто языковой). Далее можно выделить мотивно-образный р-дискурс символизма и мотивно-образный р-дискурс Бальмонта, пространственно-временной р-дискурс ранней лирики Бальмонта и т.д. до бесконечности. И каждая новая дискуссионная парадигма будет давать ряд новых ограничений, которые в пределе сделают обусловленным в тексте чуть ли не каждый звук, не говоря уже о слове. Этот механизм видится нам как противовес так называемой «лестницы свободы» Романа Jakobsona, существующей в правилах сочетаемости лингвистических единиц и ведущей вверх от фонетического уровня (где свобода субъекта высказывания комбинировать элементы языка существенно ограничена свойствами самого языка) до синтаксического и выше, когда «при создании текста из предложений действие ограничивающих синтаксических правил прекращается, и свобода каждого отдельного говорящего достигает максимума, особенно если он не должен придерживаться множества языковых клише». Функциональными эквивалентами языковых клише и способны выступать парадигматические дискурсы с их правилами и ограничениями.

Таким образом, s-дискурс представляется своеобразным узлом на стыке множества взаимодействующих р-дискурсов. Последние способны вступать между собой во всевозможные отношения, что позволяет говорить об интердискурсе (это понятие используется в метаязыке французской школы анализа дискурса (Серио 1985:193). Парадигматический интердискурс может служить эквивалентом традиционного литературоведческого термина «стиль» (лишённого, к сожалению, терминологической определённости). Исследования в этом направлении представляются нам крайне перспективными. Однако такая, структуралистского толка, концепция дискурса не учитывает прагматический аспект, на важность которого мы указали в предварительном определении. Да и, как показывает практика, ни одна строгая структура и стройная система не работает в литературе без сбоев, потому что каждое из многочисленных



исключений, всегда появляющихся в тексте/s-дискурсе, требует либо пересмотра системы, либо признания её несовершенства. Но есть и другой путь: вместо анализа самих исключений выяснить их природу и включить в систему причины, по которым эти исключения появляются. Более того, не ограничивать количество причин и оставить, таким образом, систему потенциально открытой. Открытость эта необходима в силу того самого прагматического аспекта в дискурсе. Прагматические и идеологические установки субъекта высказывания способны сломать систему в s-дискурсе, но не способны отменить р-дискурс, точно так же, как ни один р-дискурс не способен отменить языковой код. Р-дискурс сонета может стать для автора на место языка в силу своей богатой традиции и строгой каноничности. Это может подтолкнуть автора, например, к созданию р-дискурса сонета, написанного верлибром, на базе р-дискурса канонического сонета. А так как последний создан на базе р-дискурса стихотворной речи, которая сама создана на базе первичного р-дискурса языка, то мы получим лучевую структуру, имеющую своим началом язык, но не имеющую конца. Восстановление в каждом конкретном случае s-дискурса того определённого сегмента цепочки р-дискурсов, который позволит объяснить каждое конкретное отклонение от системы, восстанавливает систему. Единственный минус здесь - невозможность для исследователя исчерпывающего знания прагматических и идеологических установок автора. Но это не освобождает литературоведа от исследования того массива смыслов, которые ему доступны. Ведь не освобождает же лингвиста от исследования языка тот, например, факт, что поэты-авангардисты способны сделать на его базе нечто совершенно непонятное, руководствуясь при этом точно такими же непонятными побуждениями или убеждениями.

Особый интерес для анализа любого дискурса представляет проблема передачи коммуникативных ролей (turns). Мена коммуникативных ролей — важнейшая категория анализа разговора (talk analysis, Gespraechanalyse). Она также участвует в конструкции сценария взаимодействия, поскольку является одним из важнейших аспектов организации дискурса. В связи с этим некоторые лингвисты относят индексы мены коммуникативных ролей наряду с другими речеорганизующими средствами (дискурсные маркеры, акты коррекции и редактирования, акты поддержания внимания и проверки понимания и т.д.) в сферу дейксиса дискурса (redeorganisierende Sprechakte – Wunderlich 1976:330—334), отмечая их метакоммуникативный характер.

Мена коммуникативных ролей является составной частью дискурсно-дейктического компонента сценария взаимодействия и при определённых условиях может определяться когнитивными и социокультурными факторами, указанными выше.

Основополагающим интегрированным фактором (темой сценария) следует назвать тип дискурса, коррелирующий с типом социальной сферы. Схематически это выглядит следующим образом:

*Взаимоотношение социальных и личностных свойств коммуниканта и типов разговорного дискурса*



Поскольку «каждая социальная сфера характеризуется единством конструктивных параметров, которые создают систему типовых речевых ситуаций, характерных для данной сферы и неотделимых от неё», следует предположить, что «это проявляется в степени допустимости типов речевых действий...» (Сухих 1998:128). Мена коммуникативных ролей осуществляется, как известно, в результате выполнения речевых и неречевых действий, которые, надо полагать, также зависят от типа дискурса, а вместе с тем и типа социальной сферы. Кроме того, и сам характер мены коммуникативных ролей (по инициативе говорящего или слушающего; по признаку отнесённости реплик во времени и т.д.) в большой степени обуславливается типом социальной сферы. Проблема выделения различных типов социальных сфер напрямую сопряжена с выбором релевантных критериев. Большинство лингвистов сходятся в определении основных параметров ситуации общения, но по-разному трактуют их значимость и по-разному реализуют ситуативные параметры при создании типологий диалогов или сфер общения (van Dijk 1989:98; Wunderlich 1976:9).

Наиболее удачной в этой связи представляется попытка С.А. Сухих (Сухих 1998: 9—10, 25) разграничить социальные сферы на основе степени жёсткости социального

контроля, который описывается, прежде всего, в понятиях норм, конвенций и ритуалов, коммуникативных схем, а также допустимости тем общения и типов речевых действий. Такая типология кажется нам наиболее адекватной, и в дальнейшем мы будем опираться именно на неё.

Из перечисленных выше критериев нас интересуют параметры чисто социальной природы, а именно: социальные нормы и конвенции, через которые преломляются когнитивные представления о ситуативном контексте, о составе и степени знакомства интерактантов, об их социальных отношениях и ролях, а также об уровне формальности интеракции. При комплексном применении этих социальных переменных социальные сферы условно можно разбить на 2 группы:

1. формальная (высокий уровень формальности; жёсткая необходимость соблюдения норм, обусловленная принципом кооперативности при решении совместных задач; асимметричные социальные отношения, т.е. наличие иерархии в отношениях, и т.д.);
2. неформальная (личностный характер общения, связанный иногда с отрицанием действующих в обществе норм; непринуждённое, неофициальное общение; высокая степень знакомства; симметричные социальные отношения и т.д.). Соответственно можно выделить следующие сферы общения:

- 1.1. институционно-производственная сфера;
- 1.2. обслуживания (потребительская) сфера;
- 2.1. сфера досуга;
- 2.2. семейно-бытовая сфера

По ходу такой интерпретации воссоздается - «реконструируется» - мысленный мир, в котором, по презумпции интерпретатора, автор конструировал дискурс, и в котором описываются реальное и желаемое (пусть и не всегда достижимое), нереальное и т.п. положение дел. В этом мире мы находим характеристики действующих лиц, объектов, времени, обстоятельств событий (в частности, поступков действующих лиц) и т.п. Этот мысленный мир включает также домысливаемые интерпретатором (с его неповторимым жизненным опытом) детали и оценки. Этим-то обстоятельством и пользуется автор дискурса, навязывая свое мнение адресату. Ведь пытаясь понять дискурс, интерпретатор хотя бы на миг переселяется в чужой мысленный мир. Опытный автор предваряет такое речевое внушение подготовительной обработкой чужого сознания, с тем чтобы новое отношение к предмету гармонизировало с устоявшимися представлениями - осознанными или неосознанными. Расплывчатая семантика языка способствует гибкому внедрению в

чужое сознание: новый взгляд модифицируется (это своеобразная мимикрия) под влиянием системы устоявшихся мнений интерпретатора, а заодно и меняет эту систему.

Уже сама речь, как показал Э.Косериу (Coseriu 1987:24), «идеологически нагружена», поскольку является знаком солидарности с другими членами общества, употребляющими тот же язык. Иногда даже говорят, что язык - как посредующее звено между мыслью и действием - всегда был «важнейшим фактором для установления политического подавления, экономической и социальной дискриминации»,

Если любой художественный текст несет идеологическую, агитационную или пропагандистскую нагрузку (как поэзия В. Маяковского), то в этом художественном тексте появляются элементы воинствующего дискурса:

- доминирует декламаторский стиль воззвания,
- пропагандистский триумфализм,
- идеологизация всего, о чем говорится, расширительное употребление понятий, в ущерб логике,
- преувеличенная абстракция и наукообразие,
- повышенная критичность и «пламенность»,
- лозунговость, пристрастие к заклинаниям,
- агитаторский задор,
- превалирование «Сверх-Я»,
- формализм партийности,
- претензия на абсолютную истину.

Эти свойства проявляют полемичность, вообще присущую воинствующему дискурсу и отличающую его от других видов речи. Эта полемичность сказывается, например, на выборе слов и представляет собой перенесение военных, политических и общественных действий с поля боя на театральные подмостки. Такая сублимация агрессивности заложена (по мнению некоторых социальных психологов) в человеческой природе.

Итак, полемичность такой речи – своеобразная театрализованная агрессия. Направлена полемичность на внушение отрицательного отношения к политическим противникам говорящего, на навязывание (в качестве наиболее естественных и бесспорных) иных ценностей и оценок. Вот почему термины, оцениваемые позитивно сторонниками одних взглядов, воспринимаются негативно, порой даже как прямое оскорбление, другими (ср. коммунизм, фашизм, демократия) Этим же объясняется и своеобразная «политическая диглоссия» (Wierzbicka 1996:190) тоталитарного общества, когда имеется как бы два разных языка - язык официальной пропаганды и обычный.

Термины одного языка в рамках другого употреблялись разве что с полярно противоположной оценкой или изгонялись из узуса вообще. Например, про пьяного грязно одетого человека в Москве можно было услышать: «Во, поперся гегемон». Говоря в другом, «аполитичном», регистре, мы переходим из атмосферы агрессивности в нормальную, неконфронтующую.

Выявить оценки, явно или скрыто поданные в воинствующем дискурсе, можно, анализируя, например, следующие группы высказываний (Schrotta, Visotsching 1982:126):

- констатации и предписания действовать,
- скрытые высказывания, подаваемые в виде вопросов,
- ответы на избранные вопросы (установив, на какие именно вопросы данный дискурс отвечает, а какие оставляет без ответа);
- трактовки и описания проблем,
- описание решения проблем, стоящих перед обществом: в позитивных терминах, «конструктивно» («мы должны сделать то-то и то-то») - или негативно («нам не подходит то-то и то-то», «так жить нельзя»),
- формулировки идей, автору представляющихся новаторскими,
- высказывания, подающие общие истины: как результат размышлений, как несомненная данность «от бога» (*God's truth*) или как предмет для выявления причин этой данности;
- запросы и требования к представителям власти,
- призывы способствовать тому или иному решению и предложение помощи и т.п.

Общественное предназначение воинствующего дискурса состоит в том, чтобы внушить адресатам - гражданам сообщества - необходимость «политически правильных» действий или оценок. Иначе говоря не описать (то есть, не референция), а убедить, пробудив в адресате намерения, дать почву, для убеждения и побудить к действию (Bauley 1985:104). Поэтому эффективность воинствующего дискурса можно определить относительно этой цели.

Речь писателя или поэта – агитатора и пропагандиста оперирует символами (Rathmaug 1995:211), а ее успех предопределяется тем, насколько эти символы созвучны массовому сознанию: поэт или писатель - политик должен уметь затронуть нужную струну в этом сознании; его высказывания должны укладываться во «вселенную» мнений и оценок (то есть, во все множество внутренних миров) его адресатов, «потребителей» воинствующего дискурса. Далекое не всегда такое внушение выглядит как аргументация: пытаюсь привлечь читателей на свою сторону, не всегда прибегают к логически связным аргументам.

Иногда достаточно просто дать понять, что позиция, в пользу которой выступает проponent, лежит в интересах адресата. Защищая эти интересы, можно еще воздействовать на эмоции, играть на чувстве долга, на других моральных установках. (Впрочем, все это может так и не найти отклика в душе недостаточно подготовленного интерпретатора.) Еще более хитрый ход - когда, выдвигая доводы в присутствии кого-либо, вовсе не рассчитывают прямолинейно воздействовать на чье-либо сознание, а просто размышляют вслух при свидетелях; или, скажем, выдвигая доводы в пользу того или иного положения, пытаются — от противного - убедить в том, что совершенно противоположно тезису, и т.п.

Любой дискурс, не только воинствующий, по своему характеру направленный на внушение, учитывает систему взглядов потенциального интерпретатора с целью модифицировать намерения, мнения и мотивировку действий аудитории. Как в свое время отмечал А.Шопенгауэр, искусство убеждения состоит в умелом использовании едва заметно соприкасающихся понятий человека. Именно благодаря этому и совершаются неожиданные переходы от одних убеждений к другим, иногда вопреки ожиданиям самого говорящего (Schopenhauer 1891:58).

Успех внушения зависит, как минимум, от установок по отношению к проponentу, к сообщению в речи как таковому и к референтному объекту (Morik 1982:44). Первый вид установок характеризует степень доверчивости, симпатии к проponentу, а завоевание выгодных позиций в этой области зависит от искусства говорящего и от характера реципиента (ср. патологическую доверчивость на одном полюсе и патологическую подозрительность на другом). Изменить установки адресата в нужную сторону можно, в частности, и удачно скомпоновав свою речь, поместив защищаемое положение в нужное место дискурса. Только создав у адресата ощущение добровольного приятия чужого мнения, заинтересованности, актуальности, истинности и удовлетворенности, автор может добиться успеха в этом внушении (Grac 1985:6).

Люди всегда чего-то ожидают от речи своих собеседников, что сказывается на принятии или отклонении внушаемых точек зрения. Речевое поведение, нарушающее нормативные ожидания уместных видов поведения, может уменьшить эффективность воздействия (если неожиданность неприятна для реципиента) или резко увеличить ее - когда для адресата неожиданно происходит нечто более приятное, чем ожидается в норме.

Но авторская интенция предполагает ментальное задание читателю по интерпретации не данного отрывка, а всего дискурса. Автор достигает прагматического эффекта: его способ репрезентации не вызывает вопроса «О чём это вы?», а стимулирует

реакцию «Ну и дела тогда творились!» Читатель правильно декодирует бессвязный текст, содержащий противоречивую («необъективную») информацию как отражение бессвязности и противоречивости сложившейся ситуации.

Мы не ставим перед собой задачи ответить на вопрос о минимальной (максимальной) протяжённости текста, равно как и о границах дискурса. Но заявленное понимание текста как промежуточной стадии дискурса позволяет уточнить суть последнего. Под дискурсом мы предлагаем понимать совокупность речемыслительных действий коммуникантов, связанную с познанием, осмыслением и презентацией мира говорящим и осмыслением языковой картины мира говорящего адресатом.

Художественный текст как явление изучается в типологии текста. Типология текста, несмотря на свое центральное положение в общей теории текста, до сих пор еще разработана недостаточно. Не определены еще общие критерии, которые должны быть положены в основу типологизации. Объективно это объясняется многоаспектностью и потому сложностью самого феномена текста, субъективно — сравнительно небольшим периодом разработки проблем текста, когда они стали слагаться в общую теорию. Главная трудность заключается в том, что при текстовой дифференциации неправомерно исходить из какого-либо одного критерия, слишком зыбко такое основание для строгой классификации.

Понятие «тип текста» в настоящее время принято как рабочий термин в современных исследованиях по теории текста, в частности в лингвистике текста. Обозначает он эмпирически существующие формы манифестации текстов. Расхождения в толковании понятия «тип текста» еще достаточно велики. Оно трактуется то слишком узко, то слишком широко (например, *кулинарный рецепт как тип текста и перевод как тип текста*).

Не вдаваясь во все сложности дискуссий по этому поводу и противоречивость мнений, можно все-таки на основании накопленных наукой данных постараться наметить основные критерии для разграничения различных манифестаций текстов. Ясно, что эти критерии должны слагаться из ряда показателей и охватывать по крайней мере главные признаки текста: информационные, функциональные, структурно-семиотические, коммуникативные.

Каждый из данных подходов способен стать основанием для соответствующей классификации. Объединенные же вместе, они создают известные трудности: каждый реальный текст должен теоретически выявить свой собственный, отличный от других признаков по каждому из этих оснований. Такая «идеальная» и непротиворечивая

классификация затруднительна, поскольку сходства и различия признаков могут комбинироваться по-разному: например, сходству информационных качеств могут резко противостоять качества коммуникативные и т.п. Выбор критериев типологизации осложняется и тем, что один и тот же текст может быть отнесен к различным группам из-за своей собственной многоаспектности: по одному критерию он войдет в одну группу текстов, по другому — в другую. При ориентации на разные критерии можно в первичной дифференциации остановиться на делении «научные и ненаучные тексты»; «художественные и нехудожественные тексты»; «монологический и диалогический тексты»; «моноадресатный и полиадресатный тексты» и др. Каждое из этих делений реально существует, но с точки зрения общей и единой типологии они некорректны: например, художественный текст, с одной стороны, попадет в группу ненаучных, а с другой — одновременно в группы монологических и диалогических.

Во избежание подобных скрещиваний будем ориентироваться в дальнейшем на наиболее устоявшиеся классификации, опирающиеся на экстратекстуальные факторы, т.е. факторы реальной коммуникации (коммуникативно-прагматические).

Подавляющее большинство авторов, занимающихся проблемами текста, при учете факторов реальной коммуникации соответственно сферам общения и характеру отражения действительности первоначально делят все тексты на *нехудожественные* и *художественные*. Нехудожественные тексты характеризуются установкой на однозначность восприятия; художественные — на неоднозначность. И то и другое принципиально важно.

В качестве сущностных признаков художественной и нехудожественной коммуникации чаще всего называют:

- 1) присутствие/отсутствие непосредственной связи между коммуникацией и жизнедеятельностью человека;
- 2) отсутствие/наличие эстетической функции;
- 3) эксплицитность/имплицитность содержания (отсутствие/наличие подтекста);
- 4) установка на однозначность/неоднозначность восприятия;
- 5) установка на отражение реальной/нереальной действительности (художественные тексты представляют не модель реальной действительности, а сознательно конструируемые возможные модели действительности).

Первые позиции в данном перечне занимают признаки нехудожественных текстов, вторые — текстов художественных.



Художественные тексты имеют свою типологию, ориентированную на родо-жанровые признаки.

Нехудожественные тексты имеют свою частную типологию: тексты массовой коммуникации; научные тексты; официально-деловые тексты.

Художественный текст строится по законам ассоциативнообразного мышления, нехудожественный — по законам логического мышления. В художественном тексте жизненный материал преобразуется в своего рода «маленькую вселенную», увиденную глазами данного автора. Поэтому в художественном тексте за изображенными картинками жизни всегда присутствует подтекстный, интерпретационный функциональный план, «вторичная действительность планов, действительность реальна и объективна. Художественный текст и нехудожественный обнаруживают разные типы действия — на эмоциональную сферу человеческой личности и сферу интеллектуальную; кроме того, в художественном изображении действует закон психологической перспективы. Наконец, различаются эти тексты и по функции — коммуникативно-информационной (нехудожественный текст) и коммуникативно-эстетической (художественный текст).

Художественный текст строится на использовании образно-ассоциативных качеств речи. Образ здесь конечная цель творчества, тогда как в нехудожественном тексте словесная образность принципиально не необходима и при наличии является лишь средством передачи (объяснения) информации. В художественном тексте средства образности подчинены эстетическому идеалу художника (художественная литература — вид искусства); второстепенная роль словесного образа в нехудожественной литературе (например, научно-популярной) освобождает автора от такой подчиненности: он озабочен другим — с помощью образа (сравнения, анафоры) передать информационную сущность понятия, явления.

Таким образом, для нехудожественного текста важна логико-понятийная, по возможности объективная сущность фактов, явлений, а для художественного — образно-эмоциональная, неизбежно субъективная. Получается, что для художественного текста форма сама по себе содержательна, она исключительна и оригинальна, в ней сущность художественности, так как избираемая автором «форма жизнеподобия» служит материалом для выражения иного, другого содержания, например, описание пейзажа может оказаться не нужным само по себе, это лишь форма для передачи внутреннего состояния автора, персонажей. За счет этого иного, того содержания и создается «вторичная действительность». Внутренний образный план часто передается через

внешний предметный план. Так создается двуплановость и многоплановость текста, что противопоставлено тексту нехудожественному.

Поскольку в художественном тексте господствуют ассоциативные связи, то художественное слово оказывается практически понятийно неисчерпанным. Разные ассоциации вызывают разные «наращения смысла» (термин В. В. Виноградова). Даже одни и те же реалии предметного мира могут восприниматься разными художниками по-разному, вызывать разные ассоциации. Например, «камень» О. Мандельштама — символ строгости, надежности («Камень» — название книги), а у И. Анненского — это символ скованности, душевного гнета («Тоска белого камня»). «Солнце» для К. Бальмонта — символ праздничности, стихийности, жизненности, а для Ф. Сологуба — символ всего иссушающего, дурманящего, мертвящего. Для художественного текста важен не столько предметно-понятийный мир, сколько представление — наглядный образ предмета, возникающий в памяти, в воображении. Именно *представление* — переходное звено между непосредственным восприятием и понятием.

Различаются тексты художественные и нехудожественные и характером *аналитизма*: в нехудожественных текстах аналитизм проявляется через систему аргументации, открытого доказательства; в художественных текстах аналитизм имеет скрытый характер, он зиждется на индивидуально избранных законах. Художник, в принципе, *не доказывает*, а *рассказывает*, используя конкретно-образные представления о мире предметов.

С точки зрения структуры и функции высказываний тексты нехудожественные и художественные также заметно различаются.

Конструктивную роль в нехудожественных текстах признаны выполнять структуры *рационально-логические*, а в художественных текстах — *эмоционально-риторические*. (Одинцов 1980:63). Рационально-логические структуры соотносят текст с действительностью, а эмоционально-риторические — с интерпретацией действительности. Поэтому во втором случае модусные компоненты высказываний будут преобладать над диктумными. В результате — повышенная экспрессивность текста.

Поскольку рационально-логические структуры отражают фактологическую сторону сообщения, элементы этих структур нельзя убрать без ущерба для смысла, тогда как выпадение звеньев эмоционально-риторических не нарушает общего содержания текста, а лишь обесцвечивает его, доводя до нейтрального звучания.

Роль эмоционально-риторических структур возрастает в разных текстах в движении от научного изложения к художественному. Такие тексты, как научные и деловые

(относительно простые в структурном отношении), организуются в основном рационально-логическими структурами.

Роль эмоционально-риторических структур характерна для текстов художественных, хотя она вполне ощутима и в текстах массовой коммуникации (в частности — в газетах), где принципиально важна установка на воздействующую функцию речевых средств и текста в целом.

Художественная речь отличается широким применением экспрессивных средств и метафорического свойства слова. Переосмысление слова в художественном контексте, многоплановость его звучания вытекают из функциональной сложности художественной речи, ее эстетической и характерологической мотивированности. Кроме того, эта сложность вызывается еще и таким обязательным фактором, как авторская индивидуальность.

Общепринятое в языке писателя индивидуально отбирается и переосмысливается, преобразуясь в индивидуально-художественный стиль («слог» писателя).

Слово в художественном тексте, наряду с основным значением, часто имеет дополнительное содержание, сопутствующее основному, т.е. обладает коннотативными значениями, которые могут проявляться как оценочность, эмоциональность, образность, экспрессия. (Харченко 1976:82) Все это разные оттеночные значения. Оценочность свойственна словам, в которых заложена положительная или отрицательная оценка человека, предмета, явления (например, *мужественный* и *смелый* — положительная оценка; *трусливый*, *жестокый* — отрицательная оценка). Образность слова тесно связана с его основным значением. Она может быть присуща самим словам, заложена в семантике слова (образность языковая). Важнейшими чертами образности в слове являются: а) зрительность («картинность»); б) сравнительная недолговечность. Предметность и наглядность — основа образа. Ср. примеры: *Пулемет ты, Сеня, — сказала Валя. — Наговорил сорок бочек* (В. Шукшин. «Брат мой») (Харченко 1976:68). Образные слова не всегда заключают в себе оценочность. Например, слова *плохой*, *прекрасный* оценочны, но не образны. И наоборот, образное слово *калоша* (о тихоходном судне) не заключает в себе оценки, хотя оценочность и образность могут одновременно присутствовать в слове, например: *недотепа* (о человеке). Экспрессивные словарные средства (*офранцузился*, *пересобачился*) фиксируют обычно тематическое несоответствие производного значения слова производящему (Харченко 1976:69) Для художественной речи свойственна эмоциональность. Существуют слова, прямо передающие эмоции — *ужас*, *страх*, *радость*; но эмоциональность может придаваться суффиксами — *лесочек*, *доченька*,

*зимушка, долище* (уменьшительно-ласкательные и увеличительные суффиксы). Эмоциональность может сопровождать значение слова — *золото* (о человеке).

Хотя все коннотативные элементы в слове (оценочность, образность, экспрессия, эмоциональность) имеют качественное своеобразие, в ряде словесных единиц они могут совмещаться, например в слове *кипяток* (о вспыльчивом, горячем человеке).

Все эти объективно существующие в слове семантические свойства используются в художественной литературе очень активно, причем в языке писателя они служат основой для создания индивидуальных и потому неповторимых художественных красок.

Однако эмоционально-экспрессивные качества художественной речи нельзя понимать слишком прямолинейно и широко, как основное свойство художественной речи вообще.

Можно утверждать, что, по сравнению с повседневной житейской речью, экспрессивность выступает в художественной речи в скрытой, непрямой, опосредованной форме. Люди в реальной жизни говорят более экспрессивно, эмоционально, чем герои и тем более автор литературного произведения.

Это вытекает из самой природы искусства. В реальной речи «оправданы» любые свойства, любые «крайности», ибо это именно реальная речь, возникшая в действительно совершающейся ситуации, принадлежащая действительно существующему человеку. В искусстве речь — вне зависимости от того, является ли она речью персонажа, рассказчика или самого автора, — создается, творится по художественным законам. А это означает, во-первых, что любая речь в искусстве так или иначе обладает мерой, гармонией, пропорциональностью. Далее, она всегда по-своему правдоподобна: это наиболее вероятная, «типичная», «закономерная» речь данного героя (или автора), она отвечает определенной целесообразности, не впадает в «крайности»; она, если угодно, сдержанна. Наконец, она наиболее полно, объективно, всесторонне воплощает свой предмет и выражает своего носителя, отказываясь от всякой исключительности, от всего одностороннего, случайного, преходящего.

Все это определяет относительную, но принципиальную уравновешенность, «нормальность» и даже своего рода нейтральность художественной речи — в сравнении с другими видами речи. Художественная речь не бывает предельно обработанной, образцовой, «красноречивой» (как, например, речь ораторская, риторическая); не бывает она (даже в устах героя) и всецело просторечной или диалектной, жаргонной, профессиональной (что вполне возможно в жизни); чужда ей и последовательная архаизация, воссоздание реальной речи предшествующих времен, а также и точное

воспроизведение сегодняшней, сиюминутной речи (она всегда опирается на более широкое и прочное бытие речи — на речь целой эпохи).

Наконец, художественная речь не бывает ни излишне всеобщей (что присуще официально-деловым формам речи), ни чрезмерно индивидуализированной (как в интимных формах речи): и то и другое нарушило бы ее уравновешенность и полноту. Она в меру всеобщна и в меру индивидуализирована.

Понятно, почему чрезмерно экспрессивная речь служит объектом и средством литературных пародий, поскольку нарушает гармоничность и правдоподобность художественной речи. Художественная речь — это не просто экспрессивная речь (в житейском понимании этого слова); экспрессия здесь художественно воссоздается, претворяется в словесное искусство.

При восприятии художественного текста могут возникнуть речевые помехи, приводящие к непониманию или искаженному пониманию текста. Подобный лексически некоммуникабельный отрезок текста возникает часто в результате многозначности художественного текста, которая имеется почти во всех элементах его структуры. Механизм многозначности художественного текста заключен в «семантической системе» автора, вскрыть которую помогает анализ содержания и формы произведения, разумеется, в тесном единстве, которое наиболее полно и многогранно выявляется в «творческом контексте».

В понятие «контекст» входят нехудожественный и художественный контексты. Такое разделение существует давно. Идея же разграничения понятия «художественный контекст» на творческий и нетворческий контексты (а также контекст с элементами творчества) принадлежит Х. Х. Махмудову. (Махмудов 1970:73)

Критерием творческого контекста может служить, во-первых, наличие системы, отражающей мировоззрение автора (внесистемный текст обычно не художественен и даже не информативен); во вторых, многозначность, многоплановость художественного текста, наличие в нем подтекста, создаваемого в результате «диалектичности, неоднозначности восприятия мира», в результате большой частотности в художественном тексте слов с «приращенным» смыслом (термин В.В. Виноградова); в-третьих, это способность текста быть воспринятым. Произведение, состоящее из одного нетрадиционного материала (в этом случае автор превращает новизну, оригинальность в самоцель) не воспринимается как новаторское. Все элементы контекста, когда он творческий, представляют собой органическое, тесно связанное единство.

Творческому контексту противопоставляется контекст нетворческий. Одним из признаков нетворческого контекста является литературный штамп.

А.Н. Толстой справедливо отмечал, что «язык готовых выражений, штампов, каким пользуются нетворческие писатели, тем плох, что в нем утрачено ощущение движения, жеста, образа. Фразы такого языка скользят по воображению, не затрагивая сложнейшей клавиатуры нашего мозга».

С другой стороны, любая фальшивая нота тоже создает нетворческий контекст. «Эмоциональная память» автора, как при изображении деталей, так и при создании художественного образа, должна не ослабевать на протяжении всего текста произведения, чтобы не допустить ни одной диссонирующей ноты. Единство образной системы художественного произведения и его идейно-эстетическая целостность создаются особым характером образа автора, который является композиционно-стилистическим центром произведения и который не совпадает с личностью автора как реального человека и даже с «субъектом повествования». Именно он скрепляет текст своим видением мира, позицией, отношением, передаваемыми особыми способами и приемами организации речевых средств. С точки зрения функционально-стилистической, — пишет М. Н. Кожина, — художественная речь во всех ее проявлениях (у разных писателей, в разных жанрах и художественных формах) обладает одним общим специфическим свойством. Мы считаем таким свойством художественно-образную речевую конкретизацию, явление наиболее всеобъемлющее по сравнению с метафоризмом, «приращениями» смысла...». (Кожина 1966:84) Таким свойством не обладает речь в иных сферах общения. Именно поэтому художественную речь можно рассматривать как особый эстетико-коммуникативный функциональный стиль.

«Поэтическая функция языка опирается на коммуникативную, исходит из нее, но воздвигает над ней подчиненный... закономерностям искусства новый мир речевых смыслов и соотношений» (Виноградов 1963:155). Особое качество художественной речи — быть языком словесного искусства, формой творческого познания мира — проявляет ее функционально-стилевое своеобразие.

Художественный текст делится на прозаический и стихотворный. В основе этого деления лежит речевая организация текста: прозаический текст — это речь отрывистая, членение речи здесь определяется смысловым и синтаксическим строем и автоматически из него вытекает; стихотворный текст, или поэтический, — это речь периодическая, ритмически организованная. Членение в стихотворном тексте качественно отлично от членения в прозаическом тексте, воспринимаемом как сплошное текстовое пространство.

Для стихотворного текста важны не синтаксические единицы, а единицы ритмически организованные; это замкнутые компоненты, стянутые перекрестными рифмами. Единицы членения — это строка, строфа, четверостишие (или двустишие). Стиховые строки не обязательно совпадают с синтаксическими границами предложений: стих обладает метром (размером). Это упорядоченное чередование в стихе сильных мест (иктов) и слабых мест, по-разному заполняемых. Сильные и слабые места — это чередующиеся слоговые позиции в стихе, они образуют метр в виде двух- или трехсложной стопы. Сильные места метра занимают ударные слоги, слабые — неударные. Проза-речь, не связанная метром и рифмой.

Стихотворная речь и прозаическая — не замкнутые системы, границы их могут быть размыты, переходные явления неизбежны.

Бывают «стихи в прозе» и метризованная проза. При этом случайная рифма в прозе — недостаток не меньший, чем ее достоинство в поэзии.

Оппозиция проза — стихи несколько смягчилась при появлении вольного стиха. И поэтичность и прозаичность стали усматриваться в общих стилистических качествах текста и задачах его построения.

«...Поэзия не дает информацию или практические рекомендации, она являет смысл, ценность которого может состоять как раз в его неинформативности, в его отрешенности от практических нужд». (Shipley 1943:129).

Прозаическое и поэтическое могут в разных долях входить в одно и то же явление. Например, поговорка и присказка в сравнении со сказкой — стих; а в сравнении с лирической песней, стихотворением — проза.

Ритмически организованная речь в большей степени, чем прозаическая, использует фигуры — анафоры, эпифоры, периоды, ретардации, стиховые переносы, стыки, параллелизмы.

Особую значимость приобретает стихотворный синтаксис. Он в значительной мере условен, деформирован, подчинен не структуре предложения, а ритму. В синтаксисе прежде всего реализуется интонация, метрика. Стихотворная фраза — это явление ритмико-синтаксическое, ритму подчиняется и порядок слов.

Исследователь стихотворной речи Б. М. Эйхенбаум особо подчеркивает роль лирической интонации в стихе. Она не схожа с интонацией эпической или специально сказовой. Опираясь на интонационный принцип в характеристике лирики, Б. М. Эйхенбаум выделяет три типа: декламативный (риторический), напевный (песенный) и

говорной. (Эйхенбаум 1969:329) Причем собственно художественная роль интонации значительнее в лирике напевного типа.

Риторический тип стиха можно проиллюстрировать стихотворениями А.С. Пушкина «Пророк», «Анчар», одами Г. Р. Державина, М.В. Ломоносова. Стихотворения напевного типа блестяще удались С.А. Есенину. Разговорный тип представлен ямбом «Евгения Онегина», «Графа Нулина» А.С. Пушкина; стихотворениями А.А. Ахматовой.

Эти типы представляют разные мелодики стиха. Под мелодикой Б. М. Эйхенбаум понимает не звучность вообще, не всякую интонацию стиха, а развернутую систему интонирования, с явлениями интонационной симметрии, нарастания, кадансирования (от лат. *cadao* — падаю, оканчиваюсь) и т. д.

Речевая интонация в стихе часто теряет свою смысловую и логическую окраску, подвергаясь напевной деформации; ударения в словах могут смещаться, подчиняясь ритмике. Для стиха важно через форму передать эмоциональное состояние. Ритмическая форма стиха — это закрепленные в размере эмоциональные интонации.

Более того, сам размер способен передавать семантику стихотворной строки. Ср.: двухсложная стопа (хорей) — быстрое движение: *Мчатся тучи, вьются тучи, невидимкою луна* (А. Пушкин) (доминанта — *мчатся*); трехсложная стопа (амфибрахий) — медленное движение: *Жизнь медленная шла, как старая гадалка, Таинственно шепча забытые слова* (А. Блок).

Так, специфический ритм оказывается следствием актуализации поэтической формы, а «внутри» этой формы — смысла. Поэтическая форма становится «изобразительно-выразительной».

Благодаря специфике своей формы стихотворный текст, в сравнении с прозаическим, менее свободен, так как имеет ряд ограничений<sup>1</sup>: требование соблюдать определенные метроритмические нормы, организованность на фонологическом, рифмовом и композиционном уровнях. «Казалось бы, это должно привести к чудовищному росту избыточности в поэтическом тексте» (Лотман 1972:35). Однако на самом деле эти ограничения приводят не к уменьшению, а к росту возможностей новых значимых сочетаний элементов внутри текста. «Оказывается, что огромное множество речевых элементов, которые в исходном языке производятся и воспринимаются как случайные, по крайней мере не несущие особой значимости в данном высказывании, в поэтическом контексте приобретают эту значимость, так что в поэзии любые элементы речевого уровня могут возводиться в ранг значимых» (Васильева 1983:212).



Каждый речевой элемент имеет семантическую нагрузку. В целом получается, что стихотворение — это «сложно построенный смысл». Смысловая сложность заключается в том, что за внешним текстовым образом всегда стоит глубинный внутренний смысл.

Смысловая двуплановость и многоплановость закономерна для поэтического текста. Строй поэтического текста условен, ненормативен из-за чрезмерной активности субъективного начала, и поэтому «наращение смыслов» в поэтическом тексте происходит значительно активнее, нежели в тексте прозаическом, в нем выше степень концентрации смысла. В этом отношении интересно наблюдение о том, что проза, написанная поэтом, как правило, более емкая, сжатая, «концентрированная», с необычной, ненормативной сочетаемостью слов, это происходит из-за интуитивного, подсознательного переноса законов стихосложения на прозаический текст. В качестве примера можно привести тексты прозы М. Цветаевой, где «темнота сжатости» (слова самой М. Цветаевой) доведена до такой степени, что многие смысловые лакуны приходится заполнять авторскими знаками препинания, так как без знаков, разводящих смыслы, слов, текст мог бы быть неудобочитаемым.

При очевидных различиях прозаического и стихотворного текста нельзя провести резкую границу между ними, поскольку сильно в них единое, объединяющее начало — художественность. Стихи в прозе И. Тургенева или «Песня о буревестнике» М. Горького, хотя и не имеют рифмы, восприняли от стихотворной речи ее ритмическую форму. Поэтичность формы часто сопровождает орнаментальную прозу.

Говоря о различии прозаического и стихотворного художественного текста, нельзя не сказать о возможном скрещивании основных стилистических примет того и другого, И дело не только в том, что существуют переходные явления между прозой и стихами (стихи в прозе), дело в том, что возможно приобретение прозой поэтических черт и, наоборот, стихами» - черт прозаических. Прозаизация стихотворных текстов и поэтизация прозаических — явление, связанное не столько с формальными показателями (например, ритмизация прозы), сколько внутренним смыслом текста, с особой эстетической, установкой автора, его эмоциональной и мировоззренческой сущностью.

Поэтичность — это особое свойство произведения, которое сообщает ему одухотворенность, приподнятость над обыденным.

Дело не в предмете изображения, а в его освещении, не в теме, не в сюжете, а в их воплощении, в ракурсе, в эмоционально-нравственных акцентах (*один булыжник видит под ногами, другой — звезду, упавшую с небес*). Поэтично то, в чем есть нечто сверхпрактического назначения.

Поэтичность в прозаическом тексте создается разными приемами, например образностью, рожденной столкновением реального и ирреального; приемом недоговоренности; сочетанием прямого и переносного в значениях речевых единиц. Поэтичность обнаруживается в самом способе построения текста.

С другой стороны, стихотворный текст может приобретать прозаические черты, особенно это свойственно «говорному» типу стиха. Такая прозаизация осуществляется за счет разговорных интонаций, диалогизации, включения в текст слов бытового содержания. Такая тонкая, частичная прозаизация не лишает произведение в целом яркой художественности. В разработке разговорных форм (и отчасти частушечных) преуспела, например, А. Ахматова, В. Маяковский.

Интересным представляется вопрос о прозаизации прозаического текста. Несмотря на свою парадоксальность, он вполне закономерен, особенно, если иметь в виду некоторые современные литературные произведения. Это лишний раз свидетельствует о том, что понятия «поэтичность» и «прозаичность» вышли далеко за пределы той сферы принадлежности, откуда они родом, т. е. поэтичность не обязательно свойство поэзии, а прозаичность — прозы, хотя, конечно, важен и такой нюанс: стихи без поэтичности — это все-таки нонсенс, а проза без поэзии — это проза, которая может быть в высшей степени художественной.

Мысль о существовании языковых механизмов воздействия на человека имеет довольно долгую историю. В древние времена сила воздействия слова на положение дел во вселенной не вызывала сомнения. Молитвы, заклинания, наговоры, проклятия — таинство подобного языкового воздействия не объяснено и даже отрицается наукой. Однако и в наш просвещенный век многие люди открыто или украдкой, опасаясь неодобрительной оценки со стороны окружающих, прибегают к использованию данных средств, причем особенно часто в чрезвычайных ситуациях, когда наука оказывается бессильна.

Неопровержимость языкового воздействия на поведение человека закреплена также в народной мудрости и передается из поколения в поколение в виде пословиц и поговорок: *доброе слово лечит, а худое калечит*; а также в виде афоризмов и крылатых выражений: *злые языки опасней пистолета* (А. Грибоедов); *слово — полководец человеческой силы* (В. Маяковский).

Научные исследования до недавнего времени не касались данной сферы проявления языка. Вопрос о существовании некой «энергии» языковых знаков просто не вставал, так

как в русле естественно-научной парадигмы изучению могло подвергаться только то, что доступно непосредственному анализу, т.е. имеет материальную оболочку.

Отметим в этой связи, что все попытки изучить идеальные сущности, например, лексическое значение слова, с необходимостью должны были строиться на довольно парадоксальных основаниях, ведь для начала нужно было подобрать для этих идеальных сущностей материальный эквивалент. Современная антропоцентристская парадигма ставит акцент на изучении ментального мира человека. Хотя эпистемологический парадокс – подмена идеального на материальное в связи с недоступностью идеального для человеческого познания – не был преодолен, и вероятно, не может быть преодолен, внимание ученых к тем процессам, которые скрыты от непосредственного наблюдения, помогло преодолеть многие стереотипы.

Один из таких стереотипов – игнорирование изучения языковых механизмов воздействия на человека – в настоящее время подвергается развенчанию. Этому способствовала не только смена научной парадигмы, но и, в гораздо большей мере, изменение ситуации в обществе. Широкое распространение религиозных, политических, аполитических и прочих сект, течений, партий, применяющих во взаимодействии с людьми различные манипулятивные средства, начиная от гипноза и заканчивая общеизвестными PR-технологиями, сделало изучение языковых механизмов воздействия на человека одним из наиболее актуальных в наши дни направлений исследований.

Отметим, что собственно лингвистические исследования на данную тему по своей численности и общему объему выполненной работы значительно уступают аналогичным исследованиям в области психологии и отдельных направлений других гуманитарных наук. Поэтому вполне закономерно, что, изучая механизмы языкового воздействия на человека, данные исследования стремятся объяснить их природу при помощи особенностей психики человека.

В настоящей работе предлагается краткий критический обзор наиболее известных в наше время концепций, которые могли бы так или иначе ответить на вопрос: «Существуют ли механизмы языкового воздействия на человека, и каковы они?» Спектр исследовательского поиска в данном направлении чрезвычайно широк и лежит в русле таких отраслей научного знания, как филология, психология, философия, культурология, политология, журналистика, реклама – перечень можно продолжать и дальше.

Поскольку проблема существования механизмов языкового воздействия в целом должна решаться с точки зрения двух аспектов – психики человека и особенностей системы языка, то, в какой бы отрасли науки ни проводилось исследование, четко

вырисовываются два основных ракурса – психологический и лингвистический. Поэтому вполне правомерно разделить имеющиеся в наличии концепции по данным двум аспектам.

Психологические исследования языкового воздействия на человека связаны в основном с изучением того, как можно использовать язык, чтобы определенным образом повлиять на ход мыслей и поведение реципиента воздействия. Выражения языка – определенные слова и целые тексты – используются в сочетании с приемами собственно психического воздействия. Характер воздействия может быть двух видов: воздействие на бессознательное реципиента и осознаваемое воздействие.

В первом случае реципиент не должен догадываться, что он подвергается внешнему влиянию, поэтому, помимо языковых средств, применяются визуальные, аудиальные, иногда тактильные, поведенческие и другого рода средства. Поскольку воздействие на органы зрения и на слух имеет важное значение применительно к восприятию языкового знака, рассмотрим данные виды воздействия подробно.

Наиболее мощной силой обладает воздействие на органы зрения, так как зрение, в отличие от слуха, способно в случае необходимости обработать всю представляемую информацию одновременно в виде целостного комплекса. Звуковая информация передается и воспринимается последовательно, поэтому для ее усвоения требуется гораздо больше времени. Учитывая этот факт, можно прогнозировать, что графическое начертание слова будет воспринято значительно большим количеством людей одновременно с сопутствующей информацией, чем слово, произнесенное вслух. Этот принцип положен в основу телевизионной рекламы.

В современных публикациях, в частности, посвященных рекламе в СМИ, в связи с исследованием особенностей зрительной перцепции большое внимание уделяется воздействию эффекту 25-го кадра (Ценев 2003:16). Наличие подобного воздействия в настоящее время не вызывает сомнения. Тем не менее идея использования 25-го кадра как мощного инструмента воздействия на широкую аудиторию все еще имеет многочисленных сторонников. На рубеже 1990–2000-х гг. она всерьез обсуждалась преподавателями иностранного языка. В ряде ускоренных методик по изучению иностранного языка предлагалось запоминать слова, мелькающие на экране, и гарантировалось, что учащийся будет знать эти слова, по крайней мере «на уровне узнавания». На самом деле человеческое бессознательное действительно способно воспринять подаваемую таким образом информацию, но без надлежащей обработки со стороны сознания она так и остается в бессознательном. Это значит, что, встречая

мелькавшие на экране слова в каком-либо тексте, учащийся называет их «знакомыми словами», но не может сказать, что они означают. Косвенным доказательством слабой эффективности подобных методик в обучении иностранному языку является использование наглядных пособий, которые висят в каждом классе. Ученики годами смотрят на таблицы форм неправильных глаголов в английском языке и умудряются их не запомнить. Не требует доказательств, что во всех приведенных выше способах лингво-визуального воздействия на человеческое бессознательное основным инструментом воздействия является визуальный компонент, так как, во-первых, 25-й кадр (а также постеры, таблицы и пр.) не обязательно должны содержать словесную информацию – это могут быть и яркие картинки или фотографии, а во-вторых, если используется буквенная информация, то, какие слова ни мелькали бы перед глазами, человек не успевает проанализировать их значение, он лишь улавливает форму.

Помимо визуальных эффектов, не менее важным инструментом воздействия выступает звуковой ряд. Потенциал звукового воздействия, хоть и уступает визуальному по широте охвата аудитории и скорости восприятия, не может не учитываться при рассмотрении языковых способов воздействия. Основной вопрос, на который необходимо найти ответ в данном ракурсе, – в чем конкретно проявляется сила звучащего слова? В частности, определяется ли она набором произносимых звуков, так что более мощным воздействием обладают, например, слова, в которых чаще встречаются определенные звуки или определенные строго фиксированные их последовательности? Второй вопрос – имеет ли такой «акустический» подход к решению проблемы непосредственное отношение к современному языку, для которого письменная природа не менее, если не более, важна?

Что касается изучения информации, передаваемой отдельными звуками, то этим вплотную занимается фоносемантика. Экспериментальным путем можно доказать, что «звуки обладают неким нелингвистическим самостоятельным смыслом» (Шадрина 2001: б), например, эмоционально-оценочным компонентом значения (отдельные звуки могут вызывать положительные или отрицательные эмоции у большинства испытуемых). Фоносемантика как направление лингвистики еще находится на стадии своего становления, большинство предлагаемых выводов могут считаться не более чем предварительными экспериментальными данными.

Говоря о звуковой составляющей языкового воздействия, исследователи часто упоминают такие средства, как интонация, тональность, ритм и др.: «Существуют такие случаи использования языка, при которых ценность собственно информационной

составляющей является практически нулевой, во всяком случае, не идущей ни в какое сравнение с таковой функционального аспекта. Соответственно здесь основная функциональная нагрузка ложится на невербальные, паралингвистические и так называемые супraseгментные составляющие речевого акта (мимику, жесты, интонацию и т.п.)» (Мегентесов 1997:58).

Суггестия традиционно определяется как речевое воздействие на человека, воспринимаемое им без критической оценки, т.е. латентное (скрытое) вербальное воздействие. «Суть суггестивного внушения состоит в воздействии на чувства человека, а через них на всю его волю и разум с целью создания определенного состояния или побуждения к запланированным действиям» (Медведева 2003:241). Такой тип внушения наличествует, например, в эзотерической литературе, имеющей в настоящее время множество направлений, начиная от религиозных и заканчивая философскими.

Изначально эзотерический язык (от греч. *esoterikos* – внутренний) понимался как язык для посвященных, знающих специалистов, избранных. Сейчас в понятие «эзотерические тексты» вкладывают идею не только предназначенности для посвященных, но и идею воздействия на реципиента: эзотерическая литература может изменить характер мыслей и поведения человека. Если это так, то эзотерические тексты способны оказывать воздействие и не будучи озвученными – достаточно прочитать их на бумаге. Это подтверждает сделанный выше вывод о том, что значимость звуковой стороны языка (а вместе с ней и значимость интонации, ритма и тона высказывания) в оказании воздействия не превышает значимости визуально воспринимаемого знака. Причем оба компонента (и визуальный и звуковой) оказывают мощное воздействие только в сочетании еще с одним компонентом – эмоциональным.

При звуковом воздействии нужный эффект достигается при помощи эмоционально окрашенных слов. Эмоциональная составляющая является тем компонентом, который связывает внешнюю (звуковую или графическую) оболочку слова с внутренним содержанием и призван обеспечивать их гармоничное взаимодействие.

Эмоция в психологии – внешнее проявление внутреннего чувственного переживания. В лингвистике эмоциональная составляющая языковых единиц квалифицируется как коннотативное – дополнительное, сопутствующее – значение слова. Если судить по толковым словарям, то можно сделать вывод, что далеко не каждое слово имеет коннотативное значение, так как не в каждой словарной статье имеются соответствующие пометы. Однако в речи любое без исключения слово способно приобретать дополнительную эмоциональную окраску. Более того, множество слов

обозначают эмоцию или чувство, т.е. эмоция может выступать в качестве лексического значения слова.

Изучением коннотативной семантики языковых единиц занимается прагматика – область исследований в семиотике и языкознании, занимающаяся изучением функционирования языковых единиц в речи, т.е. вопросами, связанными с взаимодействием говорящего и слушающего в акте коммуникации, ситуацией общения. Прагматический аспект исследования является ведущим при изучении языковых механизмов воздействия на человека.

Прежде чем переходить к рассмотрению особенностей языкового воздействия с сугубо лингвистических позиций, добавим еще несколько слов о психических методах воздействия, широко применяемых в самых различных сферах человеческой коммуникации, начиная от индивидуальной психотерапии и заканчивая СМИ, без упоминания которых обзор психологических исследований о способах языкового воздействия был бы неполным.

Речь идет о так называемой технологии нейролингвистического программирования (НЛП), бурно обсуждавшейся в различных источниках в конце прошлого столетия и весьма популярной в наши дни. Нейролингвистическое программирование – направление, занимающееся исследованием и разработкой преимущественно психотерапевтических методов суггестивного воздействия, базирующееся на идее, что «язык может дублировать и даже заменять собой наш опыт и нашу деятельность в других репрезентативных системах» (Дилтс 2000:27).

Основателями НЛП считаются Дж. Гриндер и Р. Бэндлер, которые попытались объединить некоторые идеи лингвистики, гештальт-терапии и теории систем. Нейролингвистическое программирование базируется на взаимодействии языковых паттернов с глубинной структурой опыта, что в свою очередь включает идеи о репрезентативных системах, субмодальностях, стратегиях о разделении намерения и поведения и все те изменения, которые можно проделать с помощью этих «кодов».

Так называемый код – это не набор словесных знаков, используемый для программирования человеческого поведения или мышления, как можно было бы подумать. Ни в одном исследовании по нейролингвистическому программированию не приводится ограниченный список языковых знаков или их комбинаций, который мог бы претендовать на статус некоего кода. Лингвистическая сторона вопроса сводится к использованию ключевых слов или слов, имеющих ценностное значение для данной личности или в данном коллективе, использованию метафор, специально созданных

текстов (с указанием, с какой интонацией должна произноситься каждая фраза), анализа сказок.

Однако использование столь различного языкового материала подчинено одной общей идее: в результате в голове реципиента должна сформироваться очень целостная, не разложимая на составляющие «картинка» или сценарий (подвижная картинка). Ее нечленимость и оказывает определенное воздействие: она не дает возможности входа для других «картинок» и стоящих за ними мнений. И наоборот, расчленение уже имеющихся в голове человека «картинок», связанных с определенными словесными выражениями, путем разрыва устоявшихся семантических связей между компонентами этих выражений ведет к разрушению старых стереотипов и открывает возможность для формирования нового мнения.

Именно поэтому в технике НЛП используются сказки – это готовые сюжеты, которые человек усваивает с детства без критической оценки, так как в этом возрасте еще не развито критическое мышление, и воспроизводит их сценарии в словесной или поведенческой форме на протяжении всей жизни. Если же в технике НЛП используются отдельные слова, то это должны быть ключевые слова в формировании определенного фрейма.

Идеей, объединяющей множество работ данного направления, является констатация существования четырех типов личности, различающихся по характеру восприятия информации: люди, наиболее эффективно усваивающие информацию при помощи органов зрения (визуалы), на слух (аудиалы), при помощи тактильных ощущений (кинестетики) и анализирующие информацию разумом (логики, дигитальный тип).

Таким образом, нейролингвистическое программирование – область знания, достаточно глубоко разработанная с точки зрения психологии и находящаяся практически в зачаточном состоянии с точки зрения лингвистики. Найдены и апробированы отдельные приемы языкового воздействия, но целостная система языковых средств, на которых базируется НЛП, не представлена, и не может быть представлена в рамках тех позиций, на которых сейчас основываются нейролингвистические технологии.

Подводя итог обсуждению психологической части проблемы языкового воздействия необходимо отметить, что большинство идей, разрабатываемых в психологии, нашли свое применение в лингвистических трудах. В частности, на них базируется современная когнитивная лингвистика. Так, Т.Г. Скребцова, анализируя достижения американской школы когнитивной лингвистики, выстраивает параллельные ряды идей, на которых основывалось традиционное языкознание и современная лингвистика (Скребцова 2000:7)



*Традиционный подход:*

- 1. Мышление абстрактно и не зависит от конкретного воплощения.*
- 2. Мыслительный процесс есть алгоритмическая манипуляция абстрактными символами.*
- 3. Мысль атомарна, разложима на составляющие.*
- 4. Мышление логично.*

*Новый подход:*

- 1. Мышление «воплощено», т.е. обусловлено «телесным опытом» человека.*
- 2. Мышление образно, метафорично.*
- 3. Мысль имеет свойства гештальта, неразложима.*
- 4. Мышление экологично (функции мышления зависят от общей конфигурации понятийной системы).*

Беря на вооружение достижения современной психологии, специалисты в области языкознания ставят основной акцент на изучение семантической стороны языка. Л.Н. Мурзин и А.С. Штерн пишут: «Восприятие текста не сводится к восприятию (ощущению) его звучания или последовательности графических знаков, вообще плана выражения... Как текст существует только в процессе восприятия, так и содержание текста существует только в процессе понимания» (Мурзин, Штерн 1991:27). Иными словами, материальная оболочка слова – лишь первый этап в процессе воздействия, который представляет собой установление контакта между внешним миром и человеком. От качества этого этапа во многом зависит конечный результат коммуникации, поэтому его значимость нельзя преуменьшать.

Думается, что исчерпывающее изучение механизмов языкового воздействия на человека обязательно должно учитывать оба этапа. Поэтому лингвисты пытаются ответить на вопрос, насколько связан смысл высказывания с внешним проявлением языка, включая не только оболочку языковых знаков, но и все мельчайшие детали коммуникативной ситуации (прагматический аспект языка).

При помощи анализа текстов газет, журналов, радио- и телепередач преимущественно политической и общеинформационной направленности можно воссоздать примерный перечень языковых средств и стратегий, применяющийся отправителями сообщений с целью оказания определенного воздействия на широкую публику. Так, беря за основу исследование Т.А. Ван Дейка и В. Кинча, можно выделить стратегии языкового воздействия в СМИ, составляющие их тактики (конкретные приемы

реализации той или иной стратегии), и используемые языковые средства. В частности, стратегия дискредитации включает тактики цитирования (использование прямых и косвенных цитат и крылатых выражений); утрирования (эмоционально-оценочная лексика: *негодяй, подонок*, контрастные сравнения: *счастье – смерть*, восклицательные конструкции: *Слава Богу!*), перевоплощения в «незнайку» (вопросительные и восклицательные предложения, выражающие эмоциональные отношения негодования, удивления, страха: *Неужели?! Докажите!*); уступка (сравнения, жаргонная и блатная лексика: *все шоколадно, по барабану*); обращения (слова, обращения, выражающие субъективную оценку: *Голубчик, дружок*); обобщения (метонимии и метафоры: *политика устала*, термины и специальные слова: *квота, дезертирство*) и др. Инвективная стратегия включает тактики «черного оппонента» (использование риторических вопросов, на которые собеседнику не дается права ответить: *Зачем вы сюда пришли?! Где ваш пиджак?!*); оскорбления (политические термины в сопровождении экспрессивно-оценочной лексики); угрозы противнику (эмоционально-оценочная и жаргонная лексика, оценочные эпитеты: *ужасный, непоправимый урон*) и т.д. (Ван Дейк 1998:9).

Отдельно стоит упомянуть об императивных конструкциях, поскольку их прямое назначение – побуждать слушающего к определенным действиям. Императивные конструкции в сочетании с определенной лексикой и фразеологией (включая клише и устойчивые обороты речи) являются основным элементом, положенным в классификацию способов речевого воздействия И.А. Стернина:

- 1) доказывание (аргументация);
- 2) убеждение (вселение уверенности, что мысль доказана);
- 3) уговаривание (эмоциональное убеждение);
- 4) клянченье (эмоциональная просьба, выражающаяся при помощи повторов);
- 5) внушение (побуждение принять на веру, без обдумывания);
- 6) просьба (побуждение что-либо сделать, руководствуясь положительным отношением к говорящему);
- 7) приказ (побуждение в силу зависимого положения);
- 8) принуждение (насильственное побуждение выполнить приказ) (Стернин 2005:10–11).

Еще одним специальным приемом воздействия, заслуживающим отдельного рассмотрения, является использование эвфемизмов, т.е. использование более «мягких» выражений вместо грубых или непристойных. Замена прямолинейных выражений высказываниями, близкими по смыслу, но несколько приукрашивающими,

затушевывающими реальность, – вероятно, самый распространенный инструмент языковой политики современного общества. Начало интенсивного использования эвфемизмов в СМИ, которое впоследствии вылилось в разработку целого искусственного субъязыка со своим словарным составом и синтаксисом, было положено в американской прессе в период Вьетнамской войны. Военные действия американских войск во Вьетнаме на данном субъязыке, получившем позже название «вьетлийского» (Vietlish, от Vietnam English), именовались «программой умиротворения», массированные бомбардировки – «защитной реакцией» и т.д.

Сложные эвфемистические конструкции применялись также и в Советском Союзе в период холодной войны и военных операций в Афганистане, которые назывались «интернациональным долгом по защите афганского народа от гнета капитализма». Подобные конструкции используются во всем мире и до сих пор: бедняков называют «людьми с низким доходом», открытое недовольство политикой власти – «движением профсоюзов», экономический кризис в стране – «снижением темпов экономического роста». Назначение эвфемистических оборотов состоит в том, чтобы выразить оценку реальной ситуации имплицитно, незаметно для реципиента и вызвать у него соответствующую реакцию. При этом имеется в виду не то языковое воздействие, которое язык оказывает сам по себе, а случаи употребления языка с выгодой для определенных социальных групп.

Необходимо отметить, что механизмы языкового воздействия, изучаемые прагмалингвистикой, во многом соотносятся с методами НЛП: стратегии построения текстов в определенной мере соотносимы с стратегиями НЛП, а прием специального подбора лексики – с техникой рефрейминга, когда говорящий употребляет в своей речи не те слова, которые напрямую именуют проблему реципиента, а слова, схожие по смыслу, но находящиеся на периферии данного смыслового поля, так что с их помощью можно переакцентировать внимание реципиента в совершенно иную сферу. Основное отличие воздействия языка СМИ от нейролингвистического программирования в том, что первое направлено на массового реципиента, второе – на конкретного индивида или небольшую группу людей, поэтому механизмы воздействия, разработанные в средствах массовой информации, должны претендовать на некую универсальность.

# ГЛАВА III

## Принципы творческого моделирования текстов в поэзии В.В. Маяковского.

### §1. Маяковский – мастер воздействующей поэзии.

Рассматривая любой литературный текст с точки зрения теории дискурса, а тем более поэзию В.Маяковского, необходимо обратиться к теории воздействия как к языковому механизму вариативной интерпретации действительности.

Объектом теории воздействия являются когнитивные, психологические, социальные, языковые и другие механизмы, позволяющие влиять на сознание, на процесс принятия человеком тех или иных решений. Поскольку эти механизмы весьма разнообразны, то и сама теория воздействия оказывается по сути междисциплинарной, что выражается в отнесении этой проблематики к числу задач заведомо междисциплинарных научных направлений, оформившихся в последние десятилетия. Здесь имеются в виду прежде всего когнитивная наука, исследующая, среди прочего, присущие человеку способы мышления и, как следствие, способы интерпретации действительности.

Языковые механизмы вариативной интерпретации действительности определяются самой сущностью функционирования языка, преобразующего недискретное в дискретное. С помощью языка человек получает возможность осмыслять недискретную действительность, интерпретируя ее в дискретных терминах языковых категорий. Происходит и другой процесс (в каком-то смысле обратный процессу интерпретации) – недискретный многомерный мир смысла преобразуется в развернутую по временной оси дискретную последовательность языковых выражений.

Существование языковых механизмов воздействия на сознание, воспринимаемых, преимущественно, как средство непропозиционального искажения истины, на протяжении длительного времени отмечалось философами (занимавшимися проблемами этики и эстетики), писателями и публицистами, психологами и представителями так называемой «общей семантики». Одним из первых вопрос о влиянии языка на восприятие действительности и, соответственно, о ее альтернативных интерпретациях затронул Фр.Бэкон в «Новом Органоне» (Бэкон 1977:63), обсуждая процесс человеческого познания и сопутствующие ему заблуждения – «идолы» или «призраки». В их числе он упоминал «идолов площади» (*idola fori*), порождаемых в процессе речевого общения и, в частности, приводящих к отождествлению слова и вещи – «языковая угроза», интенсивно

обсуждавшаяся впоследствии многими исследователями, в том числе Дж.Локком в «Опыте о человеческом разуме», где можно обнаружить элементы теории и типологии «злоупотребления словами» (*abuse of words*) (Локк 1960:73). Локк выделял, в частности, внесение намеренной неясности в высказывание; использование слов для номинации того, что они не могут обозначать; использование выражений с широкой семантикой (*идея, истина, народ* и пр.); чрезмерную образность речи.

В теологии о способах искажения истины писал Аврелий Августин и его крупнейший интерпретатор Фома Аквинский, которые, впрочем, ориентировались не столько на языковые, сколько на морально-этические категории (типы лжи исчислялись по их последствиям для участников – вреду, пользе и т.п.).

Риторическая традиция в той или иной мере затрагивала практически все стороны речевого воздействия, сосредотачиваясь на изменении языковой формы речи в зависимости от типа аудитории, типа текста, условий ситуации общения («Античные риторики» 1978:67).

Говоря о теории речевого воздействия, следует подчеркнуть, что она, вопреки широко распространенному мнению, отнюдь не исчерпывается речевыми произведениями, циркулирующими в сфере массовой коммуникации, публичной политики, рекламы и т.п. На это в явной форме указывает, в частности, Р.М.Блакар: «Идея о том, что наше – мое и твое – повседневное использование языка, наша непринужденная беседа предполагает осуществление господства, то есть влияние на восприятие мира и его структурирование собеседником – эта идея может показаться одновременно неожиданной и многообещающей (Blakar 1979:134). Из этого следует, что «нейтральное» выражение вряд ли возможно. Говорящий не только имеет возможность выбирать различные варианты выражения некоторого содержания, но и вынужден осуществлять этот выбор. Близкую аналогию можно увидеть в сфере грамматики: язык навязывает говорящему обязательный выбор той или иной граммы грамматической категории (единственное или множественное число, вид, время) – часто вне зависимости от того, нужно ли это реально с точки зрения коммуникативной интенции говорящего.

Основной лингвистической предпосылкой языкового варьирования является принципиальное несоответствие между структурой языка как системы и недискретной реальностью. Преобразование недискретного в дискретное в любом случае приводит к искажениям, причем эти искажения нерегулярны – в зависимости от использования тех или иных языковых средств меняется и дискретная интерпретация одного и того же фрагмента реальности и, тем самым, взгляд на него. Такое варьирование может

восприниматься и как коммуникативно значимое, и как коммуникативно незначимое. Например, в языке есть средства для различного описания одной и той же ситуации, которые в одних коммуникативных условиях рассматриваются как одинаковые, а в других – как принципиально различающиеся, при этом правила выбора интерпретации различия или отождествления четко не определены. Иными словами, предложения *Бутылка наполовину пуста* и *Бутылка наполовину полна* в каких-то ситуациях общения оказываются практически эквивалентными, а в каких-то совершенно различными. Значимое варьирование языковых форм предполагает, с одной стороны, принципиальную различимость языковых выражений *A* и *B* (аспект различения, значимость), а с другой – их возможную отождествимость (аспект отождествления, вариативность).

Ситуация осложняется еще и тем, что язык – это не только система. Кроме системной части с четко противопоставленными дискретными единицами и связывающими их отношениями, в языке есть феномены, которые содержат недискретную составляющую. К ним относится, например, естественная языковая метафора, представляющая собой отражение метафоры как когнитивной сущности (Баранов 2003:38). Недискретность метафоры проявляется в семантических следствиях из нее, которые принципиально несчислимы.

Кроме собственно лингвистических оснований, существуют и другие предпосылки речевого воздействия.

Коммуникативные предпосылки определяются самой природой общения на естественном языке. Начиная естественную языковую коммуникацию, участники вынуждены основываться на многочисленных предпосылках, имплицитных договоренностях о структуре диалога. Сюда относятся роли участников (активный участник vs. пассивный участник; спрашивающий vs. отвечающий; лектор vs. слушатель и пр.); максимы Грайса; условия успешности речевых актов; социально и культурно обусловленные условия смены коммуникативного хода и пр. Носители языка не имеют возможности каждый раз обсуждать базовые условия общения (хотя в некоторых социальных и государственных институтах предусмотрены процедуры такого рода – ср., например, акт установления «надлежащего истца и надлежащего ответчика» в гражданском процессе). Очень точно об этом сказал Г.Фреге в работе «Sinn und Bedeutung»: «Если попытаться ничего не опускать в речи, она станет невыносимо многословной» (Серио 1985:365). Действительно, если каждый раз мы будем выяснять, кто говорит первый, а кто – второй, можно ли повторять сказанное ранее, достаточная ли степень уважения оказана собеседнику и требует ли обычный вопрос ответа, то общение

будет состоять из последовательности метаактов, воспринимаемых как цепочка коммуникативных неудач. Относя нужную информацию к исходным условиям коммуникации, говорящий имеет возможность имплицитно навязывать ее слушающему. Отсюда различные виды «статусного» давления на адресата, злоупотребление коммуникативной ролью активного или пассивного участника ситуации, сознательное использование преимуществ «слабой стороны» в переговорах и пр.

Экстралингвистические предпосылки заключаются в том, что сами по себе языковые механизмы ВИД (вариативная интерпретация действительности) принципиально не привязаны к выражению истины или лжи. Одни и те же лингвистические способы выражения смысла и описания ситуации применимы как для искажения истины, так и для ее прояснения. М.Холлидей отмечает в связи с этим, что потенциал речевого воздействия и речевого контроля над сознанием адресата заключается «не в речевых формах, а во множестве отношений между людьми, которые порождают мышление и речь» (Halliday 1978:25). Иными словами, известный тезис Ш.Талейрана о том, что язык дан человеку для того, чтобы скрывать свои мысли, следует признать справедливым ровно наполовину, поскольку язык с не меньшим успехом способен адекватно выразить мысли говорящего, донести их до слушающего.

Семиотические предпосылки определяются возможностью выделения в процессе коммуникации двух ее аспектов – собственно информационной и регулятивной (контролирующей, воздействующей и т.д.). К семиотическим предпосылкам можно отнести и возможность использования регулярных преобразований некоторого условно «нейтрального» описания положения дел, в котором с наибольшей полнотой представлены все участники и все компоненты ситуации. Эти преобразования не обязательно влияют на образ этого положения дел в сознании участников ситуации общения (аспект отождествления), но могут приводить к совершенно различным интерпретациям (аспект различения, дифференциации). Например, аннулирующее преобразование приводит к исключению из описания некоторой части положения дел (участника, события и т.п.). Наиболее частыми случаями этого преобразования является умолчание и полуправда. Аннулирующее преобразование часто дополняется фингирующим преобразованием, вводящим в описание ситуации некоторых не содержащихся там изначально персонажей, события и/или предметы. К числу фингирующих преобразований относятся, например, высказывания, которые не относятся к существу дела, попытки объяснения кризисных ситуаций с использованием устойчивых когнитивных структур – мифологем, включающих «образ врага» (по принципу «Бей

рыжих!») и пр. Индефинитизирующее преобразование приводит к замене конкретных предметов и участников более обобщенными описаниями, что существенно увеличивает неопределенность в интерпретации ситуации. Ср. *военные действия* вместо *расстрел пленных*; *операции по спасению заложников* вместо *передача выкупа* и т.п. И, наконец, модальные преобразования вводят в описание идеи гипотетичности, оценки, рефлексии и пр. Преобразования, связанные с гипотетичностью, характерны для тех случаев, когда истина (или ложь) выдается за гипотезу или же, наоборот, гипотеза выдается за истину (или ложь). В обоих случаях говорящий не вполне искренен, преследуя те или иные цели. Навязываемая адресату оценка часто протаскивается в непропозициональных частях текста – в пресуппозициях, следствиях, импликатурах дискурса. Даже эксплицитная ссылка на источник информации – *по сведениям из военных кругов*; *по оценке экспертов из министерства экономики*; *согласно информацмм, полученной из МИДа* – может использоваться для имплицитного воздействия и искажения реальной ситуации. Искажение может заключаться либо в некорректном указании на источник – для повышения или понижения коммуникативного статуса информации, либо в ссылке на него безо всякой необходимости (когда информация общеизвестна).

Когнитивные предпосылки речевого воздействия связаны с самим процессом познания и определяются возможными ошибками в процессе восприятия знания (ср. фактор коммуникативных ожиданий, эффекты инертности восприятия, влияние первоначально смутных представлений на последующие); ошибками в оценке значимости тех или иных фактов, сбоями в процессе функционирования когнитивной системы при усвоении нового знания (явные или скрытые противоречия между новыми знаниями и старыми, невозможность согласования нового и старого знания из-за недостаточности фоновых знаний и пр.).

Мастер воздействующей поэзии, Маяковский возрождает прерванные традиции трубадуров и менестрелей, ищет новые формы контактов с читателями. На протяжении всей своей творческой жизни Маяковский ведет диалог с читателем, миром, потомками. Маяковский вносит в поэзию публицистические мотивы. Стихи Маяковского, несомненно, рассчитаны на декламацию, агитацию, призыв. Естественно, Маяковский ищет новые, более доступные для читателя (или «массового потребителя») формы стиха, работает над каждым словом. Маяковский был чрезвычайно чуток к общественной, социально - психологической жизни общества, отличался демократическим умением проникать в переживания простого человека; он стремился «сделать литературу из голосовых упражнений действительным оружием ... жизни»; в то же время он был



«бунтарем... в языке», хотя «сегодня многое в его языке мы воспринимаем как норму» (Дрыжакова 1978:53).

Требовательность Маяковского к себе как поэту никак не позволила бы ему внести в текст непонятное по своему смыслу слово. Все неологизмы (новые, не бытовавшие ни в словарях, ни в разговорной речи слова) у Маяковского всегда понятны читателю по смыслу; более того, они введены Маяковским в лексическую и образную систему всегда только для усиления как логики, так и основной идеи образа.

Вот что пишет Маяковский о действенности своей поэзии, о главном ее эстетическом критерии: смотреть вперед, звать к обновлению окружающей жизни, не застаиваться в развитии, не терять темпов, свежести идеалов, помыслов, воли:

У нас /поэт / события берет –  
опишет / вчерашний гул,  
а надо /рваться /в завтра, /вперед,  
чтоб брюки / трещали / в шагу. (Маяковский 1961: VI, 8)

Споры о стихосложении Маяковского продолжаются до сих пор, сам поэт столкнулся с ними уже в начале своего творческого пути. На Маяковского прижизненные нападки в литературных кругах и после его смерти были более жёсткими и даже, можно сказать, жестокими.

Б.М. Эйхенбаум в 1940г. писал: «История поставила перед Маяковским задачу... изменить не только поэзию, но и представление о ней и о поэте, что, пожалуй, труднее» (Эйхенбаум 1969:302).

Далее следует: он, Маяковский, «работал методами высшей математики, а не правилами арифметики». История поставила «перед ним сложные... задачи, со многими неизвестными, а мы часто пытаемся решать их» по старинке (Эйхенбаум 1969:305).

Подтверждая слова Б. Эйхенбаума о нетрадиционности в творчестве, в стихосложении, например, в строфике новаторского стиха Маяковского, следует тезисно остановиться прежде всего на следующих моментах:

Во-первых, поэзия Маяковского, в противовес монотонии классической метрики уже в дореволюционное время, пройдя определённые ступени развития, широко использовала бесстопие - энергию фраз и синтагм устной речи, органично сливая ритмо-форму со смыслом высказывания. После же 1922 г., с применением Маяковским «лесенки» в графике стиха, с одной стороны, в стихе яснее обозначилась темпо-фразовая выделенность интонационных вершин ритма, а с другой - строка как таковая приобрела

свою паузировку, строфовую визуальность, свой статус (раньше, в ущерб читателю, всё это зашифровывалось — «пряталось» в стиховом «столбике»).

Во-вторых, сам поэт не раз говорил, что для него новаторство, новая «инженерия стиха» (его термин) не означает отказ от достижений прошлого. Вот его слова о Пушкине: «Я люблю вас, но живого, а не мумию». «Вам теперь пришлось бы бросить ямб картавый» (Маяковский 1961:VI, 54).

В-третьих, надо признать за факт ту радикальную новизну в стихах Маяковского, которой в строфах силлабо-тоники не было. Это - прежде всего разноуровневая фразово-синтагменная ударность и разновременная паузировка как система, как стилевая данность. Дело в том, что строфа Маяковского обладает как разной степенью возвышения ударности (от низшей до высшей), так и степенью её снижения, вплоть до снятия низшей ударности вовсе (речь идёт о известной в лингвистике атонации, дезакцентуации слабоударяемых слов в строке строф). Попутно скажем, что за счет введения в стих Маяковского системы атонации в его строфике получили широкое развитие как послерифменное наращение, так и составное рифмование по принципу лингвистических проклиз и энклиз. Всего этого не было в силлабо-тоники.

В-четвёртых, в строфе Маяковского налицо особая, в единый монолит сверху вниз, выстроенность по правилам вертикальной симметрии как стиховым синтагм, так и стиховых фраз, «зеркальных» по структуре относительно вертикальной оси.

В-пятых, приоритетная роль «внутренней» формы в строфике Маяковского

В-шестых, в репертуаре строф Маяковского подробно расшифровывается их типологическое различие по признаку ударенности внутри синтагм и фраз; добавим - а также по признаку «разрыва» синтагм (термин Н.В. Черемисиной) и строк и даже слов. Итак, для выделения того или иного типа строф у Маяковского теперь, в отличие от силлаботоники, схема рифмовки за основу не принимается, так как она у него преимущественно устоявшаяся - катреновская или парная.

Наконец, об окказионализмах и экстралингвистике в стихе Маяковского, - с одной стороны, как бы противопоставленных узусу его строф, а с другой (при внимательном анализе этого явления) - укрепляющих их структуру. Речь идет об амбивалентности стиха, проявляющейся в этих случаях особенно ярко, свежо, запоминающе.

Все это приближало поэтический язык Маяковского к адресату. Особенности поэтического языка Маяковского изучали многие выдающиеся филологи: Б.М. Эйхенбаум, Р.О. Якобсон, Л.И. Тимофеев, В.М. Жирмунский, Б.В. Томашевский, В.В. Тренин и

другие, давшие образцы познания тайн стихосложения поэта. Здесь прежде всего надо назвать Б.П. Гончарова, автора монографии «Поэтика Маяковского», в которой строфе поэта он специально посвящает раздел в главе «Стихов система», подтверждая тем, что в новаторском стихосложении Маяковского строфа, как тема для исследования, вполне самостоятельна. Исследователь дает выборочно примеры новаторских строф Маяковского, интересно анализируя их свойства, правда, обходя техническую, стихосложенческую новизну. Не случайно в тексте раздела автором дана оговорка о невесомом рассмотрении строфики поэта; он ей, строфе, ищет лишь место в «поэтической системе», она интересует его лишь «как компонент» этой системы.

В центре же нашего рассмотрения строфики - техническая сторона строфо-строения, аспект связи этого строения с новаторским ритмом приоритетной роли строфики в стихосложении.

После появления строфики Маяковского в русском стихе резко изменилось взаимоотношение ритма и строфы между собой; эти две наиважнейшие стиховые парадигмы сблизилась, органично слившись в единое целое, чего не всегда мог достигнуть книжный стих предшествующих веков, особенно, когда он несколько отделился в своей просодии от устного поэтического слова.

В стихе же Маяковского в процессе поэтического письма ритмо-форма и строфо-форма объединились между собой, в то время как раньше они (эти формы) развивались параллельно, а иногда вовсе независимо друг от друга.

Амбивалентность стиха Маяковского служит для прямого обращения к адресату. Рассмотрим это хотя бы на примере знаменитых переносов Маяковского.

Например, в разорванное слово «оп-раки-нут» (Маяковский 1961:VIII, 311). У Маяковского врываются большие паузы, а с ними и внутренние рифмы – фразы. Здесь, в строфе, не только факт рапорта о победе и приема его с прерывисто движущейся телеграфной ленты уже в Москве, но и взволнованное дыхание поэта, передающего слова телеграфа о немеркнувшей правде истории особо новаторским языком строфовой формы. В другой раз (см. стихотворение «Прозаседавшиеся», где развивается тема борьбы с ползучей рутинной бюрократов) пафос иного плана.

Однако и в этом случае перед нами тот же поэтический прием экстралингвистики, когда в сатирическом уже освещении «священнодействия» бюрократов участвуют у поэта одни только буквы, взятые по алфавиту: Иван Ваныч «на заседании А-бе-ве-ге-де-е-же-зе-кома» (Маяковский 1961:V1, 5)

И еще один пример, когда экстралингвистика у Маяковского как прием экономии и в то же время яркости художественных средств - в следующей строфе, характеризующей тревожное состояние народов Европы перед началом первой империалистической войны: Берлин-тревожного моря бред...

И за,  
и над,  
и под,  
и пред-  
домов  
дредноуты!!

ПРИМЕЧАНИЕ:

здесь в передаче чувств поэта на  
уровень внутрistroфовой фразовости  
выходят одни предлоги (их четыре),  
оторванные от слова, падежом  
которого они должны были бы  
управлять по правилам грамматики  
(Таким словом в данной строфе,  
видимо, является «Я» поэта, «Я» народа).

(Маяковский 1961:11,252).

Подобной новизны в топосе прежних строф у классиков не было.

При одном только нашем перечислении качеств новизны строф в стихосложении Маяковского можно предположить, с какими сложностями сталкиваются исследователи, вскрывая то «неизвестное», без чего немислима «высшая математика» стиховедения (просто «арифметикой» здесь не обойтись). В связи с этим становится очевидным, какой большой шаг строфика Маяковского сделала в 10-20 гг. XX в. по сравнению со стихосложением прошлого столетия. Не случайно в день смерти Маяковского Б. Пастернак, скорбя, сказал о нем: «Поэт литой гениальности».

Мы отмечали выше, что стих Маяковского, несомненно, декламационный. Поэтому особую роль здесь играет интонация.

Интонация - неотъемлемый художественный компонент поэзии Маяковского.

В экспериментальной фонетической лаборатории Л. В. Златоустовой вместе со студентами Московского государственного университета и по сей день продолжают обследования текстов Маяковского.

Новаторство Маяковского в его- по его словам – «труднейшем, сложнейшем» «производстве» с годами росло и крепло. Недоставало теоретической поддержки со стороны. Но это во время его многочисленных выступлений как-то компенсировалось: многие его ответы на записки и реплики носили не только публицистический, но и теоретический характер. Он говорил о характере синтаксического строя своих стихов:

«Мои вещи - значительнее пунктуации» (Маяковский 1961:ХІІ,114). А вот свидетельство актера В. Яхонтова: «Маяковского знаки препинания... не устраивали, ему их не хватало») (Яхонтов 1958:287.). У Маяковского это звучало так: «подчиняю себе пунктуацию, когда она берется по старому шаблону» (Маяковский 1961:ХІІ, 114).

Маяковский говорил, что сочинял свои стихи не столько для глаз, сколько для слуха (об этом у него прямо сказано в статье «Расширение словесной базы» (Маяковский 1961:ХІІ, 62).

О значении в стихосложении Маяковского интонации и декламации начали говорить с 20гг. ХХ века. В спорах этих принимали участие Л.В. Щерба, А.Н. Пешковский, Б. М. Эйхенбаум, Р.О. Якобсон, Б.М. Жирмунский и мн. др. Каждый из них клал кирпичик в фундамент теории. Например, такой: «Стихосложение любого периода не избирается произвольно, а находится в прямой зависимости от фонетических структур данного языка» (Поливанов 1941:128).

«Читатель,- писал Н. И. Жинкин, - должен вычитать ту интонацию, которая вписана в текст сочинителем. Без этого невозможно верное прочтение и понимание текста» (Жинкин 1982:160).

«Словарь литературоведческих терминов» добавляет к только что вышесказанному: интонационные «структурные особенности ритм организованной стихотворной речи (всегда) являются глубоко содержательными». «Интонация стихотворного текста может быть выражена в различных декламационных вариантах. Однако все они опираются на эстетически значимую интонационную основу, вложенную в поэтический текст».

Сложное чувство, в том числе и сложная экспрессия, попытка найти им выражение в словах приходят к поэту в самом начале работы над стихом, и далее в процессе созревания произведения и его завершения, интонационное начало не покидает творца. По признанию Маяковского, в первоначале интонация приходит к нему в виде «гула», который как бы предупреждает о рождении ритма. Маяковский пишет: «Откуда ... этот основной гул-ритм- неизвестно . . .

«Та-ра-ра́ /ра-ра́/ ра-ра, ра ра, ра́/ ра-ра́/» и т.д. Лишь «потом появляются слова «Вы ушли ра ра ра ра ра в мир иной» и т.д. (Маяковский 1961:ХІІ,102).

Еще один пример. С. Спендер о поэтической тенденции опережать идею, образ, содержание «музыкой слов» сообщает: «Когда я пишу, музыка слов. . . уводит меня как бы по ту сторону слова, и я ощущаю ритм, танец, которые как бы еще не заполнены словами» (Гончаров 1981:6).

Б.М. Эйхенбаум первый выступил против применения к новаторству Маяковского затасканных «клише» Он, Эйхенбаум, уже в 1918г. и позже (в 1940) ярко и яростно в своих статьях выступал в защиту поэтических достижений Маяковского, говорил нелюбезно о трудностях поэта в борьбе за новую поэзию и уже о совершенном им как значительном факте, и - главное - о необходимости справедливых оценок талантливой работы, решающей в поэзии «методами высшей математики» «задачи со многими неизвестными» (Эйхенбаум 1969:39). Известный стиховед, историк, теоретик русской поэзии Л. И. Тимофеев от исследователей стихосложения Маяковского требовал перестройки в методике анализа- прежде всего учета «степеней свободы» в стихе поэта. «Без этого, -говорил Л. И. Тимофеев, - нам будут неясны ни расстановка в его стихе ударений, ни места пауз, ни роль в строфе переносов, ни тем более строение новаторской строфы, в которой нарушена строгость силлаботонической монотонии» (Тимофеев 1982:18). И далее. «Обращение Маяковского к слову, к синтаксису, к интонации предопределяло новое качество его стиха, - единство всех этих элементов». А «повышение веса фразовости слова приводило поэта к усилению ударности, ударение начинало звучать резче и энергичнее». «Паузы... у Маяковского входили внутрь строки, становились новым ее структурным элементом. Значение безударных слогов вследствие усиления ударности слов, наоборот, снижалось». Так, «резко ослаблялась силлаботоническая традиция с ее слоговой симметричностью и подчинением слова фразе». В этом и есть обнаружение «новых степеней свободы, которые присущи были языку Маяковского вообще». Все это «разбивало силлаботоническую схему» (Тимофеев 1982:23). По поводу новизны в стихотворениях Маяковского «Необычайное приключение... на даче». Л.И.Тимофеев пишет: «Если в стихе раннего Маяковского встречаются строки, укладывающиеся в тот или иной классический размер, это еще не означает, что таково конструктивное их устройство - урегулированность ударных и безударных слогов... Формально такие стихи... можно рассматривать (как это иногда делают) как «ямбы» и «хореи», но по своей экспрессивности они имеют совсем иной фразовый характер, обнаруживают иные степени свободы, и производившиеся подсчеты такого рода «ямбов» и «хореев» не отвечают реальному звучанию стихов Маяковского.

Время Маяковского началось с выдвижения на передний план новаторского поиска устной речи, традиций фольклора, с поднятия на высокую ступень искусства обращения к публике, с привнесения в поэзию духа ораторства..

Отметим диалог Маяковского с эпохой, широту его обобщений, соответствовавших исторической правде, тем идеям, которыми дышало общество его времени. Но следует

добавить: революция не сумела одолеть разрушительного мещанского конформизма, и Маяковский был не первой его жертвой.

В стихосложении Маяковского имеется своя поэтическая культура подачи слушателю, читателю стихового материала, и эта культура не случайна в его практике, ибо она вобрала в себя поэтическое наследие многих веков.

Синтагменный ритмический строй уже в 1913г. помог стиху Маяковского искать пути к преобразованию поэзии, чтобы выйти из состояния ритмико-строфической скованности, определяемой строго размеренной «сеткой» (термин Г.А. Шенгели). Ее («сетки») силлаботонические рамки - останься Маяковский в них - сдерживали бы то, что после 1913 г. стало под рукой поэта характеристикой новой стиховой системы в русской литературе.

Уже раннему стиху Маяковского, после преодоления им периода ученичества, были присущи: и разноуровневая синтагменная ударность, и ритмическая (а это значит, на наш взгляд, сверх или над – синтаксическая) паузировка, и атонация, и темп. Говоря это, мы здесь подразумеваем систематизацию типовых характеристик внутри корреспондирующих по вертикали синтагм, в том числе и тех, какие имеются в строфах по закону ритмоконтраста. Маяковский не раз открыто манифестировал: новое в его стихе сознательно им противопоставляется «подохшим размерчикам» (Маяковский 1961:ХII,116), «зарифмованным кончикам» (Маяковский 1961:ХII,113) прошлого в поэзии.

При этом Маяковский, конечно, не нарушал главного, выработанного веками: в поэтическом произведении: сам стих должен быть персонификацией прежде всего чувства, которое собою как бы прикрывает все остальное, являясь одновременно и средством и целью. Оно, это чувство, переполняет собой одновременно и автора, и читателя.

К стиху Маяковского такое требование относится еще в большей степени: в стиховой речи поэта интонация мгновенно, на более коротких интервалах, чем в прозе, сливается с единицами ритма и строфики, органически срастаясь с ними. Не случайно лингвисты говорят: «один из основополагающих признаков различия стиха и прозы - это ритм», его специфика.

О специфике ритма и строфики далее словами самого Маяковского чувства «усложненного человека» (Маяковский 1961:ХII,113), переживания масс, дела бурно развивающейся действительности; «расширяющий грохот революции» - все это «безнадежно вкладывать в четырехстропный амфибрахий, придуманный для шепотка»

(Маяковский 1961:ХІІ,84). Старая поэтика, ее мир знаков, - продолжает он, «чересчур бедны и маловыразительны по сравнению с оттенками эмоций» и новых людей и новых поэтов (Маяковский 1961:ХІІ,113). Вот почему «новизна в поэтическом произведении обязательна» (Маяковский 1961:ХІІ,85), но одновременно с этим новаторством необходимо «всяческим образом приблизить читательское восприятие... к ...форме» стиха, а, значит, и всего поэтического произведения (Маяковский 1961:ХІІ,113). Здесь попутно надо заметить: во взаимоотношении поэта с читателем не обходится, как и раньше не обходилось, без активности со стороны последнего при восприятии им стихового текста. Ведь читателю при чтении Маяковского недостаточно обычной натренированности внутреннего слуха, нужна и самостоятельная читательская ориентировка при восприятии синтагм, фраз, соотносящихся по слуху построчно одна с другой, а также с строфовой ритмогармонией.

Здесь нами особо учитывается роль зрительского фактора, ибо память, емкость восприятия глаза - по оперативности, по остроте оценки, по охвату объектов и т.д. - опережают слуховые и другие виды нашего восприятия, а главное - наш глаз отчетливее фиксирует и усваивает для мгновенного анализа знаки.

Ведь, по данным науки, «около 50% нейронов мозга так или иначе связаны со зрением», со зрительной информацией, поступающей извне.

О стиховой ритмо-бесстопности в народной поэзии не как о «грехе» (мы помним осуждающие слова Н. Греча), а как о цельном, продуктивно-благополучном, достойном стихосложении впервые серьезные слова в науке произнес в начале XIX века А.Х. Востоков, что вскоре было с пониманием одобрено А.С. Пушкиным. Первым же, кто научно сопоставил бесстопие ритма Маяковского с бесстопием фольклорного стиха, был в 60-х гг. В.М. Жирмунский, его поддержал Л.И. Тимофеев. В дальнейшем в характеристике синтагменных ритмо-единиц стиха и в их визуализации можно вести постоянную параллель стиха Маяковского с фольклорным стихом - в его трактовке А.Х. Востоковым.

Маяковский знал, что свободное продуктивное вхождение богатств современного языка в поэзию по законам синтаксиса невозможно без насыщения строф стиха переносом нового качества. Результат во многом превзошел самые смелые авангардистские ожидания, и это заметно даже по тому, что ни одна строфа с переносом не похожа на другую (что касается штампов, они вообще стиху поэта противопоказаны). Вместе с тем в его переносах имеется то общее (типическое), которое нужно воспринимать в качестве



изобретения механизма стихосложения. На наш взгляд, к этому механизму следует отнести, прежде всего, момент выделенности, в частности момент стиховой фразовости. Этот момент (момент высшей в строке ударности) у Маяковского становится всякий раз в его строфах на грань разрыва строк, разрыва слов, части которого в свою очередь становятся фразами-строками, чаще рифмованными, нежели нерифмованными, что в конечном итоге оформляется в его строфе как «внутренняя» данность, как особого рода окказиональность и -одновременно – экстралингвистичность:

Начштаба



морщит лоб.

Пальцы

корявой руки


буквы

непослушные гнут:

«Врангель   
оп-   
раки-  
нут

в море.

Пленных нет»,

Покамест -   
точка  
и телеграмме

и войне.

(Маяковский 1961: «Хорошо!» VIII, 311)

(Стрелки, поставленные нами справа текста, указывают на сокращенную паузировку в сегментированных Маяковским лингво-объектах строфы).

Возьмем глагол — «оп - раки – нут». В тексте стиха своей графикой он как бы подчеркивает рывковое движение телеграфной ленты в аппарате, — факт истории. Но ему же, этому глаголу, поручена роль и во внутренней форме: он разорван поэтом внутри строфы так, что два первых его сегмента оказались внутренней рифмой, к тому же - строками-фразами.

Сегментация у Маяковского - частный случай выделенности как таковой, о последней следует сказать еще несколько замечаний. Стих Маяковского требует этого. Например, в самостоятельной строке, приведенной выше строфы «Врангель/оп-» эмфатическое

(фразовое) ударение поставлено на слог «оп» (ему предшествует рифма «лоб», 1-я строка). Оно, это ударение, нагружено определенным смыслом, и вот каким, если учесть, что речь идет о военном поражении Врангеля в Крыму. Это «оп» в стихе у Маяковского по отношению к опрокинутому в море врагу, к уходящему в небытие барону сказано с блистательным эффектом, да так, что напрашивается ассоциация с цирковым возгласом «але-оп!», часто произносимым на арене в дрессировочных номерах с четвероногими.

Вывод этот таков: анализируемая маяковская **ВЫДЕЛЕННОСТЬ** в его «внутренней» форме и вообще в его стихе многоаспектна. Она проявляется, с одной стороны, в формальных его приемах (например, в использовании в синтагменном стихе разных степеней ударности. Еще А. Х. Востоков это отмечал в народном стихе), а с другой, - что не менее важно - она налицо в выстраивании вертикальной строфовой симметрии. (Самостоятельность вертикальной ритмо-симметрии в стихе XX в. впервые была отмечена поэтом В. Я. Бросовым и со ссылкой на него С. И. Гиндиным (Гиндин 1968:124—126) Здесь речь уже идет о выделенности оси симметрии. Обратимся опять к вышеприведенному текстовому примеру. Ведь строки-фразы (в которых участвуют лингво-объекты глагола «опракинут») в силу своей высшей ударности располагаются в нашем слуховом восприятии непосредственно в самой оси симметрии, обеспечивая ее устойчивость, крепость и одновременно как бы продолжая её прохождение через первые три строки строфы, в которых по их краям стоят одинаковые синтагменные величины средней ударности (здесь каждая строка состоит из двух синтагм).

Первым, в середине 60-х гг. объяснил, в чем состоит их трудность при овладении материалом Маяковского в переносе, А. Л. Жовтис (Жовтис 1968:9). Он их неудачные стихотворные анжамбеманы назвал «асинтаксическими переносами». «В них заданная графическая фигура переноса - является чисто «внешней, чисто зрительной формой». Добавим - со своей стороны: на наш взгляд, в таких случаях перенос есть, а разрыва на границах строк как такового, произведенного по всем правилам синтагматики, нет.

Н. В. Черемисина, называя такие переносы «специфическими стихотворными приемами» (Черемисина 1982:67), считает, что они, эти переносы, мало работают на экспрессию, на выразительность. Почему? — постараемся разобраться. Прежде всего, как современная теория стиха объясняет взаимоотношение норм синтаксиса с требованиями ритма в переносе.

Н. В. Черемисина, А. Л. Жовтис — в тревоге (не все здесь отработано, — говорят они), а В. Е. Холщевников считает: «Возникает вопрос: не нарушают ли ритмические

паузы при переносах синтаксическую структуру речи? На этот вопрос ответить отрицательно» (Холщевников 1972:33).

Но можно ли успокоиться, как советует В. Е. Холщевников, когда практика поэтов показывает нечто противоположное: паузы в переносах вне требований синтагматики не только нарушают синтаксис, но и вредят смыслу текста в целом?

Маяковский в своих синтагменных переносах этой сумятицы не допускал: у него разрыв - только обусловленный содержанием, не в ущерб ему. Паузировка в этом разрыве - только синтагменная, а это значит: только в подчинении «порции смысла» (термин Н. В. Черемисиной).

И последние два вывода из анализа вышеприведенных примеров: 1) при взгляде на разрывы строк как на проявление высших ударов на грани синтагм во фразах мы воочию убедились, что здесь, в строках Маяковского, во всю мощь действуют выработанные новым поэтическим временем степени свободы (термин Л. И. Тимофеева) (Тимофеев 1982:236-239, 244-247). Тут же оговариваемся: «степень свободы» - это не отсутствие стиховой дисциплины. Устраняя сковывающее в прежней стиховой форме, Маяковский своим стихом указывает на новые закономерности и требования (а значит и строфовые, разумеется, ограничения).

Анжамбеман, «внутренние» рифмы в строках Маяковского - разве в этом не вторжение поэтического приема внутрь слова, вглубь композиции? Разве здесь не «внутренняя форма» стиха? (Попутно приведем мнение американского профессора о «внутренних» процессах в речи. «Взгляд изнутри и извне на отдельные парадигматические наборы интонационных единиц с синтагматической точки зрения» ученый США К. Пайк считает «очень важным» не только для исследователей-лингвистов, но и «для преподавателей актерского мастерства» (Пайк 1992:16).

2) Примененный нами термин «внутренняя» форма в строфике стиха Маяковского несколько не означает, что строфа поэта как таковая – «вещь в себе». Как показал вышепроизведенный анализ, к ней, при правильном методологическом подходе, можно подобрать ключ для ее познания, для оценки ее преимуществ, сугубо поэтических свойств.

Добавим: духовен и целомудрен новаторский, авангардистский поиск поэта, а «прорастает» он от народных корней и из всего того лучшего, что есть в нашей поэтической классике.

Дополнительно нельзя не сказать несколько слов об истории возникновения термина стиховая фраза. «Фраза» как таковая с ее функцией — остро выделять часть из потока

речи в стихе Маяковского — была открыта русским стиховедением несколько раньше, чем стиховая синтагма. В современной лингвистике под фразой теперь понимают не только остро выделенное с помощью длительной паузы слово, однословное предложение или его часть, но и «синтагму или совокупность синтагм, реализацию законченной мысли». «Создавая определенную последовательность, — пишет Л. В. Златоустова, — фраза соотносительна в смысловом, синтаксическом, просодическом аспектах». (Златоустова 1962:81)

В концепции А. М. Пешковского (Пешковский 1925:113) понятие «фраза» связывается с интонационным оформлением различных синтаксических единиц, но это определение оказалось для современного языкознания недостаточным, не охватывающим все стороны явления.

Лингвисты (Т. М. Николаева, С. С. Хромов, В. Леладзе и др.) за последнее десятилетие, изучая свойство словесной просодии, сумели точно определить «как внутреннюю интонационную структуру, так и особенности воздействия фразовой интонации» на ритм художественной речи (Хромов 1985:48,49).

Итогом их поиска было такое очень важное наблюдение: если синтагма — результат сегментации, деления речи на дискретные отрезки, то фраза — противоположный процесс, связанный с возвращением (на новом диалектическом витке) к речи непрерывной, синтезированной. Значит, фраза - чаще всего результат синтеза, о чем определенно заявлено в работах 1977-78 гг. Л. В. Леладзе (Леладзе 1977:52), Ю. А. Дубовского (Дубовский 1978:64) и др.

Итак, стиховая фраза была в нашей работе объектом внимания связи с раскрытием некоторых законов «внутренней» формы в его, поэта, строфике. Но как с фразовостью в другой стиховой ипостаси: во внешней форме строфы. Изменялась ли под рукой поэта-новатора эта внешняя форма? Если да, то какова здесь роль как фразы, так и синтагмы? Какова здесь стихосложенческая методика Маяковского?

Сначала перечислим некоторые из приемов поэта этой категории, дающих стиховой эффект.

1. Повторы одного и того же слова да еще с нагнетанием ударности: «Браво! Бра-аво! Бра-а-аво! Бра-а-а-аво! Б-р-а-а-а-в-о!» (1,215); «В Москву!! В Москву!!! В Москву!!!!» (Маяковский 1961: IX, 13); «Алло! Алло!! Алло!!! Алло!!!!» (Маяковский 1961:IX, 7).

2. Кроме того, у Маяковского в его поэтических строчках привычная в классическом стихе слоговая мерность буквально теснится, «прессуется» (термин поэта, Маяковский 1961:ХII, 99) или, наоборот, небывало растягивается: «Т-р-а-а-ах!», «Иде-е-е-е-М!.



Что особенно интересно здесь со стороны формы - это: стоящие справа от рифм «наращения» не обедняют рифмовку, наоборот — даже обогащают ее тем, что рифмы, отодвинутые влево, как бы уходят вглубь строфы, усиливая ее новизну. Одновременно с этим надо обратить внимание на такой нюанс; чем же тогда наращенные рифмы отличаются у Маяковского от сложных? Отличаются они малой паузой, заключенной между двумя составными элементами. В сложных рифмах, где господствует синтагменное слияние, пауз таких нет: шагов мну - Гофману, ад тая- проклятая (Маяковский 1961:I, 210), нагим они- гимне (Маяковский 1961:I, 261, 262), мимо я- любимая (Маяковский 1961:I, 263), в двери те- верьте (Маяковский 1961:I, 266), за собой еще- побоище (Маяковский 1961:I, 282) и мн. др.

Как выше сказано, послерифменных наращений у поэта мы найдем немало. Чтобы иметь о них твердое представление как о типических, перечислим некоторые из них (в тексте подчеркнуты): (1) строка:

«Мокрая, будто ее облизали, толпа». Рифма — «нельзя ли», строка: «Бутафор! Катафалк готов!» Рифма — «фактов», строка: «Ты что-то таила в шелковом платье». Рифма — «Вошел к нам», строка: «А он по полям по рыжим от крови полям» Рифма — «над Парижем», строка: «Это вам — на растрепанные сменившим гладкие прически». Рифма — «заплатки».

Нетрадиционный стих В. В. Маяковского, у которого в отличие от силлабо-тоники своя система словесных ударений, дополненная системой снятия низших ударов, своя система паузирования, как одного из элементов фразово-синтагменной ритмики, - для лучшей связи с читателем потребовал от поэта и новой графики строк и строф: ввода в строку «ступеньки», а в строфу – «лесенки». Это не значит, что новаторство поэта свелось лишь к внешней строфовой перелицовке. Такая графика стиха у Маяковского явилась прежде всего сигналом-знаком, свидетельствующим об определенных сдвигах в ритмо-структуре, об эстетической перестройке стиха в целом, что не могло быть не замеченным и его читателями, и критиками, и исследователями поэзии в 20-х и последующих годах.

Не обошлось здесь как без пересудов и споров в среде критиков, так и без дискредитации в адрес поэта, без дискриминационных мер в адрес его «лесенки», особенно со стороны стиховеда Г. А. Шенгели (Шенгели 1920:15)

Даже в наше время, когда графика стиха Маяковского вошла органическим элементом в стихи признанных в стране поэтов и стала, судя по творчеству зарубежных авторов, международно признанной, нападки на «ломаную» строку первопроходца в поэзии продолжают.

Но у формы стиха Маяковского имеются и благожелательные исследователи, которые понимают разницу между новизной в форме стихов А. Белого, З. Гиппиус и др. символистов и стихом Маяковского. Если форму ради формы символистов, — например, «столбики» и «ступеньки» А. Белого, читатель может порой «проглотить» как нечто непредосудительное, то также механически пройти мимо формы стиха Маяковского, где иное содержание, он не сможет. Да и сам поэт свое искусство творил не ради искусства.

Как сказано выше, споры о значении для строф Маяковского «ступенек» и «лесенок» приняли в литературной среде затяжной характер.

Что объединяет графику стиха Маяковского с графикой вообще печатного листа? Не с этого ли вопроса надо начинать анализ маяковской «лесенки» и, конечно, «столбика»? Любой печатный текст, газетный ли, книжный ли — это системно-структурное образование, машинным способом размноженное и затем распространенное почти в одно и то же время. Но у многократно воспроизведенного поэтического текста, попавшего в руки конечного адресата — читателя, есть и своя, только ему присущая качественная сторона.

В поэтическом печатном тексте (особенно это касается текстов Маяковского) имеется своя специфика, своя эстетика, своя графическая стилистика как своеобразное средство установления новых типов связей, — средство, дающее ключ к декодированию авторского сообщения.

Текст создается для того, чтобы его читатели понимали и чтобы между авторской посылкой и ее пониманием со стороны читателя было как можно больше соответствия. Но сам по себе текст — лишь возможность для этого. «Осуществляет», реализует эту возможность только читатель. Текст как некоторое материальное образование (звуковой или графический ряд) вне акта восприятия не может быть назван текстом в строгом смысле этого слова.

Современный эрудированный, достаточно подготовленный читатель, в целенаправленном и ситуативно обусловленном тексте различает наличие трех печатных текстов: 1) задуманного; 2) посланного; 3) воспринятого.

Говоря о тождестве отправленной поэтической информации с принятой, исследователи неизбежно сталкиваются с вопросом большего разнообразия знаковости, нежели в прозаическом тексте; особенно важно в этом деле отметить богатство всевозможных печатных средств при взаимоотношении читателя со строфой Маяковского, для которой характерны смысловая и синтаксическая законченность,

композиционное совершенство, а также наличие специальных графических приемов, отражающих новаторскую организацию интонационной структуры .

Здесь и набор пунктуационных знаков (многоточия, как символический образ речи; тире в необычном месте; удвоение, утроение восклицательных или вопросительных литеров) и всевозможные разрядки слов, курсивы — наклонный набор, также жирношрифтовый, различные другие шрифтовые наборы (смена кегля, гарнитуры, начертания шрифта, цвет печати и т.д.). Эти средства наборов способствуют проявлению в печатном тексте функций паралингвистических элементов устной речи.

Что из этого перечня взяла себе на вооружение графика строк стиха Маяковского? Все даже цвет печати. Но добавим: Маяковский одним (например, «лесенкой») пользовался широко, другим (например, пунктуационными знаками) - в меньшей степени, третьим, например, разнообразием шрифтовых наборов, цветом — в единичных случаях.

Сохранились редкие экземпляры книг дореволюционного Маяковского, где поэт в целях обогащения графики стиха использовал не только смену кегля, гарнитуры, но, как уже сказано, и цвет печати. Например, в сборнике «Футуристы». «Владимир Маяковский. Трагедия», шедшая в 1913 г. в театре «Луна Парк», М., 1914, — автор широко прибегает к смене шрифтовой гарнитуры, к набору отдельных слов шрифтом, «жирно», к кеглю «крупно», еще крупнее и к другим средствам полиграфического исполнения.

Прав В. П. Григорьев, который, признавая за графикой и пунктуацией в поэзии Маяковского, Вознесенского, Сельвинского, Кирсанова, Мартынова, Цветаевой «определенную автономию», пишет: «В писательскую транскрипцию ... наряду с графикой строки» ... входит и «соотношение шрифтов», и «употребление разрядки, и своеобразие верстки, и способы включения в текст... числовых обозначений» (Григорьев 1987:65)

Увлеченность формальной стороной дела, как правило, наступает при ослаблении содержания стиха: даже при малейшем незначительном, отступлении от эстетической программы — немедленно (можно сказать, сразу же) появляется что-то отрицательное, ущербное в форме поэтов.

Если поэт в содержании стиха занят трюкачеством как самоцелью: то возникает полное разрушение формы, ничего общего с литературой не имеющей; результат один и тот же — пустые, ничего не значащие подделки. А вслед за этими тупиковыми результатами наступает и потеря читательского интереса к стиху. Итак: одно дело — графика стиха, поддерживающая интонационную синтагматическую структуру, другое



дело: графика - забава. В графике стиха Маяковского нет ничего от «декорирования», обезличивающего смысл.

Можно говорить о разовых (после 1923 г.) случаях отказа Маяковского от ломаной строки при написании им стихотворного произведения, но такие отказы у него выглядят как освежение приема. Возьмем, например, стихотворение Маяковского «Первомайское поздравление» (Маяковский 1961:VII, 111), написанное как без графики силлаботонического стиха, так без графики маяковского стиха (т.е. без «столбика» и без «лесенок»), обыкновенными прозаическими абзацами-блоками (всего их, таких блоков, семь, - нигде ни единой «ступеньки», стиховых строк также нет).

Естественно, читатель, сталкиваясь с «лесенкой», не «выпрямлять» ее обязан, как предлагают некоторые исследователи, а, восприняв ее как должное, декодировать авторское сообщение на основе всестороннего анализа текста.

А. Г. Костецкий прибег к специальному «психолингвистическому эксперименту с графикой В. Маяковского». Вот что сообщается о результатах этого эксперимента: «Если последовательно трансформировать его графическую систему (набор поэтического текста «прозой» - «традиционная» стиховая разбивка - графическая система автора)», то наблюдения за читателем показывают: «графическая композиция» всякий раз «настраивает читателя» по-разному «на восприятие текста» и даже «может весьма резко менять понимание» одного и того же текста.

Главный вывод исследователя: игнорирование «лесенки», передача голосом текста стихов Маяковского способом прозы «разрушает их интонационную структуру, затушевывает рифму», так как теряется «ритмика стиха, присущая поэтической системе В. Маяковского»; ведь она, эта динамика, не обнаруживается и во втором случае набора текста «традиционной» стиховой разбивкой: куда-то уходят, исчезают «богатые внутрстиховые связи»

«Ступеньки» в основном в строфах Маяковского встречаются в 5-ти типовых моментах: при выделении синтагм ритма, а они, синтагмы, могут содержать в себе до четырех лингво-элементов; при снятии словесных ударений низшей степени (речь идет об элементах дезакцентуации, располагаемых чаще всего в начале строк); при выделении однословных синтагм (чаще всего это средней степени удара синтагмы); при выделении синтагм с паузой-«синкопой», стоящей внутри синтагмы на месте как бы выпавшего синтагматического элемента (т.е. икта), а также нужны «ступеньки» при высших эмфатических ударах: либо на месте разрывов синтагм» (термин Н. В. Черемисиной), либо ради выделения фраз, выступающих в строфах в качестве отдельных строк.

В каждом таком случае, из только что перечисленных, Маяковский мог либо применить графический «излом» строки, либо на этом месте «сэкономить» (иногда) «ступеньку». А теперь изучим факты такой «экономии».

Прежде всего обратимся к моменту финала строк, где, как показало наблюдение, у Маяковского чаще, чем в других случаях, возможно не в ущерб новизне лишение строки «ступеньки»:

Выходи,  
разголося  
песня,  
смех  
и галдеж,  
партийный  
и беспартийный  
вся  
рабочая молодежь!

(Маяковский 1961:VIII, 211)

#### КОММЕНТАРИИ:

Заканчивается строфа тремя идущими подряд фразами, из которых только фраза «вся» выделена графически (в строке «рабочая молодежь» «ступеньки» для последней фразы «молодежь» нет).

Спрашивается: что в финале строфы позволило Маяковскому «сэкономить» одну «ступеньку»? Позволили это сделать три (даже четыре) предшествующие, прокомментированные нами строки. В них благодаря маяковской строфовой «лестничности» визуально, а также в нашем внутреннем слухе уже сложился основной ударно-интонационный профиль; он-то нам, читателям, и подсказывает о том, что в финале. Здесь, несмотря на отсутствие «ступеньки», заключено два сверхударных слова, - базово-опорные для строфы фразы.

В следующем примере иной случай: «экономия» «ступенек» не в финале строфы, а в ее предшествующих двух строках:

Миротворцы  
сияют  
цилиндровым гляncем,  
мозолят язык,  
состязаясь с мечом  
(после того,  
как посланы  
винтовки афганцам,

а бомбы —  
басмачам).

(Маяковский 1961:Х, 56, 57)

В 1-й полустрофе «экономит» «ступеньку» начало второй строки, где само ярко-метафорическое словоупотребление («мозолят язык») требует ничего другого, как таких же эмфойдов, какими начата (через «ступеньку») 1-ая строка.

Во 2-й ее полустрофе в финале третьей строки («винтовки афганцам») мы опять сталкиваемся с возможностью сэкономить одну «ступеньку», но уже благодаря опоре Маяковского на иные - как лексические, так и стилистические - средства, потребовавшиеся здесь для иронии в адрес лукавства, лицемерия дипломатов-«миротворцев» западно-европейского образца.

Монологизация поэтической речи, связанная с требованием цельности мысли и чувства, стала в начале XX в. доминировать над всем остальным в форме новаторских стихов, особенно это было заметно в стихе Маяковского.

Отталкиваясь от понятия структуры, мы считаем, что строфа Маяковского в просодической сути своей «создается на семантической основе, является тем высшим стиховым единством, в котором «графические стихи» (т.е. строки с необычной, не как прежде графикой) составляют особенную – не силлаботоническую структуру поэтического текста.

Новаторство в стихе Маяковского пробуждалось не требованиями спонтанности (т.е. самопроизвольности), возникающей только вследствие внутренних причин самодвижения и саморазвития формы. В этом новаторстве, прежде всего – требование глубокой, органической связи искусства с действительностью, ибо искусство является моделью общественной жизни.

Структура стиха Маяковского - это «звуковое «поле» повышенной чувствительности», - верно замечает Б. П. Гончаров. Новаторство Маяковского Б.П. Гончаров видит в «резком преобразовании» ритма классического стиха на новом этапе развития в XIX, XX веках русской поэзии, когда «отдельное слово» великим поэтом ставится «в максимально благоприятные условия... для взаимодействия с другими словами в составе интонационной единицы (строки, фразы, строфы, периода)» (Гончаров 1981:75).

Для Маяковского как творца — понятие первичного объединялось с понятием неповторимого, до него никем нигде не употребленного и в то же время преподнесенного миру так, что почти каждая поэтическая находка включалась в ряд с языкотворчеством;

сказанное поэтом становилось в передний ряд народного языкопотребления, а это значит: каждая его строка, тем более - строфа собой обогащали великий русский язык, расширяли рамки поэтического видения.

Сама языковая практика с приходом в нашу культурную жизнь стиха Маяковского приобрела как бы новые импульсы, а сколько крылатых выражений как элементов нашей культуры оставили после себя все «сто томов его партийных книжек!»

Словом, его влияние на языковую народную практику сопоставимо с влиянием таких великих поэтов разных эпох, как Гомер, Шекспир, Гете, Пушкин и др.

Известно, поэт-новатор (М.В. Ломоносов ли в XVIII веке, Маяковский ли — в XX веке) приступал к нововведениям только тогда, когда старых, прежних средств поэтической выразительности, чтобы отражать в произведениях литературы качественные скачки развития общества, становилось недостаточно.

В 10-х годах XX века, при смене стиховых систем, то, что было прежде, в пушкинском стихе, первичным, изменило свою функцию, и это произошло прежде всего под пером нового поэта - в поэзии Маяковского.

Укрупнение первичного как единицы ритма в стихе Маяковского улучшило информативную емкость поэтического текста, усовершенствовало способы усиления направленности ожидания в строфе, обновило фразировку в строках стиха. Иную, чем прежде, стали играть роль переносы – разрывы нормативно звуковой плотности фонетического слова (также целостности синтагмы и предложения); иную, чем в классическом стихе, роль стали играть стиховые паузы, дезакцентуация (атонация), о которых поэтика классического стиха, можно сказать, почти ничего не знала, и многое другое.

Стих Маяковского до сих пор не нашел определенных четких ритмологических очертаний или границ. Этот стих называют «паузником», «тоникой», «рифменным стихом», «смысловым стихом», «чистотоническим стихом», или «акцентным стихом», «ударником», «равноударником», «тактовиком», «разговорным стихом», «логико-синтаксическим», «силлаботонизированным», «фразовым», «полифонической организацией», «дольником», «урегулированным дольником», «полиритмией», в которой «свободно соединяются разноstopные сочетания», и т.д.

Для того, чтобы успешнее определить, в чем суть новаторских завоеваний в области ритмики Маяковского, необходимо, как выше сказано, выяснить, что является главным отличительным признаком новой системы стихосложения Маяковского. Им, скажем сразу, является вновь созданная Маяковским единица ритма-стиховая синтагма как

интонационно-смысловая ячейка, внутри которой элемент интонационно-ударный (сильная, ударяемая часть; чаще - это одно знаменательное слово) не просто чередуется со своей противоположностью (элементом ненапряженности): он может предшествовать элементу ненапряженности, может и следовать за ним, может разбивать его на ассиметричные или симметричные доли.

Рассмотрим строки из поэмы «Хорошо!»:

**В наши** вагоны  
на **нашем** пути,  
**Наши**  
грузим  
дрова.

Если вначале Маяковский ударное слово «наши», стоящее, везде первым, повторяет в разрядке, изменяя лишь его падеж, то ниже **оставляет разрядку** к местонахождению (первое) для разных уже слов («мы», «нашим», «наши», «мерзнут» и др.):

**Но мы** -  
уйдем поздно.  
**Нашим** товарищам  
наши дрова  
нужны:  
Товарищи **МЕРЗНУТ**...  
**В НАШИХ** вагонах  
по **НАШИМ** степям...

Этот неожиданный переход Маяковского к графической «штамповке» синтагм с новым принципом, когда «ударные» слова в синтагме графически как-то выделяются, а самим стиховым синтагмам почти сплошь отданы целиком полустрочья, не был закреплен в последующем его творчестве, но этот переход сам по себе симптоматичен, и он «раскрыл глаза» нам на очень многое в том новом, что дал поэт в ритмике.

Стих Маяковского часто приравнивают к народному русскому стиху (раешнику, «сказовому стиху», например и др.), впервые выдвинул эту точку зрения Р. Якобсон (Якобсон 1975:6), поддержал его в 30-40 гг. С. Кирсанов.

Р. Якобсон в 1923 году писал о «сказовом» стихе Маяковского, как имеющем динамический акцент (Дума, былина, сказовый, раешный стих (раек), верлибр («свободный стих»), фразовик - иногда под этим подразумевают одно и то же: народный стих с его тоническим (как определял А.Х. Востоков) размером (Якобсон 1975: 235). В

других случаях «свободный стих» (верлибр) выделяют из перечисленного выше ряда, чтобы им определить какое-то современное течение в ритмологии: ритм, «решительно порывающий с правилами традиционного стихосложения». Неожиданно и в добавление к вышесказанному О. Ахматова характеризует велибр таким свойством, как «отсутствие размеров». Видимо, это последнее имел в виду Р. Якобсон, когда относил стихи Маяковского по его ритмическим особенностям к «сказовому стиху» (Якобсон 1975:66-110) и параллельно с этим рассуждал об исчезновении ритмической инерции в «новом русском стихе» (Якобсон 1975:66-101)). Эта идея об акценте в приложении к новому стиху была впервые высказана А. Востоковым и теперь применена к стиху Маяковского. А.Х. Востоков, исследуя народный стих, писал о раешниках и сказовых стихах, что в них «...стихосложение тоническое, сочиняющееся по ударениям». «К сему разряду принадлежат наши русские песни... Стихосложение сего рода ...к нам ближайшее и (по крайней мере для простолюдинов) согласнейшее со свойством русского языка (Востоков 1817:8).

Но если в раешном народном стихе А. Востоков за первичную единицу ритма брал «прозодический период», то Р. Якобсон, а за ним С. Кирсанов, такую единицу видели только в слове.

Идея о независимых друг от друга словах - идея формалистическая. Принять ее было трудно, но влияние на стиховедов она имела большое.

Слабость этой идеи не только в том, что Р. Якобсон отступил от Востокова, не обратил внимания на «прозодический период», но и в том, что он выдвинул мысль о «насилии» над словосочетаниями, мысль о расторжении последних «на отдельные равноправные слова». Р. Якобсон писал: «Сказовый стих (т.е. стих Маяковского) влечет за собой насилие над акцентом словосочетания – он знает лишь две ступени - независимое ударение и энклиза» (Якобсон 1975: 66-110).

Маяковский на вопрос об отношении искусства к действительности отвечает ясно и определенно: «Нельзя работать вещь для функционирования в безвоздушном пространстве или, как это часто бывает с поэзией, в чересчур воздушном (<sup>1</sup>«Пора... сделать литературу из голосовых упражнениях действительным оружием нашей... жизни» (Маяковский 1961:ХІІ,413). Надо всегда иметь перед глазами аудиторию, к которой этот стих обращен...» (Маяковский 1961:ХІІ,113). Он задавал себе вопрос: «Как ввести разговорный язык в поэзию и как вывести поэзию из этих разговоров?» (Маяковский 1961:ХІІ, 84). И сам, подводя итоги, отвечал: «Большинство моих вещей построено на разговорной интонации» (Маяковский 1961:ХІІ,113) (Для Маяковского не овладевать (в

стихе) «тем языком, на котором говорит масса», (Маяковский 1961:ХІІ,425), «корявым говором миллионов», «новой стихией языка» — это все равно, что «плюнуть на революцию во имя ямбов» (Маяковский 1961:ХІІ,81).

Интонация у Маяковского никогда не была заданной, в отличие, например, от былин, где интонация всегда задана (и, безусловно, относительно «скована» такой заданностью).

Эта интонация, входящая в стих Маяковского широким потоком из разговорной речи, не могла бы удержаться в рамках стиха, если бы не ритмическое оформление средствами стиховой синтагмы.

Рассмотрим пример, как конкретно проявила себя стиховая синтагма в одном из ранних произведений Маяковского.

«По мостовой моей души» - маленькое произведение, состоит из одной строфы. Это первое по порядку стихотворение, в котором впервые в поэтической практике Маяковского синтагменный ритм обнаруживается от начала до конца, а завершающая, последняя строчка строфы состоит из одного слова. Перед нами - та особая строфа Маяковского (с «обрывом» в 4-й строке на одно слово, выполняющее функцию строки — синтагмы), над которой на протяжении всего дальнейшего творчества им велась активная, напряженная работа, которая дала значительный результат: привела к преобразованию строфы, чрезвычайно насыщенной новыми ритмическими, стилистическими и другими мерами. Строфы такой у прежних поэтов не было, такую строфу называют «строфоидом» - термин А. Жовтиса (Жовтис 1978:130).

В его поэмах 1915—1917 гг., а также поздних послереволюционных стихах такая форма строфы будет очень распространена:

1. 

{	По мостовой	Дуга над словами обозначает синтагменное слияние.
	моей души изъезженной	
	шаги помешанных	
	вьют жестких фраз пяты	
  
2. 

{	Где <span style="border-top: 1px solid black; display: inline-block; width: 50px; margin-left: 5px;"></span> города
	повешены
	и в петле облака
	застыли
	башен
кривые <span style="border-top: 1px solid black; display: inline-block; width: 50px; margin-left: 5px;"></span> выи	

3. { иду  
 { один рыдать,  
 { что перекрестком  
 { распяты  
 { городовые (Маяковский 1961: 1,45).

Строфа, о которой только что шла речь, стала системой у Маяковского еще в дореволюционное время. Доказывают это следующие три примера:

I. 1. { Скрипка издергалась, упрашивая,  
 { и вдруг разревелась  
 { так по-детски

2. { что барабан не выдержал:  
 { «Хорошо, хорошо, хорошо!»

3. { А сам устал,  
 { не дослушал скрипкиной речи,  
 { шмыгнул на горящий Кузнецкий

4. { и ушел («Скрипка и немножко нервно», Маяковский 1961:1,68).

II. Бросьте!  
 Конечно, это не смерть.  
 Чего ей ради ходить по крепости?  
 Как вам не стыдно верить  
 нелепости?! ("Великолепные нелепости"; Маяковский 1961:1,92).

III. Но лишний труд, - доить по одиночке,  
 вы и так ведете в работе года.  
 Вот что я выдумал для вас нарочно,  
 господя! («Внимательное отношение к взяточникам»; Маяковский 1961: 1, 95)



Расширение рамок ритма (уже в пределах синтагменности - опоры, которая для Маяковского и всей русской поэзии явилась новой страницей в истории литературы) было делом крайне необходимым: ведь лучшие тенденции вели к «полной демократизации речи», к «полному открытию для стихотворного языка всех источников живой речи. Эту задачу, последовательно ставившуюся в русской классике, до конца осуществил... Маяковский» (Тимофеев 1982:234-239). Устранение грани между поэтическим языком и языком живой речи» - в этом и был родник «новизны ритмики Маяковского. Передача «многомерности человеческой личности» не может быть осуществлена без «широты лексического диапазона», смелого сочетания «речевых источников» с гибкостью синтаксиса. О том, что Маяковский, начиная с 1913 года, в выработке ритма не только исходил из языка, но и приспособлял вырабатываемую им ритмику к языку: к тому, чтобы было как можно меньше препятствий к естественному вхождению языка (такого, какой он есть) в стиховую речь.

Маяковский в своей практике отталкивается от многомотивности поступка (или поступков) лирического героя, от того что у основного настроения есть немало других, побочных, что поэт постоянно, особенно при разработке масштабных тем или исторических сюжетов, сталкивается с противоборством чувствования человека, с противоречиями в собственном поведении. Только такая многомерность лирического характера может быть причиной того, что автор в качестве средства передачи всего этого использует смену ритмических ходов и интонаций (полифонизм). Полифонизм не есть ритм, но благодаря ему существующий ритм используется полнее.

Но Маяковский - поэт контрастов как в содержании, так и в форме своего стиха. Например, в стихотворении «Я и Наполеон» - начал он со «спокойненького, тихонького» повествования будто бы обывателя, которому безразлично, идет ли или не идет где-то, кем - то «выдуманная война»... А закончил яростным протестом против войны как всечеловеческого преступления, сравнимого по масштабу с взбесившимся Солнцем, которому он и «бросает вызов», иступленно зовя всех к протесту от имени поэта, убитого на «Большой Пресне»:

Люди!

Будет!

На солнце!

Прямо!

Солнце съежится аж!

Громче из сжатого горла храма  
хрипи, похороненный марш!

(Маяковский 1961:1,74)

А начался этот протест у поэта с «тревоги», которая росла, «жирела и жирела», затмевая разум:

Уличные толпы к небесной влаге  
Припали горящими устами,  
а город, вытрепав ручонки-флаги,  
молится и молится красными крестами,  
Простоволосая церковка бульварному  
изголовью  
припала - набитый слезами куль,-  
а у бульвара цветники истекают кровью,  
как сердце, изодранное пальцами пуль.  
Тревога жиреет и жиреет,  
жрет зачерствевший разум.  
Уже у Ноева оранжереи  
покрылись смертельно-бледным газом!

(Маяковский 1961:1, 72)

Именно эти контрасты создают особое агитационно - пропагандистское настроение.

К началу 1915 года поэт «освободился от многих футуристических догм, выработал новый взгляд на искусство, который... проложил дорогу к духовному и поэтическому сближению с основоположником социалистического реализма» А. М. Горьким (Сторожев 1969:19.) Если раньше, в детстве (1904—1905 гг.) «стихи и революция как-то объединились в голове» (Маяковский 1961:1,13), но лишь в мальчишеском созерцании и в фантастических представлениях о будущем, то теперь это же (объединение) произошло в личной практике поэта и стало делом всей его жизни.

До 1915 года Маяковский ни в одном из произведений не вступал в бои с буржуазным обществом как таковым, потому что эта борьба с ненавистным им общественным строем относилась поэтом к области социологии.

В феврале 1915 года появляется его стихотворение «Вам!» С этого времени борьба с буржуазным строем становится содержанием его искусства, а «неслыханная резкость нападения говорит о твердости вновь занятой позиции» (Перцов 1951:270). Теперь и слово

Маяковского окрашивается политической страстностью, в нем отражаются настроения прозревающих масс», которым завтра будет дано совершить революцию. Все это не могло не привести к творческому успеху. Одним из внешних проявлений такого поэтического успеха явилось приглашение Маяковского сотрудничать в популярный в то время журнал «Новый сатирикон».

Участие поэтическим словом в обращенной к массам печати — немаловажный факт в творческой биографии Маяковского. Такая перестройка во взглядах Маяковского сказалась на качестве его стихов.

**Вам**, проживающим за оргией **оргию**,  
имеющим ванную и теплый **клозет!**  
Как вам **не стыдно о** представленных  
к Георгию  
вычитывать из столбцов **газет?!**  
Знаете ли **вы**, бездарные, многие,  
думающие, нажраться **лучше как**, —  
может быть, сейчас бомбой ноги  
**выдрало** у Петрова поручика?..

Если б он, приведенный на убой,  
вдруг увидел, израненный,  
как вы измазанной в котлете губой  
похотливо напеваете Северянина!  
**Вам** ли, любящим баб да блюда,  
жизнь отдавать в угоду?!  
**Я** лучше в баре блядям буду  
подавать ананасную воду!

(Маяковский 1961:1, 75)

(Примечание: жирным шрифтом нами выделены наиболее важные для поддержания ритма слова)

В этом стихотворении велика роль звукового повтора (то есть рифмы) в том, что он выделяет связанные им слова, заставляет произносить их с особой подчеркнутостью, это -

звуковой курсив, который позволяет наиболее нужные и важные слова в строке выделить на первый план, придать им подчеркнутое эмоциональное значение. Благодаря им речь звучит особенно индивидуально и эмоционально.

## §2. Семиотические аспекты поэзии Маяковского

Ни одно произведение, если только оно предполагает коммуникативную ситуацию и, тем более, если его исходный материал носит знаковый характер, не может оставаться семиотически индифферентным. В любом случае в его основании должна покоиться определенная позиция по отношению к категории “знаковости”. В этом смысле любое произведение обладает своей имплицитной – внутренней – семиотикой.

Само собой разумеется, что в каждом коммуникативном акте такая семиотика устанавливается всякий раз заново. Поэтому в случае обследования корпуса текстов, превышающего одну текстовую единицу, неизбежен вопрос о единстве данного корпуса на уровне семиотических предпосылок, а этим самым и предположение, что, например, произведения одного и того же автора реализуются в рамках общей внутренней семиотики, в рамках одного и того же неизменного отношения к категории знаковости. Иначе говоря, это есть предположение о наличии особой внутренней семиотики избранного автора, а точнее – корпуса текстов, объединенных одним и тем же идентифицирующим индексом (фамилией) и зачисленных в один и тот же функциональный ряд (скажем, документов, манифестов, художественных произведений и т. п.).

Сделав эти необходимые предварительные оговорки общего характера, перейдем теперь к непосредственному предмету наших наблюдений – к корпусу текстов, помеченных индексом “Маяковский” и указателем функции “художественные произведения”.

В случае Маяковского нам интересно извлечь его внутреннюю семиотику, которая, будем надеяться, прольет свет и на некоторые (по крайней мере основные) особенности его поэтики. Для этого в первую очередь необходимо реконструировать заложенное в произведениях Маяковского понимание знаковости, т. е. понимание и реализацию отношения “означающее – означаемое – обозначаемое”.

Начнем первого – с означающего. Вот начальные строки стихотворения “Из Улицы в улицу“:

У-

лица.

Лица

у

догов

годов  
рез-  
че.  
Че-  
рез  
железных коней  
с окон бегущих домов  
прыгнули первые кубы.

(Маяковский 1961:II,38).

Языковая интуиция носителей русского языка (а также вся предшествующая литературная традиция) за означаемым или звуко-графической стороной языкового знака (слова) всегда предполагает наличие соответствующего означаемого (смысла, значения) и неразрывную их связь. Для такой интуиции слово без означаемого теряет статус слова, обесмысливается, становится “не-словом” (даже в тех случаях, когда оно получает статус “высшего”, в нем усматривается своеобразное иноязычие – божественное, магическое и т. п. – слово, а не слово, лишенное всякого смысла). Аналогично и в случае вычленяемого в наблюдаемой внеязыковой действительности явления или предмета этот тип интуиции предполагает наличие соответствующего ему названия – слова. Безымянное воспринимается либо как не существующее, либо же как обладающее потерянными или засекреченными именами.

Традиционное и вообще свойственное носителям естественного языка представление о слове предполагает заданный строго определенный порядок составляющих его микроэлементов (морфологических, фонетических или графических), выполняющий смыслоразличительную функцию. На внутреннюю упорядоченность слова накладывается кроме того и заданный порядок его произнесения либо прочтения. Внутренняя упорядоченность компонентов словесного плана выражения (его структурность) обеспечивает слову его вычленяемость из речевого потока, его внутреннюю замкнутость и внешнюю отграниченность от остальных (соседних) слов. Но на внутреннюю структурность слова накладывается ведь и заданный порядок его произнесения-прочтения, т.е. линейность и необратимость. Линейность и необратимость слова противостоят его внутренней замкнутости, нейтрализуют ее. С одной стороны, они обеспечивают слову его свободную включаемость в синтагматическую цепочку и этим самым обнаруживают его семантическую подчиненность, несамостоятельность – свой

смысл слово реализует постольку, поскольку является частью более крупного единства. С другой стороны, вхождение в линейный синтагматический ряд размывает и формальные внешние границы слова – создает открытость слова, более слабую в начале и более сильную в конце. Будучи вычленимой единицей речи, слово есть одновременно и единица с размытыми границами в его начале и конце (ср. принцип упреждения); будучи самостоятельным, оно одновременно обладает способностью сочетаемости с другими словами (не случайно конец высказывания – любой длины – всегда должен отмечаться дополнительными средствами: повышением или понижением голоса, интонацией, метатекстовыми указаниями типа “конец” и проч.). Эти элементарные свойства слова (его плана выражения) в процитированном тексте Маяковского не выдерживаются. Наоборот – они демонстративно нарушаются.

Во-первых, они расчленяются на некие изолированные друг от друга сегменты – вопреки привычной морфологической членимости данных слов (“У-лица”, “резче”, “через”). Данное расчленение дополнительно манифестируется разбросом отдельных частей по отдельным самостоятельным стихам. Слово, таким образом, теряет тут свой обычный план выражения.

Во-вторых, слова читаются здесь в произвольном порядке – явно игнорируется однократный и заданный порядок чтения-произнесения: “У-лица” и “Лица у”, “рез-че” и “че-рез”, “догов” и “годов”. Иначе говоря, эти слова читаются в любом направлении и в любом порядке: от начала к концу, от конца к началу, с середины, с перестановкой (по образу метатезы) их частей.

Легко сообразить, что за таким обхождением со словом кроются весьма серьезные предпосылки и последствия. Слово рассекается на два самостоятельных аспекта – на план выражения, т. е. означающее, и план содержания, т. е. означаемое. Второй аспект – означаемое удерживается тут лишь постольку, поскольку реципиент в состоянии все-таки опознать первоначальный, исходный образ данного слова. Слово становится лишь означающим, приобретает статус физического объекта, указывающего на самого себя, а не на что-либо вне себя. Короче говоря, оно теряет закрепленную за ним семантику.

Лишенное заданного чтения-произнесения и предполагающее также и обратное прочтение-произнесение, оно приобретает четкие внешние границы, резко отсекается от контекста, становится автономной, замкнутой в себе единицей.

Внешняя отграниченность компенсируется зато полной внутренней свободой: его составляющие могут следовать в любом порядке, теряя свою обычную смысловоразличительную функцию. Функция эта просто-напросто упраздняется. Теряя

свою внутреннюю структурность, слово окончательно отсекается от смысла или значения. Становится заумью, в которой “звук лишается не только ‘сигнификативного значения... но... и самой природы словесного звука’, переносится в ряд ‘чувственных данностей’, т. е. становится элементом физического мира уже не в интенции, а в актуализации”

Такое слово отъединяется ото всех внешних связей – как языковых (синтаксических или семантических), так и внеязыковых. Оно изолировано и обозреваемо со всех сторон, как довлеющий себе предмет. В некотором смысле оно родственно предмету кубистической живописи, который обозревается со всех сторон одновременно и поэтому являет собой некий абсолютно объективный (без искажений от присутствия наблюдателя) предмет.

Более того – и это следует запомнить – такое слово не имеет своего организующего центра, центральное и периферийное в нем уравниваются, оно одинаково легко обозревается как извне, так и изнутри.

Всесторонняя обозримость и крайняя внутренняя свобода компонентов резко меняют также и реляцию “слово – воспринимающий субъект” и реляцию “слово – говорящий субъект”. Потеряв функцию средства общения, лишенное возможности передавать смысл, оно воспринимается как физический объект. Его следует теперь не понимать, а созерцать или рассматривать.

Аналогично и в случае отправителя: оно, строго говоря, не подлежит произнесению, а предполагает прежде всего графическое изображение, демонстрацию, позволяющую всестороннее обозрение. Это слово уже не ментально, а чувственно и визуально и – скорее всего – чертежно. В случае же произнесения оно превращается в вариативную парадигму артикуляционных движений-жестов.

Самодовлеющее, замкнутое в своих границах (исчерпывающееся своим звуко-графическим составом), но в их пределах крайне подвижное, оно не в состоянии включиться в какую-либо более крупную единицу сообщения – в текст. Такое слово само являет собой некое подобие текста. В пределе текстом такого слова были бы всевозможные комбинации его микроэлементов (звуков, букв, графем). Так, например, в оговариваемом тексте Маяковского комплекс “У-ли-ца” завершается перестановкой и обратным прочтением “Лица у”. Выход к “догам” здесь явно привнесен извне и по другим законам (к которым мы вернемся позднее).

Реляция “означающее – означаемое”. Стихотворение Кофта фата (Маяковский 1961:70) начинается так:

Я сошью себе черные штаны



из бархата голоса моего,  
желтую кофту из трех аршин заката.  
По Невскому мира, по лощеным полосам его,  
профланирую шагом Дон-Жуана и фата.

Данный текст базируется на традиционном типе сравнений-метафор ('бархатный голос' либо 'голос как бархат'; 'кофта желтая / золотая, как закат' и 'Невский проспект всего мира'), подверженных определенным трансформациям. Направление и суть трансформаций станет очевиднее, если мы разберемся в самом строении базисных сравнений-метафор.

Для сравнений и метафор характерно то, что их первый член занимает ярус актуализаций, конкретных объектов, а второй – ярус родовых понятий. В данном случае родовыми понятиями были бы: 'бархат', 'закат' и 'Невский проспект'. И если первый ярус являет собой мир (изображаемое), то второй ярус играет роль языка (изображающих средств) или категорий, в которых данный мир истолковывается.

Трансформации же Маяковского снимают эту двойственность – они ликвидируют родовой (языковой) ярус и переводят его в ранг самого мира: "бархат голоса" становится материалом, из которого можно сшить штаны; "закат" – аналогичным материалом для кофты; а "Невский" приобретает черты конкретного физически существующего проспекта всего мира – ему присущи "лощенные полосы", и по нему можно реально прогуливаться.

Иначе говоря, здесь устраняется понятийный ярус языка, язык становится одноуровневым – он превращается в словник названий единичных явлений или предметов. В результате тут вообще устраняется категория языка, остается лишь речь.

В таком языке (речи) невозможны ни метафоры, ни сравнения – в нем возможны лишь идентификации. В произведениях же на таком языке невозможно членение на изображаемое и изобразительные средства. Тут возможно лишь одно изображаемое, т.е. мир. На этом, однако, трансформации Маяковского не останавливаются. Хотя речь как таковая тут принципиально и возможна, она подвергается дальнейшим модификациям. Это происходит на уровне "означающее – обозначаемое". Обозначаемое превращается в вещь, безотносительно к тому, абстрактно ли оно или же действительно вещественно: из голоса и из заката можно сшить костюм, а по Невскому всего мира можно прогуляться точно так же, как и по Невскому в Петербурге. Означающее становится прозрачным для значения (обозначаемого) – в текст попадают лишь одни вещи, лишь физически осязаемый мир.

Особенность мира Маяковского состоит не только в том, что он – мир одноуровневый (сплошь материальный и не знающий внутренних категоризаций), а также в том, что это мир не значимый, он ничего вне себя не обозначает (он обозначает исключительно самого себя). Эту особенность легче всего показать на фоне таких семиотик и поэтик, которые тоже отрицают язык, но которые языковой характер усматривают в самом мире.

Вещь-знак у Маяковского невозможна – его мир завершается на самом себе и никуда не отсылает, этот мир принципиально асимволичен (или точнее – асемантичен). Попадающие в его тексты мотивы символистов приобретают крайне противоположную трактовку. Вот как выглядит тот же “камыш” в Пустяке у Оки (Маяковский 1961: 91):

Слышите: шуршат камыши у Оки.

Будто наполнена Ока мышами.

Слово “слышите” и точная “географическая” локализация “камышей” (“у Оки”) им и их “шороху” возвращает статус конкретного. Далее: сравнение “Будто наполнена Ока мышами”, являющееся чем-то также конкретным и низменным, устраняет возможность символического прочтения “шуршания камышей”. И наконец, обратное прочтение сочетания “камыши у Оки” в виде “Ока мышами” переводит все сказанное в звуко-графический план выражения, лишенный семантики. С “камышей”, таким образом, снимается всякая возможность символики, а “шуршание” получает, с одной стороны, статус эмпирического природного звука (а не отголоска невыразимого, запредельного), а с другой – статус чисто речевого звука без сигнификативной функции.

Язык как таковой в семиотике Маяковского принципиально упраздняется. Языковые единицы превращается у него в звуко-графические объекты, либо же отождествляются с обозначаемым, в результате чего в высказывания Маяковского попадает исключительно мир. Категория знаковости устраняется также и из мира – предмет у Маяковского не есть знак, а мир – не есть текст. Этот мир асемиотичен или асемантичен. Он обозначает лишь самого себя. Мир Маяковского предельно вещественен, он знает лишь один уровень – субстанциональный, предметный. Все, что в естественном языке истолковывается как абстракция (понятие), переводится у Маяковского в вещественный ранг: абстрактное уравнивается с конкретным и материальным.

Каждый предмет, вещь, рассматривается как ограниченное, отъединенное от окружения самостоятельное целое. Но, если иметь в виду свойства таких объектов, как звуко-графические словесные комплексы, то естественно ожидать, что предмет Маяковского обладает крайней внутренней свободой, что ему должны быть свойственны следующие черты:

Свободная вычленимость из окружения – даже объектов заведомо не вычленяемых.

Например: Облако в штанах (Маяковский 1961:97) –

Вот и вечер  
в ночную жуть  
ушел от окон  
хмурый, декабрь.

Владимир Маяковский (Маяковский 1961:91) –

Он выбрал поцелуй,  
который побольше,  
и надел, как калошу.

(...)

Оглянулся –  
поцелуй лежит на диване,  
громадный,  
жирный,  
вырос,  
смеется,  
бесится!

Свободная внутренняя членимость и свободная внутренняя (обратимая) последовательность: «Владимир Маяковский» (Маяковский 1961:87).

Я летел, как ругань,  
Другая нога  
еще добегаёт в соседней улице.

«Облако в штанах» (Маяковский 1961: 99,96).

Слышу:

тихо,  
как больной с кровати,  
спрыгнул нерв.

А себя, как я, вывернуть не можете,  
чтобы были одни сплошные губы!

Отсутствие строгой однозначной внутренней структурности предмета, его свободная внутренняя членимость на части предрасполагают предмет ко всевозможным метаморфозам – предмет превращается в вариативную парадигму и предполагает свободную перекомпоновку. С другой стороны, незакрепленность позиций вычленяемых частей предмета ведет к тому, что эти части не могут выполнять дифференциальной функции. В результате возникает своеобразное противоречие: один и тот же предмет и предельно индивидуален, автономен, неповторим, и одновременно родственен любому другому предмету (или даже тождественен ему). Например: «Владимир Маяковский» (Маяковский 1961:87)

Сегодня

в целом мире не найдете человека,

у которого

две

одинаковые

ноги!

или (там же, 82) –

я разницу стер

между лицами своих и чужих.

«А вы могли бы?» (Маяковский 1961:39):

я показал на блюде студня

косые скулы океана.

Принципиальная одноранговость мира – как предметов, так и их составных частей – устраняет все известные по языку связи между предметами: и синтаксические, и иерархические, и причинно-следственные. Этот мир и его предметы полностью асинтактичны. Вместо синтаксиса, вместо объединяющего и подчиняющего механизма тут характерно нечто противоположное – сегментация, а вернее – ауточленение, приводящее к метаморфозам и порождающее новые формы вещей, способные в свою очередь к новому ауточленению и порождению. В этом смысле отделе постулируемый мир Маяковского – мир рождающийся и порождающий.

Замкнутое, с устойчивой, жесткой внутренней структурой принципиально отвергается как мертвое, косное, противостоящее жизни. Один из самых ярких примеров, где этот

механизм полностью обнажен, являют собой у Маяковского его “гастрономические” стихотворения (ср. «Гимн обеду» с «Кое-что по поводу дирижера» Маяковский 1961:55-58). Поглощение, запихивание вовнутрь получает тут резко отрицательный смысл уже потому, что этот акт противоестественен для положительной программы Маяковского, согласно которой суть мира состоит как раз в вычлениии-порождении. На положительном полюсе мир Маяковского ведет себя иначе. Если брать тот же физиологический акт, то здесь он будет выражаться в виде всяческих удалений-вычленений изнутри: совокуплений, пота, слюны, слез, крика, сосцов, анатомических вскрытий и приращений и т. п. Ср. «Кое-что по поводу дирижера»:

В ресторане было от электричества рыжо.

Кресла облиты в дамскую мякоть.

Когда обиженный выбежал дирижер,  
приказал музыкантам плакать.

И сразу тому, который в бороду  
толстую семгу вкусно нес,  
труба – изловчившись – в сытую морду  
ударил горстью медных слез.

(...)

В самые зубы туше опоенной  
втиснул трубу, как медный калач,  
дул и слушал – раздутым удвоенный,  
мечется в брюхе плач.

И «Владимир Маяковский» (Маяковский 1961:76-77):

я вам открою

(...)

наши новые души,

(...)

Я вам только головы пальцем трону,  
и у вас вырастут губы  
для огромных поцелуев

Таким образом, одноранговый мир Маяковского распадается на два ценностных полюса: на положительном полюсе находится все способное к метаморфозе, все способное к членению-порождению, все открытое и обладающее полной внутренней свободой, все, что не предполагает разграничения между центром и периферией, внутренним и внешним; на отрицаемом же полюсе находится все, что обладает жесткой внутренней организацией, что неспособно членить-порождать, чему присуще различие центра и периферии, внутреннего и внешнего. Традиционное деление на “внутреннее” и “внешнее” имеет разнообразные свои варианты типа “скрытое – явное”, “невидимое – видимое”, “подлежащее умолчанию – подлежащее обнародованию” (“немое – звучащее”), “замкнутое – открытое”, “телесное – духовное”, “интимное – публичное”, “личное – общее” и т. п. Положительная программа Маяковского резко противостоит этому делению, она его снимает принципиально. Сам же акт снятия ведет к весьма серьезным последствиям как на уровне поэтики Маяковского, так и на уровне общей культуры. О внутренней поэтике нам еще предстоит говорить, потому тут мы остановимся на втором аспекте.

Во-первых, снятие противопоставления “внутреннее – внешнее” легко актуализируется, поэтому совершенно естественно становится языком, на котором ставится под вопрос застывшая культурная формация. Этот язык позволяет ее разрушать и атаковать (подвергать компрометации, дискредитации). Устойчивость же данного противопоставления в европейских обществах обеспечивает языку Маяковского его действенность до наших дней.

Во-вторых, снятие противопоставления “внутреннее – внешнее” есть покушение на тысячелетнюю европейскую традицию, так как оно сложилось уже в позднеантичную эпоху. Поэтому за актом Маяковского (как и футуристов вообще) стоит переход на совершенно новую культурную формацию, с одной стороны, а с другой – возврат к наиболее древним культурным моделям. Эти модели особенно ярко обнаруживаются в концепции человека у Маяковского, а особенно – в случае его лирического “я”. Но и человек и лирическое “я” – уже следствия изложенной семиотической установки, а не ее исходные точки. Некоторые же из основных следствий представляются следующим образом.

Отказ от языка, вещественность и одноранговость мира должны сказаться в первую очередь на языковом строе произведений такого сознания (полный отказ от языковых средств означал бы в данном случае вообще уход из литературы).

Само собой разумеется, что основная энергия такого сознания должна быть направлена на преодоление знакового характера используемых языковых средств. Такое преодоление возможно в двух видах: в виде полного исключения семантики и переходе на “заумь”, а точнее – на звуко-графические композиции; в виде отождествления означающего и обозначаемого, т. е. в виде материализации предмета высказывания.

Последнее достигается несколькими способами: буквальным прочтением метафор; овеществлением и одушевлением понятий (типа: бог, душа, воздух и т. п.) и уравниванием их с материальными вещами; выбором низшего стилистического регистра как самого языка, так и мира (из языка выбираются вульгаризмы, а из предметной среды – предметы и явления, считавшиеся эстетическими, отталкивающими, грубыми). Дело в том, что грубая, вульгарная речь (или вещь) всегда более весома, более осязаема, чем нейтральная. Грубость Маяковского в этом свете не только эпатаж, не только борьба с застанными иерархиями в языке и в мире, но и требование его семиотики и поэтики. Этот же механизм, это же требование объясняет также и попадание в его речь библеизмов и славянизмов – на фоне нейтрального выхолощенного языка они воспринимаются как, выражаясь словами Пушкина, “библейская похабность”, примитивизм, как воскрешение в слове его тождества с называемым предметом. Этому же заданию подчинена и ритмико-артикуляционно-графическая сторона текстов. “Затрудненная” материализованная форма высказывания и изолированность слов по отдельным строкам значительно повышают их семантический вес, а этим самым – и овеществляют обозначаемое. “Заумь” хотя и допускается этим типом семиотики, но Маяковский пользуется ею в чистом виде чрезвычайно редко. Но кроме “зауми” есть и еще один путь использования языковых средств без конфликта с требованиями постулированной семиотики. Этот путь – цитатность, а точнее – демонстрация чужой речи, речи как готового, существующего во внеязыковой действительности предмета. Таковы выкрики в текстах «Война объявлена» (Маяковский 1961:43-44) или «Мама и убитый немцами вечер» (Маяковский 1961:44-45), таковы “телефонные разговоры”, например, в «Мама и убитый немцами вечер» или «Облако в штанах».

По всей вероятности, это же требование стоит и за склонностью Маяковского к драматургическим формам (трагедия «Владимир Маяковский», «Мистерия-буфф» и др.) Отказ от синтаксиса на уровне мира (разрушение обычных представлений о связях в мире) сильно отражается на синтаксическом построении произведений Маяковского. О таком мире нельзя рассказывать – он подлежит лишь демонстрации и наблюдению.

Отсюда, с одной стороны, тяготение Маяковского к драматургическим формам, а с другой – к нарративности, свойственной изобразительным искусствам (живописи, кино).

Бесполезно, однако, было бы доказывать влияние кино на Маяковского, так как и кино, и Маяковский есть порождения одного и того же отношения к знаковости (фигурно говоря – “духа эпохи”). Их сходство – типологично, а не генетично. Это тем более очевидно, что ко времени, когда поэтика Маяковского уже окончательно сформировалась, кино еще не научилось повествовать.

Суть же одного и другого сводится к демонстрации объектов, к показу, к указующему жесту, с одной стороны, а с другой – к истолкованию предмета как подвижного, всестороннего, подлежащего трансформации. И Маяковский, и кино преодолевают косность неподвижного объекта, изымают его из застывших и односторонних концептуализаций, привычных, свойственных здравому смыслу, представлений. Изложенное отношение к языку, миру и предмету влечет за собой также и перестройку категории пространства и времени. При последовательном выполнении фундаментальных требований асемиотического, асемантического, асинтаксического и вещного мира и языка пространство как таковое должно в принципе устраняться: оно должно либо превращаться в вещь, либо же терять смысл промежутка между вещами и идентифицироваться с занимающими его предметами (по принципу средневекового и более древнего понимания пространства как “локуса”, а не “спатиума”).

В каком-то смысле одно и другое присутствует в стихотворении ”А все-таки”:  
я вышел на площадь,  
выжженный квартал  
надел на голову, как рыжий парик.

(Маяковский 1961:62).

Тут примечательно, что пространство (“квартал”) принимает вид обиходного предмета и что оно отождествляется с данным предметом. Примечательно и ещё одно: это пространство безразмерно. Безразмерность пространства позволяет ему быть одновременно и всей вселенной, и небольшой площадью. Между предметами пространство в строгом смысле этого слова отсутствует: все они расположены друг подле друга: категории “далекое” и “близкое” тут вообще отсутствуют. Перемещение из одной точки в другую не требует никакого времени, никакого преодоления: лирический субъект Маяковского беспрепятственно попадает то на небо, то спускается на землю (ср. поэму ”Человек”). Нерелевантны в нём и направления. Далее: ему несвойственны и сверхпространства типа потустороннего мира, мира снов, зеркал, картин и т. п. Оно



сплошь и целиком однородно, сплошь и целиком материально. За ним сохраняется лишь одно различие – по принципу “внутреннее – внешнее”, “замкнутое – открытое”, “жестко организованное – внутренне свободное, мобильное”. Первое наделяется отрицаемой ценностью, второе же являет собой ценность положительную. Первое – губительно, удушающе, второе – созидательно. Первому соответствуют интерьеры, коробки, гроба, окаймленные площади, петли, замкнутые человеческие полости, второму же – площади, улицы, анатомические вскрытия, разверстая душа, кричащий раскрытый рот и т. п. Безразмерности пространства на уровне вещей соответствует и безразмерность вещей. Поскольку пространство и вещь являют собой локус, нечто неразьединенное, то вещи могут предельно укрупняться (до гигантских размеров). Укрупнение вещи есть ее рост, оно свидетельствует об интенсивности бытия, о большой внутренней энергии. Данная черта сродни раблезианской. Эту черту мира Рабле Бахтин определяет так: ”Мы обозначим это особое отношение как адекватность и прямую пропорциональность качественных степеней (“ценностей”) пространственно-временным величинам (размерам). Это не значит, конечно, что в мире Рабле жемчужины и драгоценные камни хуже булыжника, потоку что они несравненно меньше его. Но это значит, что если хороши жемчужины, то их нужно как можно больше и они должны быть повсюду (...) Это значит, что все ценное, все качественно положительное должно реализовать свою качественную значительность в пространственно-временной значительности, распространиться как можно дальше, существовать как можно дольше, и все действительно качественно значительное неизбежно наделено и силами для такого пространственно-временного расширения, все же качественно отрицательное – маленькое, жалкое и бессильное и должно быть вовсе уничтожено и бессильно противостоять своей гибели”.

Укрупнение вещей у Маяковского происходит и по другой причине. Поскольку вещи способны члениться и поскольку у вычленяемых частей нет дифференцирующей функции, то часть тут может получить полную самостоятельность и в этом смысле стать равновеликой целому объекту. По этой же причине внутреннее и внешнее свободно меняются местами. Но на самом деле все положительное стремится стать у Маяковского овнешненным, все внутреннее устремлено у него вовне. И это явление дополнительно укрупняет данный мир; то, что по своей природе было внешним, вовсе не наделено устремленностью внутрь – оно по-прежнему остается также вовне, а скорее – и ему тоже присуща устремленность вовне. Отсюда предельная интенсивность мира Маяковского.

Интересно, что устремленное вовнутрь не уменьшает у Маяковского своих размеров. Наоборот: и замкнутые пространства, и внутренние полости способны к укрупнению. Но в

данном случае это лишь механическое укрупнение, качественное извращение. Таким образом, оппозиция “малый – большой”, “единичный – численный”, “часть – целое” сами по себе у Маяковского бездейственны, они всегда сопрягаются с дополнительными признаками: “замкнутый (скрытый) – разомкнутый (овнешненный)”, “механический – органический” и т. п. За овнешнением стоит целая шкала возможностей типа: открытое, духовное, публичное, общее, обозримое, звучащее и т. п., а с другой стороны – уравнение в правах с традиционным “внешним”, и – с окружением. Все вещи в этом отношении равны и все вещи во всем своем бытии “на виду” у других.

Внутреннее в физическом смысле становится поэтому Маяковского видимым. Внутреннее же в духовном смысле получает крайне интенсивную форму выражения: это потоки слез, слюны, громкий смех, преувеличенные жесты (типа “заламывания рук”), громко издаваемый звук (крик, вой, рыдание), персонификация нервов, конвульсивные движения, преувеличенно энергичный шаг и т. п.

С этой точки зрения далеко не случайно, что многие вещи у Маяковского наделены человеческими свойствами – у них есть руки, ноги, вырастают губы, они издают звуки, корчатся, плачут и пляшут (например, мосты, города, площади, улицы, небо, нервы, трубы, всякие музыкальные инструменты и проч.). Овнешнение тут тесно сопряжено с персонификацией и озвучением мира. Отсюда также и частый мотив у Маяковского музыкальных инструментов.

Если данная семиотика отбрасывает язык, то само собой разумеется, что мир не может наделяться речью. Но если внутреннее, скрытое предполагает также и духовный мир, то оно предполагает одновременно и “умолчание” или “немоту”. Зная, что замкнутое внутреннее у Маяковского всегда отрицательно, то отрицательна у него также и “немота”. Противоречие между требованием ликвидации немоты и требованием отказа от языка решается в пользу неязыковых звуков: паралингвистических, природных, музыкальных. Отсюда не только наличие музыкальных инструментов как таковых, но и способность издавать музыкальные звуки также и обиходными (заведомо немusикальными) предметами: водосточная труба, буква, позвоночник и т. п. Так, между прочим, объясняется загадочная “Флейта-позвоночник”:

Я сегодня буду играть на флейте,

На собственном позвоночнике.

(“Флейта-позвоночник“, Маяковский 1961:120)

В связи с оговариваемой чертой поэтики (и семиотики) Маяковского небезынтересно привести некоторые наблюдения Бахтина над раннеантичным миром. Вот

несколько выдержек из Бахтина: Внутреннего человека – “человека для себя” (я для себя) и особого подхода к себе самому еще не было. Единство человека и его самосознание было чисто публичным. Человек был весь вовне, притом в буквальном смысле этого слова. Греческий человек в литературе – уже у Гомера – представляется чрезвычайно несдержанным. Герои Гомера очень резко и очень громко выражают свои чувства. Особенно поражает, как часто и как громко герои плачут и рыдают. Ахилл в знаменитой сцене с Приамом рыдает в своем шатре так громко, что вопли его разносятся по всему греческому лагерю. Но дело в том, что в образе античного героя эта черта отнюдь не единична, она гармонически сочетается с другими чертами его и имеет более принципиальную основу, чем обычно предполагают. Эта черта есть одно из проявлений той сплошной овнешненности публичного человека, о которой мы говорили. Всякое бытие для грека классической эпохи было и зримым и звучащим. Принципиально (по существу) невидимого и немом бытия он не знает. Это касалось всего бытия. Немая внутренняя жизнь, немая скорбь, немое мышление были совершенно чужды греку. Все это – то есть вся внутренняя жизнь – могло существовать, только проявляясь вовне в звучащей или в зримой форме (Бахтин 2000:58).

Не думается, что в случае Маяковского мы имеем дело с каким-либо влиянием античной модели. Совпадение скорее тут типологично, вызванное сходным пониманием бытия и человека. Более того: думается, что это новое понимание присуще не только Маяковскому, но более крупной художественной формации начала XX века – об этом может свидетельствовать хотя бы факт, что человек и музыкальный инструмент – частый сюжет кубистической живописи (например, у Пикассо или Брака).

У Маяковского овнешнение внутреннего и уравнивание с внешним приобретает такую интенсивность еще и потому, что оно противостоит укорененному в традиции разделу на “внутреннее – внешнее”. По этой же причине данный акт является одновременно и “языком”, на котором дискредитируется застанный тип культуры.

Согласно оговариваемой поэтике, время – так же, как и пространство – должно материализоваться и отождествляться с заполняющими его событиями и объектами. Этим, как думается, объясняется факт определения времени по событиям, именам, предметам, а не по календарю. Так, например, в «Войне и мире» (Маяковский 1961:133) даты тесно сопряжены с событием:

8 октября.

1915 год.

Даты времени,  
смотревшего в обряд  
посвящения меня в солдаты.

А в поэме «Человек», сюжет которой – житие Маяковского – требует, казалось бы, построения на временной оси, на самом деле время как таковое отсутствует. Оно заменяется пространственными странствованиями героя.

Другая особенность времени – его сплошная обозримость и внутренняя неупорядоченность: данное время – все целиком – обозревается во всех традиционных направлениях (в прошедшем, настоящем и будущем), а его неупорядоченность проявляется в свободной сочетаемости фактов из любых временных периодов (ср. разные исторические имена в Облаке в штанах) и в отсутствии строгой организованной темпоральной оси. Бытовая упорядоченность времени, бытовое времяисчисление по дням, часам, годам и т. п. расценивается как явление отрицательное. В поэме «Человек» оно превращается в замкнутое, мертвящее пространство (Маяковский 1961:173):

Полжизни прошло, теперь не вырвешься.  
Тысячеглаз надсмотрщик, фонари, фонари,  
фонари...  
Я в плену.  
Нет мне выкупа!  
Оковала земля окаянная.  
Я бы всех в любви моей выкупал,  
да в дома обнесен океан ее!

В «Облаке в штанах» счет часов (Маяковский 1961:97):

Восемь.  
Девять.  
Десять.

– сочетается и с замкнутостью “я” во внутреннем пространстве, и с “не-встречей” с Марией. Далее: исчислимое время – абсурдно, противоестественно, оно убивает само себя: (Маяковский 1961:93-94):

Полночь, с ножом мечась,

догнала,  
зарезала, –  
вон его!  
Упал двенадцатый час,  
как с плахи голова казненного.

Абсурдность заключается тут в том, что “полночь” и есть тот же “двенадцатый час”. Как и пространство, время у Маяковского безразмерно и неисчислимо, оно – вечность, оно – века, оно – не время, а – времена. Ср. в поэме «Человек» (Маяковский 1961:185):

Я счет не веду неделям.  
Мы,  
хранимые в рамах времен,  
мы любовь на дни не делим,  
не меняем любимых имен.  
(...)  
и по мне,  
насквозь излаская,  
катятся вечности моря.

Время – как ни странно – вообще не влияет на человеческий облик, оно не оставляет никакого следа:

Сквозь тысячи лет прошла – и юна.  
(Маяковский 1961:195)

Его воздействующая сила проявляется только тогда, когда оно – будущее время. Заметим, однако, что будущее Маяковского расположено на пространственной оси – его можно наблюдать из “теперь”. Более того – оно не столь “будущее”, сколь грядущее, т. е. направленное в сторону настоящего. Иначе говоря, как и пространство, оно тоже подчиняется инверсии. И только в таком варианте оно обладает созидательной энергией – способно воздействовать на мир, побуждать его к метаморфозам.

Очередной вопрос, который хотелось бы затронуть тут хотя бы в общих чертах, заключается в следующем.

Асемиотичность, вещественность и одноранговость мира Маяковского исключает возможность коммуникации, ибо всякий акт общения предполагает наличие по крайней мере трех следующих факторов: отправителя – сообщения – получателя, а сообщение требует определенного средства общения – языка. Но самое главное условие – язык – у Маяковского отрицается. Вопрос поэтому сводится к вопросу о том, возможна ли, а если так, то в каком виде, коммуникация в мире Маяковского.

Само собой разумеется, что в семиотике Маяковского коммуникация в привычном смысле этого понятия вообще невозможна – тут нельзя передавать информацию. Информация, если бы она и предполагалась данной семиотикой, должна была бы получить материальный, вещественный вид. Она не может быть отделима от своего носителя. Носитель сам должен быть информацией. Вывод напрашивается сам собой: в данном мире можно обмениваться лишь вещами, лишь самим миром. И, действительно, это явление без труда обнаруживается в текстах Маяковского. Вот несколько примеров:

«Кофта фата» (Маяковский 1961:59):

я дарю вам стихи, веселые, как би-ба-бо,  
и острые и нужные, как зубочистки!

(...)

закидайте улыбками меня, поэта, –  
я цветами нашу ю их мне на кофту фата!

«А все-таки» (Маяковский 1961:62):

Меня одного сквозь горящие здания  
проститутки, как святыню, на руках понесут  
и покажут богу в свое оправдание.

«Флейта-позвоночник» (Маяковский 1961:120):

Смех из глаз в глаза лей.  
Белыми свадьбами ночь ряди.  
Из тела в тело веселье лейте.  
Пусть не забудется ночь никем.  
Я сегодня буду играть на флейте,  
на собственном позвоночнике.

«Владимир Маяковский» (Маяковский 1961:75-76):

Вам ли понять,  
почему я,  
(...)  
душу на блюде несу  
к обеду идущих лет.

«Облако в штанах» (Маяковский 1961:116):

поэт сонеты поет Тиане,  
а я –  
весь из мяса,  
человек весь –  
тело твое просто прошу,  
как просят христиане  
“хлеб наш насущный  
даждь нам днесь”.  
Мария – дай!

По принципу обмена информацией строятся у Маяковского также и всяческие визиты или перемещения его героев (особенно лирического “я”) и вещного мира. Поэт в данном случае выполняет роль контактирующего канала между двумя полосами связи. Передает он опять же – физические объекты. Так, например, в трагедии Владимир Маяковский персонажи пьесы приносят ему свои слезы, которые он собирает в чемодан и отправляется с ними к “темному богу гроз / у истока звериных вер” (Маяковский 1961:94).

Коммуникация тут возможна также и в другом виде – как демонстрирование мира или его перестройка. С одной стороны, это ведет к драматургическим формам, в которых автор демонстрирует не только мир, но и самого себя. Демонстрация самого себя (как в трагедии «Владимир Маяковский») несет тут не только традиционную функцию большей достоверности демонстрируемого мира. Она вызвана еще и тем, что “я” в данной семиотике не в состоянии вычленил себя из изображаемого мира – иначе нарушился бы принцип одноранговости мира. “Я” – такой же вещественный объект мира, как и все остальное. Он не может возвысится над таким миром.

С другой стороны, это ведет к вычлениению из себя же неких иных объектов. В одних случаях это выворачивание самого себя наизнанку – ср. «Облако в штанах» (Маяковский 1961:96):

А себя, как я, вывернуть не можете,  
чтобы были одни сплошные губы!

В других – извлечение изнутри какого-нибудь иного объекта: «Война и мир» (Маяковский 1961:157):

Вот,  
хотите,  
из правого глаза  
выну  
целую цветущую рощу?!

Лирический субъект Маяковского – “я” – однороден с окружающим предметным миром и подлечит тем же законам, что и остальной вещный мир. Он являет собой прежде всего физический объект (“мясо”, “губы”, “глыба”, конкретный человек Владимир Маяковский с конкретным адресом). И – как физический объект – подлечит внутренним метаморфозам и овнешнению.

Овнешнение дает ему безразмерность и предельную интенсивность – его поведение и состояния так же преувеличенны, как и остальной мир. Безразмерность в свою очередь позволяет ему отождествляться со всем миром, со всей вселенной – как в пространственном отношении, так и временном. Отсюда его способность воздействовать на окружение – в нем присутствует одновременно и прошлое и грядущее, будущее. Отсюда идентификации с мифологическими и историческими персонажами типа Бога, Христа, апостола, Наполеона, Вия и т. п. Заметим при этом, что выбор персонажей для идентификации не случаен – всем им присуща способность воздействовать на мир, способность его перестраивать. Иначе говоря, “я” Маяковского идентифицируется с порождающей энергией. Эта идентификация опять-таки не случайна – она объясняется фундаментальным законом семиотики естественного языка. Отказываясь от языка, Маяковский не в состоянии отказаться от категории “я”. “Я” же является исключительно языковой категорией

Как говорит Бенвенист, именно в языке и благодаря языку человек конституируется как субъект, ибо только язык придает реальность, свою реальность, которая есть свойство быть, – понятию “Его” – “мое я” (Бенвенист 1974:36)



Субъективность”, о которой здесь идет речь, есть способность говорящего представлять себя в качестве “субъекта”. Она определяется не чувством самого себя, имеющимся у каждого человека (это чувство в той мере, в какой можно его констатировать, является всего лишь отражением), а как психическое единство, трансцендентное по отношению к совокупности полученного опыта, объединяемого этим единством, и обеспечивающее постоянство сознания. Мы утверждаем, что эта “субъективность”, рассматривать ли ее с точки зрения феноменологии или психологии, как угодно, есть не что иное, как проявление в человеке фундаментального свойства языка. Тот есть “Его”, кто говорит “ego”. Мы находим здесь самое основание “субъективности”, определяемой языковым статусом “лица”. Нет понятия “я”, объемлющего все “я”, произносимые в каждый момент всеми говорящими, в том смысле, в каком существует понятие “дерево”, с которым соотносятся все индивидуальные употребления слова дерево. Таким образом, я не обозначает никакой лексической сущности. Реальность, к которой он отсылает, есть реальность речи. Именно в этом акте речи, где я обозначает говорящего, последний и выражает себя в качестве “субъекта”. Язык устроен таким образом, что позволяет каждому говорящему, когда тот обозначает себя как я, как бы присваивать себе язык целиком. В свете процитированного ясно, что семиотика, отказывающаяся от языка, должна отказаться и от категории “я”, от субъекта. Тогда акт коммуникации вообще был бы немислим. Сохраняя же категорию “я” – субъективность, – такая семиотика противоречит самой себе.

У Маяковского эта проблема решается, по-видимому, так. С одной стороны, он усиленно материализует свое “я”, опредмечивает его. Но сохраняя слово “я”, сохраняет и некоторую дистанцию по отношению к опредмеченному миру. Данную дистанцию можно снять, если присвоить себе весь язык целиком – в случае Маяковского речь бы шла о присвоении себе и идентификации с самим миром. В результате “я” Маяковского и один из вещных компонентов мира, и одновременно механизм, усваивающий себе весь этот мир целиком. Становится “рече-” или “миропорождающим механизмом”.

Если это так, если тщательная проверка данной гипотезы подтвердит ее, то все сверхъестественные, “чудесные” возможности “лирического субъекта” Маяковского покажутся нам чем-то весьма закономерным и естественным. Не удивительна тогда и его особая позиция по отношению ко всему сущему (ипостаси пророка, поэта, сверхсущества и т. п.), его выделенность из окружения и его преобразующая энергия. И последнее, что хотелось бы отметить в данном наброске семиотики Маяковского, – это наличие в его текстах самовосхвалений. В свете всего сказанного данное явление объясняется весьма

просто. Уравнение внутреннего и внешнего, снятие разницы между ними дает целый ряд всевозможных трансформаций. В случае человеческого бытия оно дает уравнение в правах интимного и публичного. Интимное, сугубо личное подлежит такой же огласке и такому же обозрению, как и санкционированное традицией публичное. А это значит, что тут должна сниматься разница между “я” и “другими”, между “жизнью для себя” и “жизнью для других”, или, как говорит Бахтин, между подходом к чужой жизни и подходом к своей собственной жизни, то есть между биографической и автобиографической точками зрения. Разбирая античный классический биографический роман (а точнее: автобиографические и биографические формы словесных актов) и прослеживая его судьбы, Бахтин отмечает, в частности, следующее: Эти классические формы автобиографий и биографий не были произведениями литературно-книжного характера, отрешенными от конкретного общественно-политического события их громкого опубликования. Напротив, они всецело определялись этим событием, они были словесными гражданско-политическими актами публичного прославления или публичного самоотчета реальных людей. Поэтому здесь важен не только и не столько внутренний хронотоп, но и прежде всего тот внешний реальный хронотоп, в котором совершается это изображение своей или чужой жизни как граждански-политический акт публичного прославления или самоотчета. Этот реальный хронотоп – площадь (“агора”). На площади впервые раскрылось и оформилось автобиографическое (и биографическое) самосознание человека и его жизни на античной классической почве. Позже, в эллино-римскую эпоху, когда публичное единство человека распалось, Тацит, Плутарх и некоторые риторы специально ставили вопрос о допустимости прославления себя самого. Разрешался этот вопрос в положительном смысле. Но очень характерно, что подобный вопрос вообще мог возникнуть. Ведь самопрославление есть только наиболее резкое и бросающееся в глаза проявление одинаковости биографического и автобиографического подхода к жизни. Поэтому за специальным вопросом о допустимости самопрославления таится более общий вопрос – о допустимости одного и того же подхода к своей собственной и чужой жизни, к себе самому и к другому. Вернемся теперь к Маяковскому. Самовосхваления встречаются у него не так уж редко – они есть и в Облаке в штанах (особенно во второй главе), и в поэме «Человек» (глава «Рождество Маяковского»), и в стихотворении «Себе, любимому, посвящает эти строки автор» (Маяковский 1961:72-74). Отметим некоторые особенности этих самовосхвалений.

В «Облаке в штанах» самовосхваление (“Я, / златоустейший”) сочетается непосредственно с неразличением форм “я” и “мы” – местоимение “я” сразу же переходит в “мы”:

мы чище венецианского лазорья,  
морями и солнцами омытого сразу! (...)  
Я знаю –  
солнце померкло б, увидев  
наших душ золотые россыпи!

(Маяковский 1961:106)

Аналогичный знак равенства между “я” и “другими” ставится и в «Себе, любимому...»:

Где любимую найти мне,  
такую, как и я?

(Маяковский 1961:73)

– и в «Человеке», где о “я” говорится так же, как и о “булочнике”:

Кого еще мне любить устлать бы?

(Маяковский 1961: 171)

Далее: в «Человеке» (в главе «Рождество Маяковского») явно противопоставлены два типа жизнеописания – биография и автобиография. Биография выглядит так:

Пусть, науськанные современниками, пишут  
глупые историки: “Скучной и неинтересной  
жизнью жил замечательный поэт”.

(Маяковский 1961:168)

Далее перечисляется целый ряд внешних событий, которые не происходят и поэтому жизнь поэта выглядит неинтересно. Иначе говоря, это биография чисто внешняя, биография, которая резко разграничивает внешнюю сферу и внутреннюю. После же нее начинается своеобразная “автобиография”:

Как же  
себя мне не петь,  
если весь я –  
сплошная невидаль,  
если каждое движение мое –  
огромное,  
необъяснимое чудо.

Она строится по принципу углубления вовнутрь “я” – от внешнего обозрения (“Две стороны обойдите”) по вскрытие тела “я” (“Черепушку вскрыйте”; “слаще слюны моей сока”; “под шерстью жилета / бьется / необычайнейший комок”; “Это я / сердце флагом поднял”).

Как видно, типологически самовосхваления Маяковского родственны античной классической биографии или даже концепции человека вообще. О прямом заимствовании тут, конечно, говорить не приходится. Отмеченные сходства вытекают, вероятнее всего, из аналогичных семиотических предпосылок обеих культурных формаций. Более того: сходные результаты глубинных семиотических предпосылок сильно отличаются друг от друга в их функциональном отношении. Если античный целостный человек был по своей природе синкретичен, т. е. еще не расчленен на внутреннюю и внешнюю сферы, то целостный человек Маяковского являет собой нечто синтетическое – объединение разделенного. Поэтому такое объединение легко становится у Маяковского как актом разрушения застанных представлений о человеке, так и актом конституирования человека нового типа, человека овнешненного и поэтому – публичного (а в категориях XX века – демократичного, коллективного). Этому человеку свойственен не интерьер (дом, комната, салон и т. п.), а экстерьер (площадь, улица; действие соборного характера); не позиция реципиента и наблюдателя, а позиция творца и участника происходящего; не положение коммуниканта, а положение общающегося, контактирующего. Данный человек сам есть и сообщение и канал связи одновременно, и информация и язык. Последнее обстоятельство (неотделимость языка от сообщения) проливает свет и на такие жанры у Маяковского, которые, казалось бы, без языка невозможны, т. е. на всяческие аппелятивы (типа «Вам!»), марши и приказы, а позднее – агитационные тексты. Язык в них, как оказывается, употребляется особым образом – он не передатчик информации, а физическое контактирующее средство, орудие физического воздействия. Так, например, в «Кое-что по поводу дирижера» музыка уже не сообщение, а – физическое воздействие (побои); в «Вам!» подбираются обидные –задевающие– слова; природа же маршей и приказов очевидна – воздействие на поведение. Иначе говоря, коммуникация осуществляется у Маяковского на “языке”, “знаки” которого стремятся к полной биологической релевантности. Более того: “сюжет” многих произведений Маяковского строится именно по иерархическому принципу – по принципу нисхождения от условного знака к действию или от знака к предмету. Вот пример из «Облака в штанах» (Маяковский 1961:96), где постепенное огрубление, переход к контакту и овнешнению дан в чистейшей форме (“скрипки —> литавры —> губы”; “любовь и скрипки —> любовь и литавры —>

сплошные губы”; “перевод на язык скрипок —> перевод на язык литавр —> идентификация с ‘языком-контактом’”):

Нежные!

Вы любовь на скрипки ложите.

Любовь на литавры ложит грубый.

А себя, как я, вывернуть не можете,

чтобы были одни сплошные губы!

И еще примеры из «Кое-что по поводу дирижера» (Маяковский 1961:58), где отмеченный принцип осуществляется несколько раз: “плакать —> ударить горстью медных слез —> В самые зубы (...) втиснуть трубу, как медный калач”; “плакать —> выть по-зверьи —> дуть и раздувать”; “посинеть —> синеть еще” и т. д. Наличие таких градаций, таких иерархических построений свидетельствует о том, что их предел – физическая релевантность – есть альтернатива отрицаемому языку (или языкам), что это и есть постулируемый “язык” поэтики Маяковского. С точки зрения носителя данного “языка” он – “не-язык”, он – сама контактирующая действительность. С точки же зрения внешнего наблюдателя (читателя Маяковского, исследователя и т. п.) он получает высшую степень семиотичности и становится сложно организованной семиотической системой, способной моделировать самые сложные отношения как на отрицаемом полюсе, так и на постулируемом. Легко, однако, заметить, что отрицаемый полюс тут явно преобладает, так как он состоит из всего множества вычленяемых из естественной среды семиотических систем, тогда как полюс постулируемый идентифицируется с самим миром. Семиотика Маяковского возвращает нас, таким образом, к нулевой точке отсчета в семиотическом смысле. Очередной шаг – вычленение нового цикла семиотических систем, но уже по совсем иным принципам, противостоящим принципам условных (абстрактных) семиотических систем (типа естественных или искусственных языков). Эти принципы можно определить как энергетические.

С энергетической точки зрения большинство человеческих знаковых систем покоится на отличии информации и энергии. Как гласит один из законов семиотики: “Информация всегда есть энергия меньшая, чем та энергия, которая необходима для вещественного существования (...) материальных систем”. И далее: Энергетические затраты на существование самой знаковой системы пропорциональны энергетическому объему передаваемой ею информации. Чем более высоко организована знаковая система, тем меньшую часть общей энергии составляет передаваемая ею информация и тем меньше энергия, необходимая для существования самой знаковой системы. В предельном низшем

случае информация стремится к общему количеству энергии, обмениваемой между двумя материальными системами, а знаковая система – посредник – стремится при этом слиться с самими материальными системами. Внутренняя семиотика Маяковского стремится, безусловно, к низшему пределу, к слиянию с “общим количеством энергии”, с “самими материальными системами”. Поэтому с точки зрения носителя данной системы она не-или даже антисемиотична. Но для внешнего наблюдателя она весьма вычленима и поэтому семиотична.

### §3. Моделирование текстов в плакатах В.В. Маяковского.

Наиболее чётко выделяются воздействующие факторы в агитационной части творчества Маяковского, особенно в плакатной лирике. Исследование композиционных возможностей и закономерностей в построении произведений искусства относится к числу наиболее интересных проблем лингвистики текста. Атомистский подход к кино- и телетексту позволяет утверждать, что минимальной информационной единицей выступает кадр, который фактически является сочетанием изображения и вербального текста. Если вспомнить историю кино, то следует отметить, что первые «движущиеся фотографии» сопровождалась соответствующими титрами, которые в звуковом кино были заменены звучащим словом. Сочетание рисунка и текста легло в основу теории кадра. И кадр и плакат имеют свои границы и свои внутренние сюжеты и свою внутреннюю структуру. Однако на этом их сходство кончается, ибо плакат обладает значением целостности, независимости, а кадр представляет собой элемент телетекста. Подобное сравнение мы привели потому, что вспомнили историю кино. Последнее, возникшее на базе фотографий, которые образовали последовательную серию и приводились в движение, имеют фотографию своим далеким предком, а о родственности фотографии и плаката говорить не приходится. Таким образом современный телетекст можно так или иначе признать усложненным и усовершенствованным родственником фотографии и, следовательно, плаката, несмотря на некоторое различие.

Известно, что эстетические принципы создания фильма подсказали С. Эйзенштейну мысль о возможности (и даже необходимости) подхода к любому виду искусства под углом зрения монтажности, т.е. целостного впечатления от индивидуальных элементов художественного произведения, скомпонованных в единое целое. В основе этой закономерности лежит важнейший композиционный прием, когда два самостоятельных художественных элемента, поставленные рядом, неминуемо соединяются в новое представление, возникающее из этого сопоставления как новое качество.

Вербальный блок плакатного текста в смысловом восприятии следует за т.н. первичным текстом, представляя собой его своеобразную интерпретацию. (Несмотря на то, что в плакатном тексте ведущим следует признать графико-изобразительный блок, имеющий иную семиотическую фактуру, а в мегатекстах, содержащих комментарий, резюме, заключение и т.д. – первичным является вербально выраженная информация, «засисимые» компоненты мегатекстов, интегрирующих указанные структуры, фактически

выполняют одну и ту же функцию – интерпретируют содержание основной части, т.е. текста-дистиллята.

Какие функции характерны для интретекстовых отношений в составе плакатного мегатекста? Как показывает анализ конкретного материала вербальная часть может иметь интерпретирующую функцию, что проявляется в том, что происходит своеобразное объяснение смысла графического изображения, разъяснительную - комментирующую мотивы графико-изобразительного текста, указательную - отсылающую к графико-изобразительному блоку и не содержащую разъяснительной информации, референтную (соотносящую комментирующую информацию с соответствующей ситуацией), репрезентативную (когда графико-изобразительная часть в коммуникативной ситуации замещается вербальной частью). Если указанные функции выделяются с точки зрения вербальной части, то к ним необходимо добавить и функции, которые выполняет графико-изобразительная часть по отношению к вербальной. В первую очередь, следует отметить эстетическую функцию, ибо чтобы обратить на себя внимание, плакат должен смотреться, и здесь не последнее место занимает художественность его формы. Наряду с эстетической функцией следует выделить также установочную функцию, сущность которой заключается не в простом изображении того или иного явления, а в том, чтобы заставить получателя информации воспринимать его согласно прагматической установке «отправителя сообщения». Говоря иными словами, данная функция формирует установку, т.е. готовность поведения в определенном, нужном для воздействующего субъекта, направлении. Разумеется, текстовые функции вербальной и графико-изобразительной частей характеризуют синтагматические отношения внутри плакатного мегатекста. Что касается самого плаката, то и у него есть свои функции, не сводимые к функциям, возникающим внутри текста. Плакатный текст выступает как единый целостный знак и его значение не сводимо к значению его отдельных частей. В процессе реальной коммуникации его основным назначением является обеспечение интенциональной программы отправителя, что выражается в следующих функциях: апеллятивной (плакат должен обратить на себя внимание, иначе он не сможет выполнить свою коммуникативную функцию), информативную (он должен нести определенное содержание, нужное и полезное с точки зрения адресата), воздействующую (плакат не только должен сообщить информацию, но и заставлять адресата принять точку зрения отправителя сообщения, ненавязчиво навязывая ему свою волю). Следует отметить, что плакатные функции взаимосвязаны и выдвигаются на первый план в зависимости от интенциональной программы конкретного текста, иначе говоря, в различных ситуациях



более важной является привлечение внимания, что выдвигает на первый план апеллятивную функцию, в другой ситуации важно точно передать конкретное сообщение – что актуализирует информативную функцию и т.д., но, даже при выдвижении на передний план той или иной функции, они могут сосуществовать в пределах одного плаката. По своему жанровому характеру плакатные тексты неоднородны. Существуют следующие разновидности плаката: художественный, политический, агитационный, сатирический, агитационно-пропагандистский и др. Данные разновидности жанра связаны, в основном, с выдвижением на передний план той или иной функции, указанной выше. Что касается их текстлингвистической природы, то с полным основанием можно утверждать, что они абсолютно идентичны как с обще- так и интрасемиотическом значении, что делает излишним, с нашей точки зрения, их рассмотрение по отдельности.

Возвращаясь к поставленным в начале настоящей главы задачам, попытаемся дать ответы на вопросы, которые позволят сформулировать основные теоретические выводы по поводу текстлингвистического статуса плаката. Мы попытались коснуться всех принципиально важных категорий лингвистики текста и на их фоне рассмотреть специфику плакатного текста, представляющего особую разновидность дискурса.

В результате проведенного исследования мы пришли к следующим выводам:

Из существующих в современной лингвистике текститологических концепций можно выбрать следующие классификационные признаки, которые отражают специфику и место плакатного текста в общей системе теории дискурса: а) форма существования; б) характер проявления связности и цельности; в) внутрискруктурные сематические отношения; г) коммуникативные задачи. С точки зрения формы существования, плакат представляет собой смешанный, бифактурный текст, реализованный графико-изобразительной и графико-вербальной фактурами. С точки зрения характера проявления связности, следует отметить взаимодействующую внутрискруктурную структуру. В отличие от вербальных текстов, имеющих различные показатели (грамматические, лексические, семантико-синтаксические), связность в плакатном тексте реализуется в особых знаковых отношениях конститuentов, когда графико-изобразительная часть выступает как пресуппозиция – вербальной, а последняя – выступает по отношению к первой как импликация, что предполагает тесные смысловые контакты. Именно в характере указанной взаимообусловленности и проявляется цельность плаката, выступающего уже в роли сложного семиотического знака.

Специфика внутрискруктурных семиотических отношений определяется характером отношений как внутри графико-изобразительного и вербального блоков, так и между

указанными конститuentами в пределах мегатекста. С точки зрения структуры, плакатные тексты могут быть простыми, сложными и осложненными. Простыми являются такие плакатные тексты, которые сочетают монотематический графико-изобразительный блок и неразвернутый вербальный текст. Сложными являются плакатные тексты, которые содержат в своем составе несколько взаимосвязанных информационных компонентов – в виде серии графических рисунков, развивающих одну тему, или в виде развернутого сложного текста, поясняющего сущность изображаемых явлений. Осложненными мы называем такие плакатные тексты, структура которых включает т.н. прецедентные тексты. Причем, прецедентным значением может обладать как графико-изобразительный блок, так и вербальный. Включение «инородного» текста в состав плакатного имеет некоторую специфику, ибо в первом случае смысловые связи с текстом-дистиллятом устанавливаются на основе визуально-семиотических ассоциаций, а во втором – вербально-текстовых. Взаимоотношения между плакатными конститuentами можно квалифицировать как синтагматическое сочетание текстов с изъяснительными отношениями. Вербальный блок, следующий в плане восприятия за графико-изобразительным, представляет собой интерпретацию последнего. Хотя, следует отметить, что характер интерпретации может быть довольно свободным, но с сохранением смысловой точки соприкосновения с графико-изобразительным блоком.

Что касается коммуникативных задач плакатного текста, то они обнаруживаются в системе функций, выполняемых указанным типом дискурса. Система функций как бы распределяется между блоками с тем, чтобы оказать влияние на различные факторы человеческого восприятия. Графико-изобразительный блок обеспечивает привлечение внимания, создание на базе визуального образа специальной установки, а также эстетическое воздействие (что выражается апеллятивной, установочной и эстетической функциями), а вербальный – интерпретирует, комментирует мотивы графико-изобразительного блока, направляя «читательское» внимание (выражаясь в интерпретирующей, разъяснительной и указательной функциях).

С точки зрения деления текстов по фактуре словесности, плакатный текст относится к текстам массовой коммуникации, опережая своих сложноструктурных собратьев (телетексты и кинофильмы) как по времени появления, так и технической простотой исполнения, уступая, однако, в масштабности аудитории и возможности дистантного (как пространственного, так и временного) восприятия.

На этом завершим теоретический анализ сущности плакатного текста и попытаемся на материале богатейшего художественного наследия В. В. Маяковского верифицировать

указанные выше положения, подтвердив на практике истинность наших наблюдений. Уже a posteriori можно сказать, что плакатное искусство В. В. Маяковского настолько богато, что все основные типовые разновидности структур плакатного жанра полностью укладываются в творческие модели поэта - художника.

Плакатная работа Маяковского, протекавшая в РОСТА, была, как мы увидим, в жанре народного сатирического лубка. Здесь Маяковский нашел себя как художник и здесь он блестяще применил все многообразные данные своего таланта: и чувство юмора, и экономичность деталей, и все те достоинства реалистического письма, которые подчеркнул в Маяковском (Эвентов 1940:11). Поскольку, по мнению специалистов в области живописи, плакатное искусство В.В. Маяковского своими корнями восходит к народному художественному творчеству, в частности, к лубку, то есть все основания рассмотреть это явление, имеющее непосредственное отношение к настоящей диссертационной работе.

Описывая ситуацию, создавшуюся вокруг указанной художественной формы, Ю.М. Лотман пишет: «Одним из основных препятствий при определении художественной природы русского лубка является устоявшийся взгляд на это глубоко своеобразное явление сквозь призму жанрового деления искусств, активно функционирующих в среде, социально и культурно чуждой народному творчеству. Конечно, после переворота, который произошел в XX в. во взглядах на художественное достоинство так называемых примитивных видов искусства, никто уже не говорит о художественной неполноценности лубка. Гораздо чаще можно встретить рассуждения о значении народной картинки для развития «большой живописи», об эстетических достоинствах народной графики. Однако одобрения эти имеют ту же основу, что и раздававшиеся прежде осуждения: лубок объявляется уже не примитивным и неумелым, а своеобразным видом графики, но, по-прежнему, функционально однотипным другим формам графического искусства» (Лотман 1999:482).

Исходя из создавшейся неадекватной ситуации при оценке жанрового своеобразия лубка, Ю.М. Лотман ставит задачу показать, что лубок живет не в мире разделенных и отдельно функционирующих жанров, а в атмосфере комплексной, жанрово не разделенной игровой художественности, которая органична для фольклора и в принципе чужда письменным формам культуры. По мнению ученого, фольклорный мир искусства задает совершенно особую позицию аудитории. В рамках письменной культуры аудитория «потребляет» текст (слушает или читает, смотрит). Что касается атмосферы фольклорности, то здесь аудитория, по словам Ю.М. Лотмана, играет с текстом и в текст.

Поясняя эту точку зрения, он приводит хорошо известный в педагогической литературе эффект переживания «картинок» детьми. Дети не «смотрят», а рассматривают иллюстративный материал, трогают его и вертят и, если текст произвел впечатление, начинают прыгать, двигаться, кричать или петь (Лотман 1999:482). Говоря иными словами, автор признает за лубком наличие особой природы, понимая под словом (лубочный) «текст» не как словесную часть графированного листа, а в семиотическом смысле – как совокупность всех значимых изображений и надписей, составляющих картинку. Специфика лубка проявляется, по мнению автора, также в его функционировании в аудитории, в отношении к нему самой этой аудитории, хотя возможны случаи, когда лубок, передвинутый в иной культурно-художественный контекст, функционирует в ряду обычной графики или, наоборот, нелубочное изображение, попав в среду, ориентированную на активное «вхождение в текст», функционирует как разновидность народной картинки (Лотман 1999:483).

Наблюдения над природой рассматриваемого явления привели Ю.М.Лотмана к чрезвычайно важной, с точки зрения настоящей диссертационной работы, идее, заключающейся в органической связи лубка и театра. Описывая специфику художественного пространства лубочного листа, автор отмечает, что оно организовано особым образом, ориентируя зрителей на пространственные переживания не живописно-графического, а театрального типа. На это указывает, по мнению исследователя, мотив рамп и театральных занавесей-драпировок, составляющих рамку многих графированных листов. «Так, листы комедии Симеона Полоцкого «Притча о блудном сыне» - лубочной книжки, гравированном мастером М. Нехорошевским, - воспроизводит сцену с актерами, обрамленную кулисами: сверху – театральным наметом, а внизу – рамкой с осветительными площадками.

Ряд голов зрителей, изображенный внизу, на грани между рисунком и текстом, уничтожает сомнения в том, что гравюра воспроизводит театральное пространство. Изображение сцены создает принципиально иной художественный эффект, чем рисунок, который зритель относит непосредственно к какой-либо действительности. Являясь изображением изображения, оно создает повышенную меру условности. Изображение, делаясь знаком, переносит зрителя в особую, игровую действительность» (Лотман 1999: 483), хотя столь полного и демонстративного выявления театральной природы изображения, как в «Притче о блудном сыне», в других листах нет, ярмарочно-балаганно-театральная сущность лубка не вызывает сомнений и выявляется в оформлении рамки картины, часто стилизованной под занавес или кулисы. Как отмечает Ю.М. Лотман,

театральное оформление не единственный и даже не основной признак особой игровой природы лубочных изображений. Среди наиболее существенных следует указать на тяготение лубка к маске. Не случайно маска комического персонажа из итальянской комедии через посредство гравюр Калло, также имеющих двойную графико-театральную природу, пустила такие глубокие корни в русском лубке.

Русский лубок не просто подражает типу маски или одежды, воспроизводит шутовское поведение. Этим обнаруживается, по мнению Ю.М. Лотмана, ориентация аудитории на динамическое восприятие лубка, на что указывают не только позы лубочных шутов и дур, но и такие детали, как, например, в известном листе «Шут Гонос» облако у задней части фигуры с надписью: «Дух из заду своего испущаю, тем ся от комаров защищаю» (Лотман 1999:484). Не только шутовские сюжеты, но и другие, в том числе любовные и эпические, ориентированы на театральное зрелище, игру. Особое значение имеет в этом плане соотношение изобразительного и словесного текстов. Природа их совершенно иная, чем в книжной иллюстрации. Так, И.Е. Забелин, касаясь видовых изображений райка, отмечает, что раскрашенная ксилография здесь обретает значение лишь в единстве с прибаутками раешника. Раечные картинки сами по себе большей частью не имеют никакого значения, но получают совершенно неожиданные краски при бойком, метком, а иногда и весьма остроумном пояснении» (Лотман 1999:484).

Словесный текст и изображение соотнесены в лубке не как книжная иллюстрация и подпись, а как тема и ее развертывание: подпись как бы разыгрывает рисунок, заставляя воспринимать его не статически, а как действие. «С таким эффектом, - писал Ю.М. Лотман, - можно было бы сопоставить «спектакли» юсуповских времен в театре в Архангельском, которые состояли в смене декораций, написанных Гонзаго, под звуки оркестровой музыки. Музыка выполняла там ту же роль, какую речь раешника в демонстрации картинок райка – превращала зрелище в повествование, а живописный текст декорации или гравюры - в некоторое подвижное действие (функционально это сопоставимо с декорациями в театре, где движение актеров подчеркивает неподвижность фона, а с пейзажем в кинематографе)» (Лотман 1999:485). Автор обращает внимание и на одно весьма любопытное обстоятельство, а именно то, что построение словесного текста как развернутого монолога или диалога, по мере произнесения которого фигуры должны двигаться и совершать поступки, поддерживается тем, что само графическое изображение лубка подчинено законами архаической (и детской) техники рисунка, при которой разные фигуры и различные части рисунка должны «читаться» как находящиеся в различных временных моментах.

Благодаря титаническим усилиям В.В. Маяковского и его соратников осуществляется революция в плакатном деле, ибо он (плакат) приобретает черты текста массовой информации, противопоставив техническому прогрессу Запада революционный темп, «за которым не могла угнаться печатная техника. Это новая форма, введенная непосредственно жизнью» (Маяковский 1961:1,281).

Бешеные скорости, сопровождавшие создание и производство плакатов, естественно, требовали некоторой шаблонности, неминуемой при остром дефиците времени. И у В.В.Маяковского выработался целый ряд приемов, при помощи которых он создал целую серию типовых сатирических образов, вошедших в его творческий обиход и завоевавших популярность в народе. Так, например, использовалась символика цвета – рабочий и красногвардеец всегда изображались красными фигурами, капиталисты – черными, польские паны – зелеными и желтыми, что обеспечивало быстроту восприятия информации читателями- зрителями. Лица обычно рисовались в общих чертах. Если в красном силуэте рабочего главную роль играла динамика фигуры, то в фигурах врагов – как правило менее подвижных и динамичных, - подчеркивалась главным образом характеристика образа: черты лица, оскал зубов, детали платья и т.д. В соответствии с этим, при расцветке фигуры врага (капиталиста, генерала, меньшевика) допускалось применение дополнительных красок (розовой – для изображения лица и рук, желтой и зеленой – для мундиров). Как отмечает В. Эвентов, в раскраске плаката соблюдался также принцип цветового контраста. Этот метод раскраски имел большое значение для передачи основного содержания плаката и воздействия его на зрителя: ни одна деталь рисунка не пропадала, общий же характер сюжета быстро схватывался, благодаря привычной раскраске фигур. Приемы раскраски выработались настолько прочно, что, по рассказам художников, работавших в РОСТА, Маяковский вскоре перешел на рисование только контуров, которые расцветчивались другими работниками, причем, если в первое время Маяковский делал пометки «к» - красная, «ф» - фиолетовая и т.д., то затем необходимость в таких пометках отпала. В. Маяковский достигает такой быстроты, виртуозности воспроизведения рисунка, что вызывал всеобщее восхищение. «Володя начинает фигуру с пятки или головы и, не отрывая руки, кончает тут же, обведя одним взмахом всю фигуру», - вспоминает Л.В. Маяковская, в то время работавшая вместе с братом в РОСТА (Эвентов 1940:38).

Установление общих принципов рисования и расцветки сыграло большую роль в развитии русского плаката, ибо подготовило и облегчило переход к трафаретному способу размножения, благодаря которому тираж плакатов был резко и значительным образом

повышен. Это и превратило рассматриваемый жанр в жанр массовой информации. С другой стороны, необходимо отметить, что в приемах расцветки В.В. Маяковский сочетал традиции лубка с особенностями плакатной формы - с теми требованиями четкости, политической выразительности и художественного лаконизма, который предъявлял к нему современный плакат.

Завершая разговор о специфической ситуации и необычных условиях, в которых приходилось работать В.В. Маяковскому и его соратникам по Окнам РОСТА, приведем слова из предисловия, написанного поэтом-художником в связи с выходом в свет сборника его плакатов ростинского периода: «Для меня эта книга большого словесного значения, работа, очищавшая наш язык от поэтической шелухи – на темах, не допускающих многословия. Это не столько чтение, сколько пособие для времен, когда опять придется крикнуть:

Голой рукой  
нас не возьмешь!

Деникина день  
сосчитан.

Красная армия –  
красный еж –  
верная  
наша  
защита.

Голой рукой  
нас не возьмешь

Час Колчака  
сосчитан.

Красная армия –  
красный еж –  
лучшая  
наша  
защита.

Голой рукой  
нас не возьмешь!

Товарищи,  
все за оружие!

Красная армия –  
красный еж –  
железная сила содружия.

(Маяковский 1961: 5-6).

С годами меняется читатель, меняется обстановка, меняются требования к искусству, - и то, что некогда волновало, трогало, звало, может показаться нам сейчас облеченным в слишком ограниченную, примитивную форму. Но форма эта создавалась временем, в ней воплотилось немало известных традиций, но в ней также была и та смелая политическая новизна, которая всегда служит, говоря словами В.В. Маяковского, первым свидетельством «революционного стиля». Возвращаясь к лингвосомиотической природе плакатного искусства В.В. Маяковского, отметим, что любое искусство представляет собой средство коммуникации, осуществляющее связь между передающим и принимающим, в иной терминологии между отправителем и получателем сообщения. Естественно, что каждая коммуникативная система предполагает соответствующую систему кодов, устанавливающих контакт между участниками коммуникативного процесса. Выше мы рассмотрели некоторые проблемы, касавшиеся специфики условий, в которых приходилось работать отправителям сообщения – В. В. Маяковскому и его коллегам по окнам РОСТА. Теперь попытаемся охарактеризовать «точку зрения» отправителя с точки зрения теории коммуникации. При подобной характеристике следует в первую очередь учитывать, насколько это возможно, авторскую интенцию и позицию отправителя. Установление авторской интенции плакатов В.В. Маяковского не составляет труда, ибо она лежит на поверхности. Как мы уже отмечали выше, задачей В.В. Маяковского и других ростинцев было привлечение по возможности широчайших масс на сторону большевиков. Характеризуя «отправителя сообщения» можно с уверенностью сказать, что он прекрасно знал свою аудиторию, психологию «получателя сообщения», что прекрасно подтверждается характером использованных кодов. Отправитель сообщения прекрасно владел ситуацией, был хорошо информирован, что позволяло ему свободно обращаться с информацией и облекать ее в наиболее действенную художественную форму.

Вторым важнейшим участником коммуникативного акта является получатель информации. Учет фактора адресата, ставший в настоящее время «двигателем лингвистического прогресса» (говоря словами А.М. Пятигорского), является одним из важнейших условий эффективности речевого воздействия, и не только речевого. Именно



этот принцип лежит в основе современной теории пропаганды, или, как ее теперь называют, теории воздействия. Адресатом плакатных произведений В.В. Маяковского был так называемый коллективный субъект, и именно это превращало указанное произведение в текст массовой коммуникации. Несмотря на то, что теоретически читателем или зрителем плаката могли оказаться представители разных идеологий, В.В. Маяковский довольно однозначно и определенно представлял «своего» читателя, по обобщенному образу которого и строил композицию своих текстов. Преимущественно это были рабочие, крестьяне и люди, еще не определившие свое место в происходящих событиях. Знал В.В. Маяковский также и то, что получатель нуждался в быстрой и свежей информации, от знания которой во многом зависела, как мы уже отметили выше, гражданская позиция еще не определившихся людей, а таких было довольно много, даже среди представителей интеллигенции того периода. «Газета, плакат, лозунг, диспут, реклама, высокомерно отстраняемая чистыми мужиками, эстетам» квалифицировались В.В. Маяковским «как важнейший род литературного оружия», помогший большевикам выиграть битву за аудиторию, специфические вкусы которой были далеки от высокого искусства. Порой приходилось даже сознательно упрощать, адаптировать, с учетом возможной аудитории, плакатные тексты, однако именно в результате этой сознательной жертвы, как показывает история, В.В. Маяковскому и его соратникам удалось выиграть пропагандистскую войну. И решающую роль в этом сыграл именно учет факторов адресата, психологию которого прекрасно знал, ценил и понимал сам В.В. Маяковский.

Третьим важнейшим компонентом коммуникативного акта является код сообщения, в нашем случае – структура плакатного текста. Код сообщения представляет собой сложное семиотическое образование, состоящее из графико-изобразительного и графико-вербального кодов, составляющих единую текстовую целостность и имеющее соответствующую (единую) интенциональную программу. Заметим, что в лингвосемиотике принята точка зрения, что сложность структуры находится в прямо пропорциональной зависимости от сложности передаваемой информации и усложнение характера информации неизбежно приводит к усложнению используемой для ее передачи семиотической системы. При этом, в правильно построенной (то есть достигающей цели, ради которой она создана) семиотической системе не может быть излишней, неоправданной сложности. В отношении плакатной информации дело обстоит особо, ибо здесь мы фактически имеем усложненную художественную структуру, создаваемую из графико-образного материала, с одной стороны, и графико-вербального – с другой, что позволяет передавать такой объем информации, который совершенно недоступен для

передачи средствами элементарной собственно языковой структуры. Указанная сложность структуры плакатного текста является лишь кажущейся. Сложной поликодовой игре В.В.Маяковского, как известно, предшествовала традиция восприятия русским адресатом «народного художественного жанра – лубка». Прекрасно зная механизмы воздействия лубочной картины, а также устоявшиеся стереотипы её восприятия, В.В. Маяковский не усложнял структуру плакатной информации, а несколько переставил акценты, перенес эффект лубочной пропаганды на плакатный текст. Иначе говоря, в данном случае сложность формы можно рассматривать лишь как технический фактор. Что касается его восприятия, то, учитывая семиотический опыт, сложившийся на базе оперирования однотипными в семиотическом отношении структурами, то никаких сложностей у адресата В.В.Маяковского не возникало. Используя сложную бифактурную структуру, В.В.Маяковский пытался осуществить воздействие в двух направлениях – с одной стороны он учитывал зрительно-эмоциональный фактор (цвет, графическая композиция, гротеско-сатирические образы персонажей), а с другой – эффект живого слова, поясняющего происходившие события и дававшего «готовые рецепты возможного поведения». Естественно, что эти два плана – графико-изобразительный и графико-вербальный выступали единым фронтом, но бывали случаи, когда приходившие люди рассматривали только графические изображения, черпая из них нужную информацию. Графико-вербальная часть, по причине отсутствия у большей части населения грамотности, была многим недоступна. Хотя, как вспоминает сам В.В.Маяковский, всегда рядом с безграмотным оказывались и такие, которые могли прочесть текст вслух (Маяковский 1961:6,142). С точки зрения сложности структуры плакатных текстов, творческое наследие В.В.Маяковского можно квалифицировать как многообразное, тяготеющее к сложным сериальным типам повествования. Лишь отсутствие в то время соответствующей техники (кинематограф делал первые шаги) не позволило ему стать родоначальником русской мультипликации. Как известно, графико-изобразительная часть и графико-вербальная часть - звенья одной структуры и мотивированы последней. Каждое искусственное расчленение, естественно, приводит к разрушению художественной структуры. Вполне осознавая этот факт, мы в ряде случаев сознательно рассматриваем отдельно части сложного целого, памятуя о том, что лишь на фоне изучения структурно-функциональной специфики целого и его отдельных частей возможно построение общей модели того или иного явления. В свое время Л.Н. Толстой писал о главной мысли «Анны Карениной»: «Если же бы я хотел сказать словами все то, что имел в виду выразить романом, то я должен был написать роман тот самый, который я

написал сначала. И если критики теперь уже понимают и в фельетоне могут выразить то, что я хочу сказать, то я их поздравляю... И если близорукие критики думают, что я хотел описывать только то, что мне нравится, как обедает Облонский и какие плечи у Карениной, то они ошибаются. Во всем, почти во всем что я писал, мною руководила потребность собрании мыслей, сцепленных между собой для выражения себя; но каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна и без того сцепления, в котором она находится» (Лотман 1999:23).

Полагаем, что, в отличие от указанных Л.Н. Толстым «фельетонистов», нам следует воздержаться в данном случае от комментария указанной цитаты. Плакаты В.В. Маяковского реализуются в структурах различной степени сложности. С точки зрения композиций, сложные плакаты представлены следующими типами: комбинированным многосложным плакатом, повествовательным, градационным или градуальным, альтернативным разновидностями, с возможным пародийным осложнением. Суть комбинированного многосюжетного плаката в структурном плане заключается в том, что на одном листке дается несколько рисунков разного содержания и с разными по характеру подписями. В качестве примера можно привести один из первых ростинских плакатов, напечатанных в четвертом номере Окна РОСТА, и названных «Деникинским манифестом». Плакат содержит заглавие «Деникинский манифест», комментируемый текстом «Хорошо поёт собака» (характерно помещение в центре композиции объединяющей без подписи, картинке), затем следует одно двуступенчатое из «Советской азбуки» и, наконец, карикатура на английского премьер-министра Вильсона и «голодных псов» Антанты с обобщающим сатирическим стихом. Подобное построение в какой-то мере можно рассматривать как основанное на традициях народного лубка, где принцип подобной подачи информации довольно широко представлен. Приведем еще один пример. Плакат, условно названный «Если вы знаете об урегулировании оплаты декрета – осмотрите это»: состоит из четырнадцати компонентов с рисунками различного содержания: изображен рабочий, гордо несущий плакат, советский бюрократ в должности замзава, свинорылый субъект из команды бюрократов, рука, грозно держащая плакат с подчеркнутым вопросительным знаком и письмоводителем, с ужасом смотрящим на текст, с тем же бюрократом, осуждающим некоего Петрова, фигурирует подхалим в угодливой позе, просящий секретаршу о чем-то, дается изображение завода, с вороной, символизирующей трудности и невезение; завершает композицию силуэт рабочего, повелительно протягивающего ручку на подпись бюрократу, и рука последнего,



задержки плати.

Анализ указанного плаката показывает не только типологические свойства комбинированного многосюжетного плаката, но и необходимость синкретического восприятия плакатного текста, иначе текст может показаться абсурдным.

Градуальный или традиционный тип построения плаката, представляет собой конструкцию, основанную на последовательном расчленении основной темы плаката. Так, например, чтобы наглядней и быстро и проще представить читателю определенную мысль, художник дробит ее на части, последовательно иллюстрирует каждую из них. Таков плакат, имеющий порядковый номер 175 (в пагинационной системе «Окон РОСТА»), последовательно развертываемый следующим образом:

1. Рабочий не смотри Антанте в рот.
2. Ртом Антанта наверное только врет.
3. Вырви язык, чтоб не лило елей.
4. Посмотри на руки лучше ей.
5. Нанесет тебе этими руками смерть,
6. если будешь без дела Антанте верить.
7. Ты пану покажи, каков ты в драке.
8. Врангелю покажи, где зимуют раки.
9. Расправься со всеми буржуазными псами,
10. да так, чтоб и хозяева попрятались сами.
11. И если так к Антанте придем мы,
12. То уже наверное получим мир.

Каждый отрезок мысли, иллюстрирующий соответствующую картину, подводит адресата к выводу о необходимости победы над Врангелем и Пилсудским. Порой количество рисунков, раскрывающих содержание одного плаката, точнее одного лозунга, одной мысли доходило у Маяковского до четырнадцати. Иногда к подписи, состоящей из пяти слов, он давал четыре картинки (см. плакат «Помни о дне красной казармы» № 328). Интересно, что это делалось отнюдь не с целью усложнения формы плаката, а с целью концентрации внимания читателя на опорных частях лозунговой строки. По градуальному принципу построен и плакат «Смотри рабочий – вот о чем идет речь!». Основная тема плаката – надо инструменты беречь – развертывается в четырнадцати картинках и ход за ходом поясняется текстом. Начинается текст с идеи о необходимости беречь инструменты, затем следует «внутренний монолог ленивого рабочего»:

«искать итнструменты подохнешь со скуки»

берут какой подвернется в руки  
пропала отвертка думает чушь  
я и стамеской винт завинчу.  
Стамеска пропала? Как быть?  
Можно отверткой дыру пробить.

Так портятся рубанки стамески пилы  
Аккуратность зазубрила и иступила.  
Нет инструмента нечем работать  
Нечем работать – нет излишка  
Нет излишка – рабочему крышка  
Результат вот - неакку-  
ратность хлеб изо рта рвет.

Одной из композиционных разновидностей сложного плаката является т.н. альтернативный плакат, который, в отличие от предыдущего типа, основан на сопоставлении. Альтернативность композиции заключается в том, что рисунки в составе плакатного мегатекста противопоставляются друг другу, что в конечном итоге образует своеобразную композицию. Таков, например, плакат № 109, вербальная часть которого выглядит следующим образом:

1. Если ты все лето пела
2. Так зимою попляши!
3. Надо летом делать дело,
4. Чтоб зимой сидеть в тиши.
5. Чтоб в тепле зимою быть,
6. Надо летом лес рубить.

В том же альтернативном стиле выполнен плакат № 147, в котором противопоставляются солдаты самодержавной армии и Красной Армии, а в конце дается также альтернатива перехода к мирной жизни.

1. Солдаты самодержавной армии мясниками бывали
2. Только и умели делать, что резали и убивали
3. А Красная Армия – Армия труда
4. Лишь защищаясь рука ее наносит удар
5. Лишь враг сражен и о пощаде молит
6. Умей винтовку сменить на молот.

Одним из вариантов альтернативной конструкции является так называемый «вопросно-ответный» плакат, построенный на диалогической основе. В качестве примера можно привести плакат № 221. Диалог начинается с вопроса: 1) Что делать чтобы сытому быть? Ответ: 2) Врангеля бить. 3) Что делать чтоб с топливом быть? 4) Врангеля бить! 5) Что делать чтоб одетому быть? 6) Врангеля бить! Парные рисунки, сопровождающие текст, завершаются обобщающей концовкой, выраженной итоговым лозунговым стихом:

Врангеля бить,  
Сжать винтовку рукой,  
Выход один –  
Но может быть другой.

Сюда же следует отнести и квазидialog, когда отправитель сообщения спрашивает и сам же на эти вопросы и отвечает. Так, например, плакат № 867, имеющий название «Хочешь? Вступи».

1. Хочешь побороть холод?  
2. Хочешь побороть голод?  
3. Хочешь есть?  
4. Хочешь пить?  
Спешу в ударную группу  
Образцового труда вступить.

Подобного же типа плакат «Крестьянин, так встречай Врангеля». Комментарий данного плаката требует обращения к графико - изобразительной части, ибо лишь на ее фоне проявляется иронический характер текста. Сначала приведем вербальный текст:

1. Крестьянин, если ждешь Врангеля  
2. Как с неба ангела?  
3. Вспомни сказку  
    Про барскую ласку.  
4. Возьмет,  
5. Посадит,  
6. По головке погладит.  
7. Попросит,  
    Чтоб песенку спели  
8. И землицей наделит  
И ты его порадуешь,  
Прими таким парадом.

На плакате на первом рисунке изображен крестьянин, смотрящий в надежде вдаль. На втором рисунке к нему приближается, раскрыв крылья, Врангель. Следующий рисунок изображает раскрытую книгу про барскую ласку. Следующий рисунок, имеющий подпись «возьмет», показывает, как мужика действительно взяли, но за шкурку, подпись «посадит» иллюстрируется изображением тюрьмы, а по «головке погладит» ударом по голове мощного кулака. Фраза «попросит, чтоб песенку спели» фигурирует на фоне крестьянского горла, зажатого безжалостной рукой и издающего от напряжения хрип. Следующий рисунок изображает могилу с крестом и снабжен подписью «И землицей наделит». В последнем рисунке заключена назидательная часть. На ней изображен Врангель, которому наносят удар вилами в грудь. Сопровождается этот рисунок призывом-советом - «И ты его порадуй, прими таким парадом».

Одной из основных разновидностей сложного плаката В.В. Маяковского является повествовательный тип, который строится на коротком сюжете, причем в изложении его используются приемы почти всех вышеперечисленных композиций: здесь могут быть и дробление, и сопоставление, и концовка, и вопрос, и ответ. Из повествовательных типов плакатов В.В.Маяковского в качестве примера можно привести т.н. «Рождественский плакат или какую елку готовили нам они и какую елку приготовили мы им». На плакате дается последовательная картина, повествующая о готовящихся рождественских подарках. Первый рисунок изображает кремль, объятый огнем, на фоне которого стоит Деникин, любясь содеянным. Надпись гласит: «Такой иллюминацией хотел отпраздновать Деникин Рождество». Вторая картина рассказывает о новогодней елке, украшенной различными снарядами и бомбами вместо новогодних игрушек. Она снабжена подписью: «Таковыми елочными украшениями хотела порадовать Антанта Россию». На третьей картине изображена обратная сторона елки с привязанным к ней человеком, которого избивает кнутом «капиталист». Картина комментируется следующей надписью: «Таковыми иглами хотели скрасить фабриканты елочный досуг». Четвертая картина повествует о характере действий Деникина, который изображен на пушке и с пистолетом в руках, на фоне облака. Изображение поясняется автором следующим образом: «Таковыми хлопучками хотели развеселить детей голодной России». Пятая картина изображает дерево, на котором повешен босой человек. Под рисунком подпись: «Такие хотели развесить на радость буржуям подарки». На последнем, заключительном рисунке изображен красноармеец с дубинкой в руках (причем дубинка имеет форму елки), который гонится за Деникиным. Под рисунком подпись: «И такую елку приготовила им всем славная Красная Армия». Классическим примером повествовательного текста



следует рассматривать «Историю про бублики и про бабу, не признающую республики». Графико-изобразительная часть информирует об истории с бабушкой, которая стала жертвой своей жадности, не захотев отдать бублики бойцу, она сама вместе с бубликами была съедена панами. Вербальный текст таков:

Сия история была  
в некоей республике:  
баба на базар плыла,  
а у бабы бублики.  
Слышит топот близ ее  
музыкою веется:  
бить на фронте пановье  
мчат красноармейцы.  
Кушать хоца одному,  
говорит ей: «Тетя,  
бублик дай голодному, -  
вы ж на фронт нейдете.  
Коль без дела будет рот,  
буду слаб, как мощи.  
Пан республику сожрет,  
если будем тощи».  
Баба молвила: «Ни в жисть  
не отдам я бублики!  
Прочь служивый отвяжись,  
чорта ль мне в республике?!»  
Шел наш полк и худ и тощ,  
паны ж все саженные  
Нас смела панова мощь  
в первом же сражении.  
Мчится пан, и лют, и яр,  
Смерть неся рабочим,  
к глупой бабе на базар  
влез он между прочим.  
Видит пан: бела, жирна  
баба между публики.

Миг – и съедена она,  
И она и бублики.  
Посмотри на площадь, выйди:  
ни крестьян, ни ситника, -  
надо вовремя кормить  
красного защитника!  
Так кормите ж красных рать!  
Хлеб неси без вою,  
чтобы хлеб не потерять  
вместе с головою!

Таковы основные композиционные структуры сложных плакатов, составляющих подавляющее большинство из общего числа плакатов В.В. Маяковского. Следует обратить особое внимание на то обстоятельство, что сложные плакатные тексты В.В. Маяковского выдержаны в стиле лубка. Они построены по принципу театрального действия. При анализе воздействующего эффекта лубка мы отметили особые игровые отношения, возникающие между участниками коммуникации. Появляется иллюзия зрительского соучастия, непосредственной причастности последнего к происходящим событиям. В роли контактоустанавливающего фактора у Маяковского выступают бойкие заглавия и зачины, близкие по типу и стилистике к балаганным. Таково, например, заглавие вышеприведенного плакатного текста: «История про бублики и про бабку, не признающую республики», а также «Сказка для мужика про историю странную с помощью французскою и с баночкой иностранною», «Граждане самых отдаленнейших мест, слушайте широковещательный деникинский манифест», «Кто не хочет слушать, долой с глаз! Про гидру конрреволюции сегодня сказ», «С винтовкой, но без знания нет побед, только натворишь оружием всяких бед». Особое внимание привлекают балаганные зачины, типа плакатного текста, названного Маяковским «райком».

1. Эй, товарищи  
Подходите и гляньте!
2. Мелочь объединяется в Малой Атланте

или:

1. Граждане буржуи, подойдите к РОСТЕ!  
Надежды бросьте!  
Читайте внимательно –  
Очень внимательно!

Связь сложных плакатных текстов В.В. Маяковского проявляется не только в балаганных зачинах и бойких заглавиях, главное то, что сам текст ориентирован, подобно лубочному, на театральный тип восприятия, что проявляется в активном зрительском соучастии, вовлекающим последнего не только в театральную, но, и как оказывалось на самом деле, и в пропагандистскую, ибо ничто так не сближает людей, как общие «сопереживания». С другой стороны, лубочная композиция была тоже привычной простому народу и это облегчало пропагандистскую задачу ростинцев. И, наконец, что представляется весьма важным обстоятельством – зритель-адресат владел цветовым кодом лубка, традиция которого выработала особую цветовую символику. Это давало В.В.Маяковскому экономить выразительные средства, ибо, имея общий семиотический код со зрителем, В.В.Маяковский мог освободиться от необходимости включения информации, которая могла оказаться избыточной. Если учитывать то обстоятельство, что В.В.Маяковский и его единомышленники по окнам РОСТА работали в условиях острейшего временного дефицита, становится ясным какое значение для их работы имела традиция лубка, семиотическая природа которого помогала ростинцам преодолеть ограничения во времени.

Учитывая указанный выше острый временной дефицит, в условиях которого протекала деятельность В.В.Маяковского и его ростинских коллег, мы априори предполагали большое количество осложненных плакатных текстов. Наше предположение было основано на том, что прецедентный текст, являющийся общеизвестным для носителей одной культуры, избавляет рассказчика или писателя, одним словом автора, от необходимости пересказывать прецедентное содержание. Достаточно лишь намёка, отсылки к первичному тексту, чтобы возник коммуникативный контакт, опирающийся на единый код. В указанной выше ситуации прецедентный текст позволял экономить и речевые усилия со стороны отправителя сообщения, и усилия со стороны получателя на восприятие текстового содержания. Следует отметить, что наши предположения полностью оправдались. Количество осложненных прецедентными отношениями текстов довольно большое. Что касается характера самих прецедентных текстов, то следует отметить, превалирование плакатов фольклорного типа с интертекстуальными отношениями. Этот факт легко объясняется сложившейся в рассматриваемое время общей ситуацией. Как мы отмечали выше, основным адресатом плакатных текстов В.В.Маяковского был простой народ, на который сознательно ориентировался плакатист. Это требовало поиска особых фоновых текстов, понятных для простых людей. Ввиду того, что большая часть населения того времени была

безграмотной, естественно, что, даже тексты русских писателей-классиков, не являлись частью «общенационального культурного фонда», ибо были известны лишь ограниченной части русского общества. В этой ситуации естественно было обращение к народному художественному творчеству – к фольклору, кодом которого одинаково хорошо владели все слои российского населения, особенно крестьяне, составляющие большинство населения страны. Этим объясняется тот факт, что в плакатном искусстве В.В.Маяковского широко представлены прецедентные тексты именно фольклорного характера. Широко представлены пословичные выражения. Интересны фразеологические перифразы, создающие комический эффект. Приведем несколько интересных примеров использования В.В.Маяковским слегка обновленных пословичных прецедентных текстов.

Юденич под Петроградом  
Нашла коза на камень;  
Деникин в России  
Русь свинье не товарищ;  
Спекулянт в камере  
В тесноте, да не в обиде.

Как видим, традиционное значение указанных пословичных изречений своеобразно обыгрывается в плакатном тексте В.В.Маяковского. Именно эта неожиданность, возникающая в результате обновления привычного и прогнозируемого пословичного текста, создавала тот комический эффект, который привлекал широкие массы людей. Интересна прецедентная связь плаката «Врангель, Врангель, где ты был» с известным фольклорным персонажем Чижиком-Пыжиком:

«Врангель, Врангель, где ты  
был?»  
«У Ллойд-Джорджа танк добыл!»-  
«Врангель, Врангель, где ты  
был?»  
«У французов войск добыл!»  
Где ты будешь, Врангель мой?-  
В море шлепнешь головой».

Прецедентным является также часть плакатного текста №4, называемая «Раки и щуки» по ассоциации с известной басней.

«Колчак, Деникин и Юденич  
Буржуя весть на Русь взялись,

И все втроем  
В него впряглись.  
Вести буржуя – труд не тяжкий  
Да отступать во все стал ляжки  
Колчак,  
А два других, как вороны,  
от красных разлетелись в стороны.  
Буржуям вывод  
Басни ясен –  
Беги от красных  
Восвояси».

Прецедентный текст содержит также плакат № 74. Как известно, одним из первых лозунгов после выступления Ленина на съезде стал лозунг – «Вся власть советам». В силу своей общеизвестности он получает в плакатном тексте В.В. Маяковского прецедентное значение. На фоне изображения земного шара, покрываемого лозунгом «Вся власть советам», дается подпись:

«Мы зажгли над  
Миром истину эту.  
Эта истина разнес-  
лась по всему свету.  
Теперь нам нужны  
огни эти  
Пусть этот огонь  
Россию осветит».

Прецедентным значением, с нашей точки зрения, обладают и графические типажи В.В. Маяковского. Как мы отметили выше, он выработал своеобразный знаковый стереотип рабочего, капиталиста, который переходил из текста в текст. Такая узнаваемость и наделенность строго фиксированным положительным (рабочий, красноармеец), и отрицательным (капиталист, спекулянт) - значениями фактически превращала типажи в своеобразные символы и придавала им прецедентное значение. Это поддерживалось как графической однотипностью образов, так и цветовой символикой, имеющей семиотическое значение. В роли прецедентного графического символа В.В. Маяковским часто употребляется изображение Кремля, символизирующего государство

рабочих и крестьян. Знаковое значение имеют также красная звезда и изображение глобуса.

В ряде случаев В.В.Маяковский обращается к фольклорному типу повествования, что, в известном смысле также можно рассматривать как явление близкое к прецедентному. Если в вербально выраженных прецедентных текстах мы имеем материально узнаваемый компонент, отсылающий нас к первичным текстам, то в процессе использования фольклорного типа повествования, узнаваемым является именно жанровая специфика текста, отсылающая нас «к первичному» в стилистическом плане тексту. Здесь можно провести определенную параллель с пародийным текстом, который пародирует зачастую не содержательный план первичного текста, а его структуру или своеобразную стилистику. Из фольклорных мотивов В.В. Маяковский обращается как к сказке, так и басне и частушке. В качестве примера, иллюстрирующего первый тип фольклорного текста, укажем плакат под названием «Сказка о красной шапочке», героем которого является молодой кадет, который хотел прикрыться красной шапкой и который «от преболющего ветра» потерял свою шапочку, а потом погиб и сам. В фольклорно-сказочном жанре написаны плакаты «Сказка про шахтера друга» и «Рассказ про то, как кума о Врангеле толковала без самого ума».

В басенном стиле, помимо приведенного выше плаката «Раки и щуки», выполнены: «Интернациональная басня», а также плакат «Смотрите и слушайте» со следующей моралью:

«Смотрите и слушайте  
Сегодня речь,  
о том  
Что республику надо беречь!»

Широко используется В.В.Маяковским и жанровая природа частушки, в стиле которой выполнены многие плакаты. Например, частушка, которая, по свидетельству современников, очень нравилась самому поэту:

«Милой мне в подарок бурка  
и носки подарены  
Мчит Юденич с Петербурга,  
Как наскипидаренный».

В стиле частушки выполнен плакат, имеющий название «Дурной сон»:

«Снятся дурню чудеса:  
мчит без колебаний...

На Кубань привел десант  
Мчит в Москву с Кубани».

Басенный плакат, помимо вышеуказанного, представлен и текстом «Думай заранее:

«Если ты все лето пела,  
Так зимой попляши  
Надо  
        летом делать дело.  
Чтоб зимой сидеть в тиши.  
Надо  
        летом лес рубить».

Узнаваемость фольклорных стиховых размеров еще нагляднее проявляется в использовании ритмики плясовых шуточных песен, которую мы находим в ряде плакатных текстов В.В. Маяковского. Так, например, в песне рязанского мужика:

«Не хочу я быть советской.  
        Батюшки!  
А хочу я жизни светской.  
        Матушки!  
Походил я в белы страны.  
        Батюшки!  
Мужиков встречают странно.  
        Матушки!  
Побывал у Дутова.  
        Батюшки!  
Отпустили вздутого.  
        Матушки!  
Мамонтов-то генерал –  
        Батюшки!  
матершинно наорал  
        Матушки!  
Я к Краснову,  
У Краснова –  
        Батюшки!  
Кулачище – сук сосновый  
        Матушки!

Я к Деникину,  
а он –  
    Батюшки!  
бьет крестьян как фараон.  
    Матушки!  
Я ему:  
    «Все люди братья»...-  
    Батюшки! –  
А он:  
«И братьев буду драть я» -  
    Матушки!  
Я поддался к Колчаку.  
    Батюшки!  
Своротил со скул щеку.  
    Матушки!  
Думаю теперь вздохну.  
    Матушки!  
А Петлюра с Киева –  
    Батюшки! –  
Уж орет: «Секи его!»  
    Матушки!  
Видно, белый ананас –  
    Батюшки!  
наработан не для нас.  
    Матушки!  
Не пойду я ни к кому –  
    Батюшки! –  
окромя родных коммун.  
    Матушки!»

В подобном же стиле выполнены и другие плакатные «песни», например: «Песня про гостей из французских областей», «Красноармейская песня» и др. Как мы уже отмечали выше, «осложнение» плакатных текстов происходит не только за счет фольклорных текстов. Задачи политического характера требовали хорошо продуманной воздействующей тактики. В этой связи напомним слова самого В.В. Маяковского «Это



протокольная запись труднейшего трехлетия революционной борьбы, переданная пятнами красок и звоном лозунгов», иначе говоря протокольный стиль телеграмм оказал свое влияние как на поэтические, так и на графические особенности «Окон РОСТА». Следует отметить, что сложнейшая задача, стоявшая перед В.В. Маяковским, заключалась в необходимости конкретизации политических идей в доходчивых и наглядных рисунках, и он в этом плане нашел ряд блестящих решений, преодолев и сложность тем, и трудность работы, и ту исключительную скупость технических средств, которыми он тогда располагал.

С точки зрения техники исполнения и экономии «коммуникативных усилий», простые плакатные формы, на первый взгляд, должны были составлять большинство. Однако, как свидетельствует наше исследование, простые плакатные тексты составляют скорее исключение. Это объясняется, в первую очередь, особой ситуацией, сложившейся в России того периода, что заключалось в ряде существенных факторов: во-первых, плакатное искусство в стране не имело устоявшейся традиции, что проявлялось в отсутствии единого кодового значения у отправителей и получателей сообщения, иначе говоря система условностей, необходимая для восприятия плаката, не была фоновой для участников коммуникации; во-вторых, «шла борьба за специфического «читателя», имеющего более или менее сложившуюся систему ценностей, в структуре которой огромную роль играла фольклорная традиция в виде народной картинки – лубка; в-третьих, интенциональная задача отправителя сообщения сама предполагала механизм воздействия, основанный на адаптации, на разжевывании текстовой информации для получателя.

В качестве примера простых плакатных текстов можно привести плакат «Грозное оружие», изображающий капиталиста, стоящего перед рабочим на коленях. «Грозным оружием» являются цепи, которые в руках последнего из символа рабства превращаются в оружие атакующего класса. Простым плакатным текстом является «Дезертир», изображающий в комическом виде бегущего солдата. Текст сопровождается лишь подписью «дезертир», однако вся сила сообщения заключена в графико-изобразительной части. В отличие от указанного плаката, другой простой тип плаката акцентирует внимание воспринимающих на вербальном тексте, сопровождающем графическое изображение. Текст плакатного текста выглядит следующим образом:

«Ни знахарь ни бог,  
Ни слуги Бога  
нам

не подмога».

В отличие от сложных плакатных текстов, простые тексты не рассчитаны на театральную динамичность восприятия, их скорее можно сравнить с импрессионистской манерой, в которой впечатление создается порой одним штрихом, одним мазком. В подобной ситуации отношения между конститuentами плакатного текста проявляют некоторую специфику. В отличие от сложных плакатных текстов, порой слишком скрупулёзно поясняющих даже отдельные значения плакатного текста, в простых каждое слово «на вес золота» и эффективность вербальной части зависит от максимальной «эксплуатации смысловых потенциалов слова». В этом плане интересна система условностей, помогающая В.В. Маяковскому обходиться «единым мазком». Он применяет способ буквальной передачи нарицательных переносных понятий. Путем взаимодействия рисунка и текста достигалось слияние буквального и метафорического значения подобного рода фраз. Например, графическое изображение чиновника восседающего на ките, имеет надпись: «Канцелярщина – царского чиновничества кат», изображение буржуа, отчаянно хватающегося за земной шар, служит Маяковскому для возможности показать, точнее высказать идею о том, что «жив капитализм в  $\frac{3}{4}$  света». С другой стороны, интересно использование шрифта для обозначения вещей. Так, например, плакатный текст, вербальная часть которого выражена призывом: «Ловите! К счастью единственная лестница», сконструирована так, что графическое изображение лестницы составляют буквы, образующие слово «коммунизм». Другой простой плакатный текст, выраженный в вербальной части словами: «Мы зажгли над миром истину эту», сопровождается графическим изображением горящего факела, из пламени которого выходит слово «коммунизм». Плакат «Война окончена» переносит акцент на графическое изображение убитого генерала с поднятым над ним красным штыком. Таким образом, рисунок служил не простым дополнением к тексту, а играл активную роль в «усвоении» информантами сообщения. Исследование структурных типов плакатных текстов показывает, что графическая и вербальные части тесно взаимосвязаны, образуя единое целое. Перераспределение информационных акцентов зависит от конкретной интенциональной задачи отправителя сообщения, что делает в одних случаях «ведущим» графо-изобразительный блок, а в других – вербальный, но и в первом и во втором случаях они образуют единое целостное значение. Это подтверждается тем, что целый ряд плакатных надписей теряет всякий смысл, будучи отъединен от рисунков. Так, например, обстоит дело с текстом, описанным выше – с какими почестями собирается встречать Врангель крестьян и рабочих – возьмёт (за глотку), посадит (в тюрьму), по головке



Предвидя возможный вопрос о правомерности разговора на фоне сатирических, гротескных изображений об эстетической стороне плакатов В.В. Маяковского отметим, что предметом изучения эстетики, как известно, является не только прекрасное, но и безобразное и именно противопоставление указанных явлений дает возможность постичь природу эстетического феномена. Следует отметить также то обстоятельство, что эстетическая функция в других видах плаката всегда присутствует, а для художественного – является почти единственной. Функции, выраженные графико-изобразительным блоком, составляет единое целое с вербальным текстом, который поддерживает графическую часть, поясняя, уточняя и соответственным образом интерпретируя её основные мотивы. Исследование функциональных значений вербальных текстов показывает, что в пределах плаката они выполняют следующие функции: интерпретирующую, разъяснительную и указательную. Разъяснительная или изъяснительная функция в плакатном творчестве В.В. Маяковского играет особую роль. Как уже указывалось выше, особенность создавшейся в то время ситуации состояла в том, что в период всеобщего хаоса необходимы были специальные ориентиры, поиски которых значительным образом осложнялись тотальной безграмотностью населения. В этой связи необходимо было найти аргументы, способные воздействовать на сознание масс. Как оказалось, наиболее действенными были тексты, содержавшие на фоне графических изображений (воздействующих на эмоциональные факторы) и тексты, объясняющие характер происходящих событий и дающие конкретную программу действий. Иначе говоря, подобные тексты следовали графико-изобразительному тексту и разъясняли его мотивы. С другой стороны, вербальная часть могла непосредственно не следовать за графико-изобразительной, а своеобразно ее интерпретировать, давая новые смысловые опоры для понимания «предшествующей» информации. Таков, например, плакат «Политические партии России», дающий своеобразную интерпретацию графико-изобразительного блока. Меншевик, изображение которого из графической части не вполне однозначно, проявляет себя в «авторской» интерпретации В.Маяковского:

Меншевик: «Не черту кочерга и не богу свечка

Ни в Совдеп не посадить, ни отправить в В.Ч. К.»

Кадет: «Кадет по неважной пошел дорожке

Остались бабушке ножки да рожки»

Эс-эры: «Эс-эры барчуки, но с бомбой,

им только в стены биться лбом бы».

Анархисты: «Что им нужно, не знают сами

Те же городские, но с длинными волосами».

Есть случаи, когда словесный текст может только мешать восприятию того или иного явления. В подобных случаях простое указание в коммуникативном плане может оказаться более действенным, чем подробное описание действия или даже остроумная интерпретация видимого. В этой связи указательная функция играет весьма важную роль, отсылая нас к визуальному образу. Указанная функция преимущественно характерна для простых плакатов, в которых визуальная опора играет существенную роль.

## Заключение

В заключение нашей работы мы пришли к следующим выводам:

- в лингвопрагматике и теории дискурса смысловая дистрибуция ставит в центр внимания «отправителя речи» в его отношениях к получателю и ситуации речи;
- дискурс определенной эпохи отражает систему человеческих отношений между носителями данного языка;
- любой дискурс (не только воинствующий), по своему характеру направленный на внушение, учитывает систему взглядов потенциального интерпретатора с целью модифицировать намерения, мнения и мотивировку действий аудитории;
- с точки зрения теории дискурса и речевого воздействия, агитпоэзия Маяковского построена таким образом, что правильно декодирует любой агитационный текст (даже бессвязный);
- надо признать за факт ту радикальную новизну в стихах Маяковского, которой в строфах силлабо-тоники не было. Приоритетна роль «внутренней» формы. В строфе Маяковского налицо особая в единый монолит сверху вниз выстроенность по правилам вертикальной симметрии как стиховых синтагм, так и стиховых фраз, «зеркальных» по структуре относительно вертикальной оси;
- окказионализмы и экстралингвистические элементы приближали язык Маяковского к адресату. Время Маяковского началось с выдвижения на первый план новаторского поиска традиций устной речи, фольклора, с поднятия на высокую ступень искусства обращения к публике, с привнесения в поэзию духа ораторства;

Маяковский достигает единого комплексного восприятия вербального и графико-изобразительных блоков, в тесном взаимодействии которых осуществлялась интенциональная программа воздействия. Плакат осуществлял ряд функций (привлекал внимание-апеллятивная, внушал определенную программу поведения – установочная, воздействовал на эмоции – эстетическая, помогал понять сообщение – разъяснительная, давал неожиданную трактовку того или иного явления – интерпретирующая), анализ которых дает нам возможность понять его семиотическую природу, специфику смысловых связей конститuentов, представленных различными семиотическими фактурами.

Уже сама речь «идеологически нагружена», поскольку является знаком солидарности с другими членами общества, употребляющими тот же язык. Иногда даже

говорят, что язык - как посредующее звено между мыслью и действием - всегда был «важнейшим фактором для установления политического подавления, экономической и социальной дискриминации»,

Если любой художественный текст несет идеологическую, агитационную или пропагандистскую нагрузку (как поэзия В. Маяковского), то в этом художественном тексте появляются элементы воинствующего дискурса:

- доминирует декламаторский стиль воззвания,
- пропагандистский триумфализм,
- идеологизация всего, о чем говорится, расширительное употребление понятий, в ущерб логике,
- преувеличенная абстракция и наукообразие,
- повышенная критичность и «пламенность»,
- лозунговость, пристрастие к заклинаниям,
- агитаторский задор,
- превалирование «Сверх-Я»,
- формализм партийности,
- претензия на абсолютную истину.

Эти свойства проявляют полемичность, вообще присущую воинствующему дискурсу и отличающую его от других видов речи. Эта полемичность сказывается, например, на выборе слов и представляет собой перенесение военных, политических и общественных действий с поля боя на театральные подмостки. Такая сублимация агрессивности заложена (по мнению некоторых социальных психологов) в человеческой природе.

Рассмотрение поэзии и плакатов В.В. Маяковского, с точки зрения теории коммуникации, показывает, что он (отправитель сообщения) прекрасно знал возможную реакцию своего адресата, его психологию, что давало ему возможность найти специфический код для общения и в роли этого специфического кода он блестяще использовал плакат и агитационный стих, вырвав их из фактического небытия. Этим и обеспечил В.В. Маяковский тот огромный успех, который был связан с периодом его деятельности в Окнах РОСТА.

## Список использованной литературы:

- Абрамов 1999:** Абрамов Б.А. Теоретическая грамматика немецкого языка. М. Владос, 1999.
- Александрова 2006:** Александрова Н.В. «Английские апелляции и лозунги на транспарантах»СПб., 2006.
- Античные риторика 1978:** Античные риторика. М., Московский университет 1978.
- Арутюнова 1999:** Арутюнова Н. Д. Язык и мир человека. Языки русской культуры М., 1999.
- Бабушкин 2001:** Бабушкин А. П. «Возможные миры» в семантическом пространстве языка. Воронеж, 2001.
- Баранов 2003:** Баранов А.Н. Политическая метафорика публицистического текста: возможности лингвистического мониторинга // Язык СМИ как объект междисциплинарного исследования. М., 2003.
- Бархударов 1974:** Бархударов Л.С. Текст как единица языка и единица перевода, в кн.: Лингвистика текста, ч.1, М., 1974.
- Бархударов 1979:** Бархударов Л.С. Язык и перевод. М., 1979.
- Бахтин 1978:** Бахтин М.М. Проблема речевых жанров. Литературная учеба. №1, М., 1978.
- Бахтин 2000:** Бахтин М.М. Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук. СПб., 2000.
- Бенвенист 1974:** Бенвенист Э. Общая лингвистика, М. 1974.
- Буданцев 1995:** Буданцев Ю.П. Очерки ноокоммунологии. М., 1995.
- Бэйли 2000:** Бэйли Р. НЛП консультирование. М., 2000.
- Бэкон 1977:** Бэкон Фр. Новый Органон // Бэкон Фр. Сочинения. В 2-х т. Т. 2. М., 1977.



- Ван Дейк 1989:** Ван Дейк Т. А. Язык, познание, мышление. М., 1989.
- Васильева 1983:** Васильева А.Н. Художественная речь. М., 1983.
- Вербицкая 1987:** Вербицкая М.В. Литературная пародия как объект филологического исследования. Тбилиси, 1987.
- Веригин 1898:** Веригин А. Русская реклама, СПб., 1898.
- Виноградов 1963:** Виноградов В.В. Стилистика. М., 1963.
- Виноградов 1958:** Виноградов В.В. Лингвистические основы научной критики текста // Вопросы языкознания №2,3. 1958.
- Вопросы языкознания 1968:** Вопросы языкознания, № 6; 1968.
- Воронов, Павлов 1970:** Воронов Г.К., Павлов Н.А. Организация и техника внешней торговли. М., 1970.
- Востоков 1817:** Востоков А. Х. Опыт о русском стихосложении. Спб., 1817.
- Выготский 1982:** Выготский Л.С. Мышление и речь // Выготский Л.С. Собр. соч. В 6т. Т. 2. М. , 1982
- Гальперин 1974:** Гальперин И.Р. Информативность единиц языка. М. Высш. шк., 1974.
- Гаузенблаз 1973:** Гаузенблаз Карел. О характеристике и классификации речевых произведений. В кн.: Новое в зарубежной лингвистике, вып. VIII., М., 1973.
- Гачечиладзе 1970:** Гачечиладзе Г.Р. Введение в теорию художественного перевода. Тбилиси, 1970.
- Гвенцадзе 1986** Гвенцадзе М.А. Коммуникативная лингвистика. М., 1986.
- Гийому, Мальдидье 1979:** Гийому Ж. Мальдидье Д. Квадратура смысла. М., 1979.
- Гиндин 1968:** Гиндин С. И. В Я. Брюсов о речевой природе стиха и стихотворного ритма и о русских

- эквивалентах античных стихотворных размеров  
// Вопросы языкознания, 1968. № 6.
- Гончаров 1973:** Гончаров Г. П. Звуковая организация стиха. М., 1973.
- Гончаров 1981:** Гончаров Б. П. Ритмико-интонационное движение в стихе Маяковского. М., 1981.
- Гофман 1927:** Гофман В. Язык символистов. М., 1927.
- Гоциридзе 1984:** Гоциридзе Д.З., Хухуни Г.Т. Очерки по истории западноевропейского и русского перевода. Тбилиси, 1984.
- Гоциридзе 1988:** Гоциридзе Д.З. Принципы типологической интерпретации фразовых текстов. Тбилиси, 1988.
- Греймас, Курте 1983:** Греймас А.Ж., Курте Ж. Семиотика: Объяснительный словарь теории языка// Семиотика. - М., 1983.
- Григорьев 1987:** Григорьев В. Л. Нерешенные вопросы русского правописания. М., 1987.
- Грилихес 1959:** Грилихес И.В. К вопросу об изучении рекламных текстов // Лингвистика текста и обучение иностранным языкам. Сб. науч. тр./МГПИ им. Ленина. М., 1959.
- Дейк Ван 1998:** Дейк, Т.А. ван, В. Кинч Стратегии понимания связного текста. Новое в зарубежной лингвистике. М., 1998. Вып. 23.
- Дилтс 2000:** Дилтс, Р. Фокусы языка. Изменение убеждений с помощью НЛП / Р.. СПб., 2000.
- Дрыжакова 1978:** Дрыжакова Е.В. В волшебном мире. М., 1978.
- Дубовский 1978:** Дубовский Ю. А. Анализ - синтез - анализ просодии устного текста и его составляющих: Автореф. дис. ...докт. филол. наук. - Минск, 1978.
- Ейгер, Юхт 1974:** Ейгер Г.В., Юхт В.Л. К построению типологии текстов. В кн.: Лингвистика текста. М., 1974.

- Жинкин 1982:** Жинкин Н.И. Речь как проводник информации. М., 1982.
- Жовтис 1968:** Жовтис А. Л. Стихи нужны. Статьи. Алма-Ата, 1968.
- Землянова 1995:** Землянова А.М. Современная коммуникативистика. М., 1995.
- Здоровов 2004:** Здоровов Ю. А Специфика дидактического материала в работе по развитию речи Интеграл-Информ М., 2004.
- Зимняя 1981:** Зимняя И.А., Ермолович В.И. Психология перевода. Для высших курсов переводчиков. М., 1981.
- Златоустова 1962:** Златоустова Л. В. О природе словесного ударения в окающих говорах с редукцией и без редукции сравнительно с литературным языком Материалы и исследования по русской диалектологии. Институт русского языка АН СССР. М., 1962.
- Золотова 2004:** Золотова Г.А. Коммуникативная грамматика русского языка. М. 2004
- Изард 1980:** Изард К. Эмоции человека. М., 1980.
- Караулов 1986:** Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность. М., 1986.
- Казакова 1986:** Казакова Т.А. К определению текста в теории перевода: Проблемы перевода текстов разных типов. М., 1986.
- Квадратура смысла 1999:** Квадратура смысла: Французская школа анализа дискурса. ОАО ИГ «Прогресс». М., 1999.
- Кибрик 1992:** Кибрик А.Е. Прикладная лингвистика. М., 1992.
- Кожина 1966:** Кожина М.Н. О специфике художественной и научной речи в аспекте функциональной стилистики. Пермь, 1966.

- Колшанский 1982:** Колшанский Г.В. Коммуникативная лингвистика и перевод. *Aquivalens bei der Translation*. Leipzig, 1982.
- Корсинов 1984:** Корсинов Н.Е. В. Маяковский и русская литература М., 1984.
- Коул ,Скрибнер 1977:** Коул М., Скрибнер С. Культура и мышление. М., 1977.
- Кох 1978:** Кох В. А. Предварительный набросок дискурсивного анализа семантического типа // Новое в зарубежной лингвистике, Вып. VIII. Лингвистика текста. М.: Прогресс, 1978.
- Кохтев 1991:** Кохтев Н.Н. Ассоциации в рекламе. Русская речь. №3, 1991.
- Кохтев 1991:** Кохтев Н.Н. Психология восприятия и композиция рекламы. Русская речь. №4, 1991.
- Кржижжановский 1931:** Кржижжановский С.Д. Поэтика заглавий. М., 1931.
- Кривенко 1993:** Кривенко Б.В. Язык массовой коммуникации (лексикосемиотический аспект). Воронеж, 1993
- Кубрякова 2000:** Кубрякова Е. С. Дискурс. Речь. Речевая деятельность. М., ИНИОН, 2000.
- Кузнецова 1984:** Кузнецова Г.Н. Структурные и семантические особенности языка американской рекламы (прагматика рекламного текста) (КД). М., 1984
- Курченина, Сухановская 1966:** Курченина С., Сухановская Р. Печатная торговая реклама. М., 1966.
- Лаптева 1989:** Лаптева О.А. Мысли В.В. Виноградова о социальных и личностных факторах речи в связи с теорией литературного языка. Вопросы языкознания. №4, 1989.
- Лебедева 1981:** Лебедева Л.В. Особенности функционирования языка в печатной рекламе (КД). М., 1981.
- Левин 1972:** Левин Ю.И. О семиотике искажения истины. М., 1972.

- Леладзе, Лобанов 1977:** Леладзе Л. В., Лобанов В. М., Понченко Б. А. Алгоритм обработки текста синтезируемых фраз // Лингвистическая интерпретация результатов экспериментально-фонетических исследований речевого текста. Минск, 1977.
- Леонтьев 1969:** Леонтьев А.А. Психолингвистические единицы речевого высказывания. М., 1969.
- Леонтьев 1967:** Леонтьев А.А. Психолингвистика. Л., 1967.
- Локк 1960:** Локк Дж. Опыт о человеческом разуме. М., 1960.
- Лотман 1999:** Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. М., 1999.
- Лотман 1972:** Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Л., 1972.
- Лукин 2003:** Лукин В. А. Лингво-семиотические свойства художественного текста, его компоненты и параметры типологического определения. Орел, 2003.
- Макаров 1998:** Макаров М. Л. Интерпретативный анализ дискурса. Тверь, 1998.
- Мартине 1963:** Мартине А. Основы общей лингвистики новое в лингвистике, вып. 3. М., 1963.
- Махмудов 1970:** Махмудов Х.Х. Русско-казахские лингвостилистические взаимосвязи. Алма-Ата, 1970.
- Маяковский 1961:** Маяковский В.В. Полн. собр. соч. М., 1961.
- Мегентесов 1997:** Мегентесов С. А. Лингвистические аспекты психического воздействия и практической манипуляции. Краснодар, 1997.
- Медведева 2003:** Медведева Е.В. Рекламная коммуникация. М., 2003.
- Михайлов 2001:** Михайлов А.А. Жизнь Маяковского, М., 2001.
- Михалева 1989:** Михалева И.М. Текст в тексте: психолингвистический анализ. АКД. М., 1989.

- Моррис 2001:** Моррис Ч.У. Основания теории знаков// Семиотика. М., 2001.
- Мурзин, Штерн 1991:** Мурзин Л.Н., Штерн А.С.. Текст и его восприятие. Свердловск, 1991.
- Найдич 1995:** Найдич Л. Э. След на песке: Очерки о рус. языковом узусе М.,1995.
- Неверов 1990:** Неверов С. В. Проблемы Дальнего Востока.1990 <http://ru-jp.org/neverov3.htm>.
- Николаева 1978:** Николаева Т.М. Лингвистика текста: современное состояние и перспективы. Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 8. М.,1978.
- Одинцов 1980:** Одинцов В.В. Стилистика текста. М., 1980.
- Откупщикова 1982:** Откупщикова М.И. Синтаксис связного текста. Л., 1982.
- Пайк 1992:** Пайк К. Парадигматика и синтагматика// Вопросы языкознания. №1, 1992.
- Перцов 1951:** Перцов В. О. Маяковский. Жизнь и творчество. М., 1951.
- Пешковский 1925:** Пешковский А. М. Сборник статей, М., 1925.
- Пешё 1999:** Пешё М. Коннект-анализ и теория дискурса // Квадратура смысла. М., 1999.
- Пиотровский 1968:** Пиотровский Р.Г. Информационные измерения языка. Л., 1968.
- Платонов 1940:** Платонов А. А. О Маяковском Шкловского. "Литературная газета", 1940, 21 июля.
- Поливанов 1941:** Поливанов Е. Д. Основа ритмики. М. 1941.
- Попова 1993:** Попова И.Ю. Джерард Менли Хопкинс: викторианский контекст. Вестник МГУ, серия филология, №4. М., 1993.
- Радциг 1978:** Радциг С.И - История древнегреческой литературы. М., 1978.
- Рецкер 1974:** Рецкер Я.И. Теория перевода и переводческая практика. М., 1974.

- Ризель 1984:** Ризель Э. Г. Теория и практика интерпретации текста. М., 1984.
- Рождественский 1979:** Рождественский Ю.В. Введение в общую филологию. М., 1979.
- Рождественский 1999:** Рождественский Ю.В. Теория риторики. М., 1999.
- Ромат 1995:** Ромат Е.В. Реклама в системе маркетинга. Харьков, 1995.
- Сартр 1966:** Ж. –П. Сартр «Слова». М, 1966.
- Серио 1999:** Серио П. Русский язык и советский политический дискурс: анализ номинаций // Квадратура смысла. М., 1999.
- Скребцова 2000:** Скребцова Т.Г. Американская школа когнитивной лингвистики. СПб., 2000.
- Словарь русского языка 1991:** Словарь русского языка. Т.1. М., 1991.
- Скребцова 2000:** Скребцова Т.Г. Американская школа когнитивной лингвистики. СПб., 2000.
- Сорокин 1985:** Сорокин Ю.А. Психолингвистические аспекты изучения текста. М., 1985;
- Степанова 2001:** Степанова Ю.С. В мире семиотики Семиотика: Антология М., 2001.
- Стернин 2005:** Стернин И. А. Практическая риторика. М., 2005.
- Сторожев 1969:** Сторожев А. Сатира дооктябрьского периода в творчестве В. В. Маяковского. Волгоград, 1969.
- Суслова 2008** Суслова А. Ю. Новые лингвистические технологии в современном политическом дискурсе. Серия «Гуманитарные науки». (том 1, номер 4) Декабрь, 2008.
- Сухих 1998:** Сухих С.А. Прагмалингвистическое измерение коммуникативного процесса. Краснодар, 1998.
- Сыпин 1958:** Сыпин П.В. Из истории московских улиц. М., 1958.
- Текст в тексте 1981:** Текст в тексте. Труды по знаковым системам, XIV, Тајму, 1981.

- Тимофеев 1982:** Тимофеев Л. И. Слово в стихе. М., 1982.
- Тодоров 1983:** Тодоров Ц. Понятие литературы //Семиотика. М., 1983.
- Усов 1990:** Усов Ю.Н. Экранные искусства в эмоционально-интеллектуальном развитии школьников. Современные подходы к теории эстетического воспитания. Изд-во Ин-та художественного образования Российской Академии образования. М 1999.
- Ученова, Старых 2001:** Ученова В.В., Старых Н.В. История рекламы: Детство и отрочество. М., 2001.
- Уэллс, Бернет, Мориати 1999:** Уэллс У., Джон Бернет, Мориати С. Реклама: принципы и практика. СПб., 1999.
- Фуко 1969:** Фуко М. Археология знания. Киев, 1996.
- Харвег 1980:** Харвег Р. Стилистика и грамматика текста. Новое в зарубежной лингвистике. Вып. IX. Лингвостилистика. М, Прогресс, 1980.
- Харченко 1976:** Харченко В.К. Разграничение оценочности, образности, экспрессии в семантике слова. М., 1976.
- Хахуташвили 1997:** Хахуташвили Н. Структурно-семантические особенности языка газетной и телевизионной рекламы. Тбилиси, 1997.
- Хейли 1995:** Хейли Д. Необычайная психотерапия. СПб., 1995.
- Холщевников 1972:** Холщевников В. Е. Основы стиховедения. Русское стихосложение. Л., 1972.
- Хорст Изенберг 1978:** Хорст Изенберг. О предмете лингвистической теории текста// Новое в зарубежной лингвистике. Вып.8., М., 1978.
- Хромов 1985:** Хромов С. С. Интонация основных коммуникативных типов высказываний (в суахили и русском языках). Текст лекций. М., 1985.



- Черемисина 1992:** Черемисина Н. В. Семантика возможных миров и лексико-семантические законы // Филологические науки. №2. М., 1992.
- Черемисина 1984:** Черемисина Н. В. Аспекты и эвристическая значимость фоностилистики // Актуальные вопросы интонации. М., 1984.
- Ценев 2003:** Ценев В. Психология рекламы: реклама, НЛП и 25-й кадр. М., 2003.
- Шадрина 2001:** Шадрина, И.Н. Фоносемантическая доминанта как структурообразующий компонент текста перевода (экспериментальное исследование на материале русского и английского языков): автореф. дис. канд. филол. Горно-Алтайск, 2001.
- Шенгели 1920:** Шенгели Г. В. Техника стиха. М. 1920.
- Шмидт 2005:** Теория "волн" И. Шмидта. В кн. История лингвистических учений. Высшая школа. М, 2005.
- Эвентов 1940:** Эвентов И.С. Маяковский-плакатист. М.-Л., 1940.
- Эйхенбаум 1969:** Эйхенбаум Б.М. О поэзии. Л., 1969.
- Эйхенбаум 1969:** Эйхенбаум Б.М. Мелодика русского лирического стиха. Л., 1969.
- Якобсон 1923:** Якобсон Р. О. О чешском стихе. М., 1923.
- Якобсон 1975:** Якобсон Р. Лингвистика и поэтика // Структурализм «за» и «против». М., 1975.
- Якобсон 1985:** Якобсон Р. О лингвистических аспектах перевода. М., 1985.
- Яхонтов 1958:** Яхонтов В. «Театр одного актера». М. 1958.
- Bayley 1985:** Bayley P. 1985 – Live oratory in the television age: The language of formal speeches. Bologna: Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna, 1985.

- Benveniste 1985:** Benveniste E. On Discourse // The Theoretical Essays: Film, Linguistics, Literature. Manchester Univ. Press., 1985.
- Blakar 1979:** Blakar R.M. Language as a Means of Social Power. The Hague/etc., 1979.
- Boorstin 1974:** Boorstin D.G. Advertising and America Civilisation. NY, 1974.
- Brinker 1992:** Brinker Klaus. Linguistische Textanalyse. - Berlin: Erich Schmidt, 1992.
- Catpord 1965:** Catpord I.C. A Linguistic Theory of Translation. London, 1965.
- Coseriu 1987:** Coseriu E. 1987 - Lenguaje y politica // M. Alvar ed. El lenguaje politico. - Madrid: Instituto de Cooperacion Iberoamericana, 1987.
- Dressler 1981:** Dressler, W.U., R. de Beaugrande. Einführung in die Textlinguistik. Tübingen, Niemeyer, 1981.
- Firth 1956:** Firth I.R. Linguistic Analisis and Translation. in: "For Roman Jakobson". The Hague, 1956.
- Glemet 1958:** Glemet R. Conference enterpreting. in: "Aspects of Translation". London, 1958.
- Goung 1961:** Goung G.H. Tjadstool Millionaries Prinseton, NJ, 1961.
- Grac 1985:** Grac J. Persuazia: Oplyvkovanie cloveka clovekom Brno: Osveta, 1985.
- Haas 1968:** Haas W. The Theory of Translation. in: "The Theory of Meaning", G.H.R. Parkinson (Ed). London, 1968.
- Halliday 1978:** Halliday M. Language as Social Semiotic L., 1978.
- Harris 1970:** Harris Z.S. Papers in Structural and Transformational Linguistics. Pordrecht, 1970.
- Hartmann 1978:** Hartmann R. R. K. and Stork F. C. Dictionary of language and linguis-tics. - L.: Applied Science Publishers LID, 1972.

- Heuer 1982:** Heuer R. S. Cognitive Factors in Deception and Conterdeception. N.Y. etc., 1982.
- Jakobson 1959:** Jakobson R. On Linguistic Aspects of Translation. in: "On Translation". R.A. Brower (Ed), Cambridge (Mas), 1959.
- Jakobson 1960:** Jakobson R. Linguistic and Poetics/ in: "Style in Language" H.A. Sebeok (Ed), Cambridge (Mas), 1960.
- Mistrik 1992:** Mistrik J. Religiozny styl . Stylistyka I, Opole, 1992.
- Morik 1982:** Morik K. Überzeugungssysteme der Kunstlichen Intelligenz: Validierung vor dem Hintergrund linguistischer Theorien über implizite Ausserungen. Tubingen: Niemeyer, 1982.
- Nida 1945:** Nida E. Linguistic and Etnology in: Translation Problems. "Word". №2. New York, 1945.
- Nida 1969:** Nida E. Science of Translation. "Language" 45. №3 Baltimore, 1969.
- Nida 1964:** Nida E. Toward a Science of Translation. London, 1964.
- Parath 1957:** Parath E. Conference Enterpreting. London, 1957.
- Rathmayr 1995:** Rathmayr R. Neue Elemente im russischen politischen Diskurs seit Gorbatschow // R. Wodak, F.P. Kirsch eds. Totalitare Sprache – langue de bois – language of dictatorship. – Wien: Passagen, 1995.
- Savory 1957:** Savory Th. The Art of Translation. London, 1957.
- Seriot 1985:** Seriot P. Analyse du Discours Politique soviétique. Paris, 1985.
- Schopenhauer 1891:** Schopenhauer A. Die Welt als Wille und Vorstellung. Leipzig: Brockhaus, 1891.
- Schrotta, Visotschnig 1982:** Schrotta S., Visotschnig E. Neue Wege zur Verständigung: Der machtfreie Raum. – Wien; Hamburg: Zsolnay, 1982.

- Shipley 1943:** Shipley, Joseph T. Dictionary of World Literature: Criticism, Forms, Technique. The Philosophical Library. New York , 1943.
- Wierzbicka 1985:** Wierzbicka A. Lexicography and conceptual analysis. An Arbor, 1985.
- Wierzbicka 1996:** Wierzbicka A. Semantics: primes and universals/ Oxford. N.Y., 1996.
- Wunderlich 1976:** Wunderlich D. Studien zur Sprechakttheorie. Frankfurt/M.,1976.