ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

*И.В.Саморукова**

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВЫСКАЗЫВАНИЕ КАК ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ: ТИПОЛОГИЯ И СТРУКТУРА КРЕАТИВНОГО ОПЫТА В СИСТЕМЕ ДИСКУРСОВ

Художественное высказывание понимается как креативный опыт в системе дискурсов. Субъект художественного высказывания трактуется как составляющая реального автора, как инстанция творческой рефлексии типовых способов воссоздания мира в слове. Рассматривается соотношение художественного высказывания с литературным произведением и литературным жанром, исследуются базовые модели и модальности художественного высказывания.

Прошедшее столетие для литературоведения было временем интенсивных методологических исканий. В поисках метаязыка "наука о литературе" нередко заимствовала методы познания "смежных" гуманитарных дисциплин – антропологии, психоанализа, аналитической психологии, структурной лингвистики и теории коммуникации. "Угол зрения" другой дисциплины способствовал обновлению литературоведения, открывая новые аспекты изучения словесного творчества. Однако метод другой науки не мог не привести к размыванию предмета исследования – специфики литературы, "искусства слова". Так, ритуально-мифологическая критика фактически устранила разницу между литературой и мифом. Структурализм в поисках конститутивной (Ж.Женетт) "литературности" отдавал предпочтение семантическим областям повышенной смысловой однородности, рассматривая главным образом тексты "классической" и "массовой литературы", исследовал литературный артефакт не столько как произведение автора, сколько как вопрошающий о своем устройстве языковой объект, в котором наличествуют подлежащие научной экспликации культурные коды и риторические структуры. В постструктуралистских и постмодернистских работах методы

* Статья подготовлена при содействии Отдела филологических и междисциплинарных исследований при Президиуме Самарского научного центра Российской академии наук.

исследования литературы, выработанные предшествующими направлениями, были экстраполированы на философские, политические и другие тексты. Однако это обстоятельство не укрепило собственно литературоведческий подход, а напротив, крайне проблематизировало его. К литературе сегодня активно обращаются и философия, и социология, и такая синтетическая область, как культурология. Для этих дисциплин литературное произведение предстает как пространство репрезентаций, воспроизводства различных культурных смыслов, наряду с другими сферами жизни в языке.

Процесс растворения литературоведения в своеобразном знании о текстах имеет объективные предпосылки. Он связан с общей эпистемологической ситуацией постмодерна, с обусловленным современной цивилизацией стремлением к синтетическому знанию (П.Козловски). Понятие "дискурс", широко применяемое сегодня гуманитариями, в самом общем виде указывает на то, что не только литература, обладая специфическими правилами кодирования естественного языка, своими "приемами", создает особую реальность в виде "произведений", но и любая человеческая деятельность, связанная с языком, осуществляется через своеобразные речевые произведения.

Таким образом, проблема *специфики языковой деятельности в художественной словесности остается актуальной.* Необходимо поэтому сосредоточиться на двух базовых аспектах этой проблемы.

1. Аспект "языка", понимаемого не как автономная сущность внутренних зависимостей, а как *система дискурсивных практик, репрезентирующая культурные смыслы*. Язык как отражающий социальные (в широком смысле слова) отношения символический порядок выступает в качестве материала и пространства "художественной мысли".

2. Аспект *субъекта* этой деятельности: того, кто высказывается посредством литературного произведения, чей опыт "переживания" языка, наполненного смыслом слова, воплощен в материи текста.

Аспект "языка" исследуется различными семиотическими направлениями литературоведения, разрабатывающими понятие "текст" в широком смысле слова. Текст трактуется как знаковое пространство культуры, с которым имеет дело и автор произведения, и его читатель. Здесь текст представляет собой и предварительное условие произведения, и внешнюю референцию, и своеобразный результат акта индивидуального высказывания. Семиотический ракурс позволяет рассматривать художественную литературу, ее язык как один из языков культуры. Для структурно-семиотического подхода текст предстает не как форма, в которой реализуются интенции автора-творца, а как необходимая символическая (знаковая) структура художественного мира. "Авторское начало" оказывается детерминированным "художественным языком". В этой парадигме весьма сложно говорить о творческой индивидуальности, о реальном, а не изображенном субъекте высказывания, о его свободе в работе с культурным знаком.

Разработка аспекта "субъекта" эстетической деятельности в художественной словесности, исследование инстанции автора-творца опирается на работы М.Бахтина. Однако сама *структура деятельности* автора-творца внутри произведения, в которой соотнесены личное и сверхличное, индивидуальное и коллективное, сознательное и бессознательное, является малоисследованной областью. Речь идет не о психологическом (или психоаналитическом) ракурсе рассмотрения этой проблемы, и даже не о социологическом подходе к ней (см. работы П.Бурдье и его последова-

телей), а *о структуре языковой активности реального автора, о его запечатленном в ткани произведения диалоге с "символическими порядками", с различными дискурсами.*

Методология исследования опирается на концепцию высказывания в работах М.М.Бахтина и М.Фуко. Оба мыслителя рассматривали высказывание как феномен социальной практики. В центре теории высказывания и у М.Бахтина, и у М.Фуко оказалась *проблема его субъекта.* Для М.Бахтина наличие социально-определенного субъекта – носителя некой "миросозерцательной" позиции – приводит к своеобразной "трансформации" языковых единиц, превращает их в знаки социальной деятельности. М.Фуко делает акцент на социально-определенном субъекте высказывания, отталкиваясь от познавательных пропозиций картезианской логики. Вместе с тем необходимо акцентировать феноменологический подход М.Бахтина, согласно которому субъект формирует интенцию высказывания. Социология высказывания М.Фуко такую роль субъекта в известном смысле отрицает. Она исходит из детерминированности позиции субъекта условиями социальной коммуникации. Говоря о *"творческих речевых жанрах"* и речевом *творчестве* в целом, М.Бахтин (в отличие от М.Фуко, занимавшегося по преимуществу анализом "знания" – определенных социальных навыков и представлений) наибольшее внимание уделяет эстетической деятельности автора литературного произведения. Он говорит о том, что художественное произведение "разыгрывает" различные жанры речевого общения, изображает их субъектов. Конвергенция позиций М.Бахтина и М.Фуко возможна, если к субъекту высказывания в литературе, к "автору", подходить как к сложной структуре, выделив в ней творческую инстанцию – субъекта художественного высказывания. Используя "речевые жанры", субъект художественного высказывания определяется по отношению к типовым субъектам того или иного жанра высказывания.

Актуальность данного исследования определяется тем, что в нем содержится попытка синтеза *феноменологического подхода*, рассматривающего литературное произведение как проявление интенциональности его творца, и *структурно-семиотических исследовательских процедур*, полагающих смысловой мир художественного текста как детерминированный задействованными в нем символическими порядками. Этот синтез позволяет "вернуть" литературному произведению "автора", исследовать структуру его работы с "материалом". Исследование структуры авторской деятельности *открывает пути к постижению художественного смысла литературного произведения как индивидуального высказывания в пространстве заданных культурой способов речи.*

Понятия "художественное высказывание" и "литературное произведение" должны быть четко разделены. Первое описывает творческую деятельность субъекта в пространстве дискурсов, которые предстают этому субъекту как совокупность социально обусловленных возможностей жизни в языке. Объем понятия "литературное произведение" шире. Литературное произведение включает в себя художественное высказывание, его предмет – осваиваемые дискурсы, а также весь смысловой контекст осуществления художественного высказывания. Художественное высказывание, таким образом, трактуется как *эстетический объект,* который, по определению В.Н.Волошинова, никогда не **дан** как готовая наличествующая вещь, но всегда **задан** как **интенция**, как направленность художественно-творческой работы и художественно-творческого созерцания.

Данное исследование, **целью** которого является **построение теории художественного высказывания**, ставит перед собой следующие **задачи**:

1) определение художественного высказывания как "опыта речи";

2) исследование взаимоотношений художественного высказывания с актуальным для него дискурсивным образом мира; именно в этом аспекте рассматривается проблема архетипического в литературе;

3) анализ соотношения понятия "художественное высказывание" с традиционными литературоведческими категориями, определяющими границы литературных явлений: жанр, произведение, автор;

4) выделение типов художественного высказывания, исследование соотношения единичности акта художественного высказывания и его повторяющихся моделей.

Научная новизна данного исследования заключается в подходе к художественному высказыванию как к творческой деятельности его субъекта в смысловом пространстве дискурсивных практик, в выработке методологии эстетического анализа креативной деятельности автора. Здесь принципиально важны следующие положения.

1. Художественное высказывание – это эстетическая деятельность субъекта в дискурсивном пространстве, суть которой – в проблематизации актуальных для субъекта способов моделирования реальности в речевых практиках. Это *художественный опыт* субъекта в языке.

2. Дискурсивное пространство, которое представляет собой систему *дискурсов – социально обусловленных типов высказываний, которые моделируют реальность, конституируя своего субъекта, адресата и мирообраз,* является *материалом* эстетической деятельности субъекта художественного высказывания. Дискурс понимается не только как пространство означающего, но и как область, где социум, через систему "правил говорения", воздействует на сознание индивида. Дискурс полагает своего субъекта, навязывает индивиду функцию быть его субъектом. В таком своем качестве дискурс предстает субъекту художественной деятельности, становится ее предметом. Дискурсом может быть явление "литературного ряда", например жанр, в той мере, в какой он предстает субъекту художественной деятельности как "готовый" речевой мир. Таким образом, дискурс здесь понимается как некий социальный (в широком смысле) язык, как заданный культурой способ коммуникации.

Именно "речевые практики" выступают для субъекта художественной активности носителями различных представлений. Исследование художественного высказывания как деятельности предполагает рассматривать его в "логическом" аспекте как материализованную в тексте "работу" субъекта высказывания с различными речевыми практиками.

Все речевые практики определенного культурно-языкового пространства, формируемые ими значения как бы накладываются на так называемую *"наивную модель мира",* т.е. на отражающийся в каждом естественном языке определенный способ восприятия мира, навязываемый в качестве обязательного всем носителям данного языка. "Наивная модель мира" является как бы "общей средой", "языковой кровью", делающей возможным взаимодействие различных речевых миров. В известном смысле эта модель выступает для художника своеобразным горизонтом его деятельности в речевом континууме. Если дискурс как социальный механизм порождения речи стремится преодолеть полисемию в целях коммуникации в данном культурном контексте, то язык полисемию не только не преодолевает, но конституирует ее самой своей организацией. Дискурсивные миры, с которыми имеет дело художественное высказывание, соотносятся в нем с возможностями языка, с рассеянной в нем "наивной моделью мира", с запечатленной в его системе историей человеческого сознания.

Значение "литературных" и "соседних рядов" в деятельности субъекта художественного высказывания, степень и качество их проблематизации различны. Жанровые особенности литературы выступают посредником в работе художественного субъекта с "внешним" дискурсивным пространством, являются своеобразным "профессиональным инструментом" литературы, однако это посредничество непостоянно, его роль и качество исторически преходящи. Общим для литературы как искусства слова является то, что в ее произведениях (высказываниях как результатах) всякий раз явлены следы деятельности, творчества художественного субъекта, "обрабатывающего" Другой (внешний по отношению к нему) речевой опыт. *Специфика художественного высказывания как особого рода речевой деятельности в том, что "работа" с этой речью входит в задание самой деятельности.*

Поле проблематизации дискурсивного пространства в высказывании может быть описано с двух позиций: с точки зрения деятельности "реального автора" (М.Бахтин) произведения и с точки зрения читателя. В центре теории художественного высказывания стоит активность реального автора, в отличие от постструктуралистских подходов, развертывающихся как анализ читательского восприятия, способного преодолеть исторически ограниченные интенции автора произведения.

3. Художественная деятельность "изымает" дискурсы из области их функционирования, преодолевает их типовые интенции, соотносит их мирообразы друг с другом. Материал художественной деятельности (дискурсы) превращаются в литературном произведении в *героя, который понимается в широком смысле слова – как изображенный мир Другого.* Деятельность субъекта художественного высказывания осуществляется в системе различных речевых практик, но по сути своей она является *а-дискурсивной,* или *над-дискурсивной*, так как преодолевает смысловые интенции надындивидуальных способов создания реальности в слове. *Адискурсивность* художественного высказывания означает качество деятельности его субъекта, направленность этой деятельности. При этом вовсе не отрицается наличие в художественном высказывании, и как в деятельности, и как в результате, жанровых моментов. Художественная деятельность предметна, и ее предметом является пространство высказываний, которые осуществляются в облике тех или иных жанров. Без жанров коммуникация была бы невозможной. Но субъект художественного высказывания как субъект эстетической деятельности эти "жанры изображает, "разыгрывает". Тип художественного высказывания и определяется видом этого изображения, находясь с жанром, прежде всего с жанром литературным, в отношениях диалога. И "литературные", и "соседние" "ряды" предстают субъекту художественной деятельности как мифы, говоря словами Р.Барта, как "присвоенные языки". Эти дискурсы-мифы в художественном высказывании подвергаются операции "смещения", обретая форму, которой, как писал М.М.Бахтин, возможно наделить лишь Другого. Субъект художественной деятельности обладает статусом "вненаходимости" тому дискурсивному пространству, с которым он работает.

Демифологизирующая "присвоенные языки" деятельность художественного субъекта в речевом пространстве "деприватизирует" различные дискурсы, ставит под сомнение их референциальный статус, проблематизирует систему их значений. "Деприватизация" проявляется как формирование самой деятельностью художественного субъекта дистанции к задействованным в произведении речевым мирам, их механизмам производства смысла, наделение этих миров статусом Другого (сознания).

Субъект художественного высказывания как бы заново означивает "присвоенные языки", выявляя в своей деятельности новые коннотации. В результате речевые

практики утрачивают свое референциальное значение, а их новый ансамбль указывает теперь только на самого себя, то есть на отражение речевого пространства в деятельности субъекта, на образ этой деятельности, за которым в конечном итоге стоит образ человека. Проблематизируя "готовый мир чужих высказываний", субъект художественной деятельности пытается прорваться к реальности, к "вещам", к "допредикативным очевидностям" человеческого "я", однако "трещина" (Ж.Делез) между способом высказаться и этой реальностью в принципе не заполнима до конца. Художественное произведение всегда сохраняет в себе следы мифичности, рано или поздно само оказывается причастным к "готовому образу мира", к предписывающей традиции, которая подвергается деструкции в новых художественных высказываниях.

4. Литературное произведение есть результат осуществления художественной деятельности, в нем присутствуют не только следы надындивидуальных способов моделирования реальности, остраненных в деятельности художественного субъекта, но и дискурсы, не ставшие предметом активности творческого субъекта. Художественное высказывание – это лишь *возможность* художественного произведения, а ее реализация зависит от смыслового контекста осуществления творческой деятельности, в котором важную роль играют *метарассказы* – глобальные способы воссоздания и интерпретации мира в слове, характерные для той или иной эпохи. Таким образом, в литературном произведении не все "художественно", в том смысле, что не все подчинено креативным, творческим стратегиям. Какая-то часть речевого мира произведения определяется тем, что принято называть "конвенциями", надындивидуальными "правилами" разных дискурсов. Но в аспекте своей художественности высказывание (произведение) в словесном искусстве адискурсивно. На первый взгляд, это утверждение отрицает сущностный признак художественного произведения – *целостность*. Но это отрицание может быть снято, если к самой целостности, как формирующейся до высказывания, во внутреннем "я" его творца как существа культуры, так и в самом процессе высказывания, подходить *исторически.* В целостности субъекта высказывания (автора) в словесном искусстве реализуются отношения "неслиянности-нераздельности" дискурсивного субъекта и индивидуального, творческого, неповторимого "Я".

Это положение определяет подход к проблеме "архетипического" в художественном высказывании и литературном произведении. Изучение поэтики фольклора, бурно развивающееся со второй половины XIX века, привело к выделению устойчивых сюжетных мотивов и функций, которые обнаруживались исследователями не только в традиционной литературе, но и в текстах нового времени. Современные ученые (Е.М.Мелетинский, В.Н.Топоров и др.) дают им определение архетипических, метафорически используя терминологию К.Г.Юнга. В гуманитарных исследованиях утвердился своеобразный научный миф о существовании в словесном творчестве в целом неких постоянных, чуть ли не априорных структур, набора фабульных схем, мотивов, несущих в себе древнюю информацию, которые как таковые участвуют в формировании глубинного смысла произведения. Описание архетипических, то есть восходящих к древнему мифу, "кирпичиков" повествования, различных мотивов, которые функционируют внутри словесного искусства, многое объясняет в плане генезиса языка словесности как кода. Но, чтобы постичь смысл художественного высказывания как деятельности, нельзя "отделять" эти модели от того дискурсивного контекста, в котором они существуют в данной культуре. "Архетипическая" структура проникает в произведение из окружающих дискурсивных прак-

тик, которые всегда придают ей конкретный исторический облик. Смысл художественного высказывания – в деятельности, в активности его творческого субъекта. Различные способы "говорения" предстают субъекту художественного высказывания не столько как формы, способные выразить некое новое, сотворенное им содержание, сколько как виды человеческой деятельности, как предоставленные культурой, ее языками возможности быть человеком. Художник исследует эти возможности, соотносит их друг с другом. Художественное высказывание открывает в ансамбле изображаемых дискурсов смыслы, которыми эти дискурсы в своей исторической определенности, в своей идеологической ограниченности не обладали. Литературное произведение в аспекте своей художественности всегда открывает новые возможности жизни в языке, устанавливает новые символические порядки. Аналитические процедуры могут выявить наличие в том или ином произведении архетипических мотивов, но у каждого художника будет присутствовать своя интерпретация этих мотивов, свое смысловое поле их развертывания.

5. Субъект художественного высказывания входит в структуру автора литературного произведения, находясь в отношениях *контакта и дистанции* с субъектами, порождаемыми присутствующими в произведении дискурсами. Анализируя параметры "классического" представления об авторе, М.Фуко предлагает рассматривать эти моменты как переменную и сложную функцию дискурса. Субъект акта высказывания ("автор") занимает ту позицию, которую "производит" дискурс как социальный механизм порождения речи. Субъект художественного высказывания входит в структуру автора литературного произведения и выступает как специфический для словесного искусства принцип обнаружения "чужого слова", как поле, в котором осуществляется взаиморефлексия присутствующих в произведении дискурсов.

Итак, по отношению к художественному произведению можно говорить об *авторе в широком смысле слова* как о сложной структуре, в которую входит субъект художественного высказывания. Однако в системе литературного произведения можно выделить и *автора в узком смысле слова*. Речь идет об определении автора в том значении, которое ему придавал М.Фуко – "сложная функция дискурса". Автор в узком смысле слова противостоит субъекту художественного высказывания, поскольку последний является субъектом над-дискурсивной деятельности. Автор в узком смысле слова находится в отношениях "контакта и дистанции" (Н.Рымарь) с субъектом художественной активности. Чем теснее этот "контакт", тем слабее отношения творческой рефлексии, тем меньше творческих моментов в деятельности субъекта художественного высказывания, а следовательно, и автора (в широком смысле) литературного произведения.

Предлагаемая категория *автора в широком смысле* слова принципиально отличается от "концепированного автора" (Б.Корман) как некой миротворящей инстанции, демиурга, и от понятия "первичного автора", которое, опираясь на М.Бахтина, разрабатывает С.Н.Бройтман. "Первичный автор", по Бройтману, не совпадает с каким бы то ни было субъектом речи литературного произведения и реализуется только в художественном целом. Однако ученый противопоставляет этому "первичному автору" только "субъектов авторского плана", то есть повествователя, рассказчика и т.п. Субъект художественного высказывания противостоит не только "разыгранным авторам", но и жанровым мирообразам, жанровым матрицам построения значения и смысла.

В авторе в широком смысле слова "чужое" и "свое" неразделимы, но, чтобы описать смысл художественного высказывания как креативной деятельности, теорети-

чески полезно выделить творчески-рефлексивную функцию автора, смоделировать автора как сложную структуру. Эта операция особенно целесообразна в применении к новейшей литературе, "мыслящей" дискурсивными блоками, "чужими высказываниями", "цитатами". *В центре исследовательского внимания должны быть модели рефлексии и преодоления художественным субъектом жанрового, дискурсивного авторства, которые имеют место в литературе нового времени и являются своеобразными структурами эстетической деятельности.*

Субъект художественной деятельности окончательно формируется только в литературе нового времени, которая освобождается от "делового", "ритуального", предназначения. Последнее "навязывало" произведению соблюдение дискурсивного этикета, то есть жестких правил конструирования и "героя", "поэтического предмета", и "автора", то есть отношения к этому предмету, которое воплощалось в словесном мире текста. В словесном искусстве нового времени жанровые модели означивания мира утрачивают для субъекта эстетической деятельности статус безусловной авторитетности. Деятельность субъекта художественного высказывания, понимаемая как рефлексия остраняемых в нем речевых миров, отвечает за индивидуальность смыслового мира литературного произведения.

6. В пространстве готовых способов создания реальности в слове можно выделить *три ведущих модели (архетипа)* деятельности субъекта художественного высказывания, которые на практике проявляют себя как *тенденции* "завершения" материала. Названия этим "архетипам" даются по аналогии с терминами, принятыми в структурном описании мифа, как метафора особого творческого, созидающего "поэтическую реальность" (В.Федоров) типа деятельности художественного субъекта в актуальном для него дискурсивном пространстве.

Первая модель деятельности субъекта художественного высказывания может быть условно названа *"архетипом культурного героя"*. Деятельность художественного субъекта состоит в освоении внелитературных дискурсов, в своеобразной прививке их к дискурсам собственно литературным. Способы построения значения и смысла, принятые в литературе, становятся своеобразной моделью интерпретации новых миров, воплощенных в слове. Названный архетип деятельности субъекта художественного высказывания так или иначе проявляется во всей литературе нового времени, которая постоянно осваивает новые пласты речи, но особенно ярко он обозначается в реалистической литературе, которая озвучивает "метарассказы" о праве "новых персонажей" социальной жизни быть вовлеченными в пространство литературы. Архетип культурного героя активизируется и в связи с вовлечением в литературные дискурсы субкультурных речевых миров, а также различных дискурсов философической, психологической, религиозной направленности. Важно подчеркнуть при этом, что субъект художественного высказывания подвергает эти дискурсы рефлексии с позиции "условно авторитетных" литературных жанров. Механизм эстетической коммуникации в рассматриваемом типе художественного высказывания базируется на *узнавании.* Читатель узнает новый дискурс, опираясь на жанровые конвенции, на знакомое письмо. Узнавание, однако, требует от читателя определенных усилий, выстраивается как процесс, в отличие от традиционной (в рамках "эйдетической поэтики" (С.Н.Бройтман)) литературы, где узнавание диктовалось жанровым этикетом. От читателя требуется сопоставление литературы с жизнью, с не освоенным художественной словесностью пространством высказываний. Поскольку жанровые конвенции "прикладываются" к осваиваемым речевым мирам как "условно авторитетные", структурное ядро жанра ("жанровый ар-

хетип") наследуется вновь созданным произведением. "Жанровый архетип" при этом не подвергается творческой рефлексии, функционирует как "бессознательное" жанра, входя в структуру автора в узком смысле слова. Иными словами, "архетипы", то есть восходящие к архаическому мифу культурно-языковые паттерны, работают здесь как "жанровое бессознательное", они не "читаются" ни субъектом эстетической активности, ни автором в широком смысле слова, их рефлексия не программируется и в так называемом концепированном читателе. Символический образ, способный актуализировать в сознании реального читателя древнейшие смыслы, еще не является собственно литературным архетипом. Это топос культуры, который репрезентируется не только литературой, но и другими ее областями. Однако рассмотрение подобных универсалий не входит в задачу исследователя художественного высказывания, поскольку здесь на первый план выдвигается отличие произведения от окружающего его речевого пространства.

Вторую модель деятельности субъекта художественного высказывания можно охарактеризовать через *"архетип демиурга"*. Субъект художественного высказывания подвергает проблематизации сам процесс высказывания, творчества. Способ высказывания, однако, не "осознается" художественным субъектом как абсолютно новый, а позиционируется как новая версия "традиции". "Традиция" при этом подвергается *ремифологизации.* Ей придается статус некой меры, позволяющей гармонизировать речевую стихию жизни. "Демиургический архетип" наиболее ярко просматривается в барокко, романтизме, модернистских течениях. В акте эстетической коммуникации меняется, условно говоря, не объект, но способ его видения, интерпретации. В произведениях, где доминирует "демиургическая" модель высказывания, происходит демонстративное переписывание старых "сюжетов", переосмысление устойчивых культурных мотивов. Демиургический тип высказывания предполагает "архетипическое письмо", в котором "бессознательное" культуры подвергается творческой рефлексии, эксплицируется как текст, становится смыслообразующим мотивом. В акте эстетической коммуникации модель *понимания*, активизирующаяся в момент формирования демиургического художественного высказывания, постепенно сменяется моделью узнавания. Демиургический архетип встречается в "революционных" произведениях, манифестирующих целые литературные направления, но в рамках этих же направлений эта модель "завершения" материала принимает характер неких конвенций, новых дискурсов. Один из самых ярких примеров здесь – судьба романтической поэмы.

Третий архетип художественной деятельности – *"трикстер".* Творческая рефлексия этого типа распространяется не только на нового героя, но и на сами правила высказывания, на жанровые конвенции, на литературные дискурсивные шаблоны. Литературные и внелитературные дискурсы в деятельности субъекта художественного высказывания, ориентированной на "архетип трикстера", оказываются уравненными, при этом все они подвергаются "разыгрыванию", взаимоотражению. "Трикстерский" архетип деятельности субъекта художественного высказывания актуализируется, как правило, в так называемые кризисные эпохи, в периоды слома устойчивой картины мира, крушения авторитетных дискурсов. Его доминирование наблюдается, например, в литературе, связанной с постмодернизмом. "Трикстерское" высказывание проблематизирует не возможность речи, а возможность ее субъекта как некой целостности, личности. В акте эстетической коммуникации трикстерский архетип художественного высказывания реализуется через механизм *понимания*. Однако действие такого механизма в данном случае требует уточнения.

Поскольку в трикстерском высказывании смещению подвергается и автор как функция готовых дискурсов, и герой, то читатель, адресат как функция устойчивой модели коммуникации оказывается рассеянным в пространстве игры таких моделей. Читательская активность здесь состоит в отталкивании от разыгранных адресатов, соответствующих разыгранным авторам, в постижении условности, недостаточности позиции узнавания в новом дискурсивном контексте. По сути трикстерское высказывание снимает и проблему понимания как приятия читателем позиции художественного субъекта. Оно провоцирует читателя на собственный поиск, на выбор собственного пути интерпретации тех речевых миров, которые рефлексируются субъектом художественного высказывания. В известном смысле субъект художественного высказывания и его адресат в трикстерском типе обмениваются своими ролями: *не субъект высказывания конструирует своего читателя, а читатель конструирует своего "автора".* Структурно-символические паттерны, архетипы в трикстерском высказывании позиционируются как принадлежность остраняемых в нем дискурсов. Сами дискурсы предстают в таком произведении как "символические структуры", "пространства означающих". Границы этих миров лишаются своей абсолютности. Деятельность художественного субъекта обнаруживает их взаимное перетекание.

Архетипы художественного высказывания в наиболее общем виде описывают модели художественного опыта в литературе, понимаемой как область культурно-речевой практики. Следует подчеркнуть, что три названных архетипа эстетической деятельности субъекта художественного высказывания реально воплощаются как *тенденции поведения этого субъекта в актуальном дискурсивном пространстве*. Строго говоря, в художественном высказывании всегда присутствуют все три модели. Они обеспечивают целостный образ человеческой активности в произведении, подобно тому, как в наиболее архаических пластах мифологии образ такой активности представлял единый комплекс "демиург – культурный герой – трикстер". Однако выделять три архетипа творческой активности имеет смысл потому, что в тот или иной период существования литературы в ней достаточно четко просматривается тенденция к доминированию одной из трех моделей. Другие типы художественного высказывания оказываются ориентированными на ведущий архетип, подчиненными ему. Ведущая модель художественной деятельности в словесном искусстве становится как бы *фоном* других типов активности. Так, в поэзии Т.Кибирова деятельность художественного субъекта ориентируется на архетип культурного героя. Она вовлекает в серьезную поэзию "мусор" позднего городского фольклора, массовой и "блатной" песни, газетных лозунгов и партийных постановлений. Однако архетип культурного героя у Т.Кибирова оказывается подчиненным трикстерской модели игры речевыми мирами. Ирония распространяется не только на новых "героев", новые "речевые миры", которые входят в текст как обрывки коллективной речи, но и на традиционную ритмическую форму.

Целые пласты литературы в синхронном срезе характеризуются преобладанием в них того или иного архетипа художественного высказывания. Так, в беллетристике (массовой литературе) преобладает архетип "культурного героя". Актуальная мифология социума осмысливается в беллетристике через готовые жанровые формы, которые не просто воспроизводятся, но под влиянием нового речевого (и ментального) пространства видоизменяются, трансформируются, превращаясь в своеобразный вариант жанрового архетипа. Художественный эффект такой литературы обусловлен эстетическим напряжением между узнаваемой моделью и новой об-

ластью ее функционирования. В метапрозе, которая не только тематизирует процесс творчества, проблематизируя саму возможность художественного высказывания, но и остраняет фигуру "автора-творца", *автора в широком смысле слова*, присутствуют и демиургический, и трикстерский архетипы художественного высказывания, при этом в модернизме доминирует первый, а в постмодернизме – второй. Архетип демиурга наиболее часто встречается в пограничных зонах, как принято говорить, на стыке литературы и других видов искусств.

7. Важнейшей характеристикой художественного высказывания является *модальность, понимаемая как хронотоп творческой деятельности его субъекта*. Разработанное М.Бахтиным понятие "хронотоп" является синтетической категорией, описывающей знаковый механизм *о-формления* смысла в литературе. Основное внимание ученый уделял "жанровым хронотопам", которые характеризуют *"мир изображенный",* имеют отношение к *герою* произведения. В пределах одного произведения, в творчестве одного писателя наблюдается множество хронотопов, их специфическое для данного автора переплетение. При этом можно выделить некий доминантный хронотоп. Однако сами взаимоотношения между хронотопами, их *диалог* не являются, по мнению М.Бахтина, принадлежностью мира изображенного. Этот диалог осуществляется вне изображенного мира, хотя и не вне произведения в его целом. Диалог хронотопов, сформировавшихся внутри жанров, осуществляется в той сфере, которую М.Бахтин обозначает как "автор-творец".

Хронотоп "автора-творца" не тождествен не только хронотопу изображенного мира ("события, о котором рассказано в произведении"), но и хронотопу "рассказывающего" ("участвующего в изображенном событии героя", "рассказчика"; "подставного автора", "чистого автора"). Реальный автор-творец понимается ученым как создающее, а не созданное. Эта инстанция проявляет себя как чистая активность. Сфера активности автора-творца обозначается М.Бахтиным как *композиция произведения, понимаемая как архитектоника эстетического объекта.* Хронотоп бахтинского "автора-творца", не имеющего в произведении эксплицированного образа и своего слова, совпадает с хронотопом субъекта художественного высказывания и определяется его пространственно-временно*й* (и ценностной) вненаходимостью изображенным в произведении дискурсам и их хронотопам, его специфической на них "точкой зрения". Этот хронотоп М.Бахтин называет *творческим* и рассматривает его не как устойчивый знаковый комплекс, подобный хронотопам изображенного мира, а как живой процесс диалога между изображенным и реальным миром.

Хронотопический аспект деятельности субъекта художественного высказывания может быть обозначен как *модальность художественного высказывания*, которая есть отношение изображенного мира к той "точке" во времени и пространстве, "откуда" исходит импульс переработки дискурсивного материала. Модальность художественного высказывания как события следует отличать от "жанровых модальностей" (Ж.Женетт) – повествовательной и драматической, а также от нарративных модальностей, которые описывают соотношение "истории" и повествования в акте наррации в плане *дистанции* (прежде всего темпоральной) и *точки зрения* повествующего на "сообщаемую информацию". Модальность художественного высказывания следует рассматривать как определенную стратегию деятельности творческого субъекта в речевом пространстве. Выделяют пять видов модальности художественного высказывания:

1. Если вовлекаемая в литературу модель речевой коммуникации соотносится со структурой уже освоенного литературой дискурса, "времяпространство" творчес-

кого субъекта соприкасается с "нормирующей" областью последнего, которая упорядочивает хаос внешнего мира. Это "времяпространство" обладает надындивидуальной устойчивостью, оно в некотором роде статично. Однако статический порядок нуждается в дополнительной актуализации со стороны живой речевой стихии. Нормируемый речевой хаос маркируется в высказывании как современность, нормирующий дискурс – как опыт, "код" ее прочтения. Этот вид модальности художественного высказывания можно назвать *эпистемо-нормирующей*. Она описывает познавательный аспект деятельности субъекта художественного высказывания. "Познание", предстающее как означивание, направлено на речевую стихию жизни. Эпистемо-нормирующая модальность имеет место и тогда, когда в произведении присутствуют различные виды стилизации, может манифестироваться откровенно литературной маской рассказчика, его ориентацией на узнаваемый читателем стиль и жанр.

2. Эпистемо-нормирующая модальность может сочетаться с *компендиумом*, когда деятельность творческого субъекта объединяет ряд однотипных дискурсов в единую макроструктуру. Примером здесь может служить композиция (а точнее архитектоника) в литературе барокко: дискурсивные феномены (жанровые структуры, во многом унаследованные от предшествующих периодов) облепляют единый каркас, скрывая "несущую конструкцию" ("философскую концепцию"), тем самым приобретая статус одновременности и однопространственности. В литературе барокко механизмом, скрепляющим разнородные дискурсивные образования, является аллегория. Познавательно-систематизирующая сторона деятельности субъекта художественного высказывания в данном типе модальности ориентирована на "канонические" речевые миры и их мирообразы. "Времяпространство" творческого субъекта в этом случае становится экстенсивным. Он как бы проводит инвентаризацию готовых форм высказывания, проверку их нормирующего потенциала. Модальность компендиума обнаруживает себя в произведениях переходных эпох и сама по себе свидетельствует о предкризисном состоянии дискурсивной системы. Нормирующие дискурсы для субъекта художественной активности означают не что иное, как все наличные способы означивания реальности в слове.

3. Если деятельность субъекта художественного высказывания осуществляется как включение мирообраза одного дискурса в другой, то вид творческого хронотопа, реализующегося как *ауто-нормирующая модальность*, зависит от иерархии взаимодействующих речевых миров. Включаемый дискурс становится структурой изображенного мира, героя, которого завершает дискурсивный автор включающего речевого мира. Ауто-нормирующая модальность определяет механизм внутридискурсивной *коммуникации,* работающий главным образом на уровне разных моделей "жанровых" субъектов (авторов). Включенный речевой (и смысловой) мир оказывается при этом "разыгранным", изображенным "жанром", материализуясь в виде метонимии, становясь дискурсивным индексом героя. При ауто-нормирующей модальности чужое сознание предстает всегда о-формленным, наделенным какой-либо "жанровой" формой, при этом дискурс оказывается прикрепленным к определенному субъекту, становясь структурой другого сознания.

4. Различные преобразования "речевых жанров" с целью создания новой текстовой структуры (контаминация, жанровая транспозиция) предполагают *креативно-нормирующую модальность* художественного высказывания. Эта модальность характеризует такое художественное высказывание, в котором взаимодействующие дискурсы интерпретируются как "литература", как модели речи, имеющие доста-

точно определенные правила организации “содержания” и “формы”. Контаминация и жанровая транспозиция как раз и демонстрируют размывание границ между литературой как системой собственных дискурсов и нелитературой (другими формами *письменной* речевой практики) в пользу литературы. Субъект художественного высказывания выступает здесь как читатель и интерпретатор книжных дискурсов-жанров. Взаимодействующие вторичные жанры (художественной словесности и иных сфер письма) как бы замыкаются в себе, взаимоозначивают в его деятельности друг друга и вместе с тем взаимоостраняются. Однако смещаются в большей степени внелитературные письменные дискурсы, потому что становятся симулятивными, нереферентными. Субъект художественного высказывания “открывает” поэтику внелитературных письменных жанров путем разнообразных форм сращения их с литературными дискурсами. Он принадлежит элитному пространству литературы. При этом сама литература здесь предстает как метадискурс со своей дискурсивной фигурой (“мета-автором”).

5. *Алетико-нормирующая* модальность, или *модальность возможных миров,* предполагает, что в деятельности субъекта художественного высказывания осуществляется соположение разных дискурсивных структур по типу монтажа или коллажа. В отличие от предыдущего вида творческого хронотопа, здесь снимается иерархия литературных и внелитературных смысловых миров. Метадискурс литературы аннигилируется. Монтируемые дискурсы могут принадлежать к разным дискурсным формациям. “Времяпространство” субъекта художественного высказывания *со-возможно* хронотопам, которые воспроизводят вовлеченные в его деятельность дискурсы. Смысловой мир дискурса, не разрушаясь изнутри, превращается в единый элемент неиерархической системы. Приемы монтажа дискурсов являются средством *концептуализации* их мирообразов. Субъект художественного высказывания в своей деятельности обнажает интерпретационные интенции дискурсов: все задействованные речевые жанры по-разному “трактуют” некий концепт (концепты), порождая его форму. У концепта много форм, и ни одна не имеет абсолютного преимущества (“необходимости”) перед остальными.

Категория модальности художественного высказывания описывает соотношение в нем литературы как специфической речевой практики, в которой происходит рождение (и в историческом, и в логическом плане) творческого субъекта, и тех речевых миров, которые еще не стали литературой или уже перестали ею быть. Реально ситуация осложняется тем, что литературные дискурсы предстают субъекту художественного высказывания не как абстрактные модели построения значения и смысла: они оказываются сплавленными с контекстами их предыдущей актуализации. Дискурс входит в литературное произведение “преломленным” в релевантном художественном высказывании, которое в новом произведении – высказывании приобретает черты некой “готовой” модели означивания реальности – дискурса Толстого, Достоевского, Тургенева и т.п.

Описанные признаки творческих хронотопов на практике проявляются как тенденции, среди которых есть доминирующая. Так, в реалистической литературе преобладают разновидности эпистемо-нормирующей и ауто-нормирующей модальности. В романтизме и модернизме доминирует креативно-нормирующий хронотоп. Компендиум, как правило, характеризует переходные (между так называемыми “реалистическими” и “нереалистическими” стилями) эпохи, в них же усиливает свои позиции алетико-нормирующая модальность, которая отнюдь не является абсолютной прерогативой постмодернистской словесности, где достаточно определенно

является себя и креативно-нормирующая модальность. Соответствие между архетипами деятельности субъекта художественного высказывания и видами творческого хронотопа можно установить примерно следующее. В высказывании, в котором деятельность художественного субъекта подчиняется архетипу культурного героя, *как правило,* присутствуют эпистемо-нормирующая и ауто-нормирующая модальности, реже – компендиум. Демиургическое художественное высказывание обладает в качестве доминанты креативно-нормирующей модальностью, которая подчиняет себе нередкую здесь ауто-нормирующую модальность. Разные степени алетико-нормирующей модальности и компендиум здесь тоже усиливают свои позиции, а эпистемо-нормирующая модальность факультативна. Наконец, трикстерский архетип деятельности субъекта художественного высказывания *в принципе* может предполагать все виды художественной модальности, но доминировать здесь будут прежде всего алетико-нормирующая и креативно-нормирующая модальность, подчиняющие себе ауто-нормирующую и эпистемо-нормирующую модальности.

Сочетание художественных модальностей (творческих хронотопов) можно рассмотреть на примере рассказов Юрия Олеши конца 20-х – начала 30-ых годов. В рассказах тематизируются отношения "художника" со старым миром, символически обозначенным как *"прошлое", "мир отца", "мир бородатых господ"*, а главное – с *"новым миром"*, с его способом видеть вещи и говорить о них. Практически во всех рассказах присутствует эксплицированная в речи фигура с детства обреченного быть *"художником"*, зараженного метафорическим в*и*дением "автора-персонажа". На уровне изображенного мира, во взаимоотношении "автора-персонажа" с дискурсами взрослых (полноценных представителей как старого, так и нового мира) имеет место эпистемо-нормирующая модальность: воплощенный в слове смысловой мир взрослых становится объектом художественного познания фантазера-мечтателя. Однако в деятельности художественного субъекта миры (*"реальный",* он же *мир взрослых*, и *"воображаемый", связанный с детством и творчеством*) никогда не оказываются слитыми. Здесь присутствует алетико-нормирующая модальность: миры равноправны. Но равноправие-равновесие настолько шатко, выявление единых концептов (*План, Инженер, Воображение, Материализация Фантазии)* настолько "риторично", что можно говорить и о компендиуме. Мир фантазера обнаруживает свое родство с концепцией искусства как приема и остранения "практического языка" русских формалистов. Эмблемой этого речевого мира становится живопись, трансформирующая телесный облик предметов, живопись "нелитературная", "а-нарративная". Зато речевой мир взрослых – это скопище стандартных историй, которые властно претендуют на то, чтобы сделать фантазера своим персонажем. Если речь мечтателя развертывается в пространстве, даже временн*ы*е параметры в его воображении становятся показателями "здесь", то речь взрослых всегда ориентирована на вектор времени. При этом между *"людьми-образцами"* старого мира и *"образцами"* мира нового, их дискурсивными практиками нет принципиальной разницы. Столкновение двух образцовых дискурсов в рассказах Ю.Олеши концептуализирует *План*. Он превращается в некий шаблон поведения (и речи), который глубоко чужд художнику. Властные дискурсы, оценивающие настоящее из будущего, "перебиваются" метафорической оптикой героя-фантазера. Герой здесь уступает, мимикрирует под властный дискурс. В текстах Олеши 30-х годов "художественность" заключается в особой "риторике" и превращается в особый модус идеологического высказывания.

Универсальная теория, объясняющая специфику словесного искусства, вряд ли возможна. Любые теоретические построения работают *преимущественно* на определенном историко-культурном отрезке. Объектом данного исследования является структура авторской деятельности в *литературе нового времени*, когда "художественность" определяется не жанровыми конвенциями, а индивидуальной рефлексивно-изображающей позицией творческого субъекта, когда произведение существует как диалог между различными "языками". Выбор такого объекта продиктован и опытом современной литературы, которая прибегает к различным первичным и вторичным жанрам как заданным моделям построения смысла, дистанцируясь по отношению к ним, воспринимая их как язык культуры. В такой ситуации художественный эффект создается не столько уникальностью изображенного мира, сколько отношением художника к миру Языка. С этой точки зрения может быть проанализирована художественная стратегия трех современных произведений: трилогии И.Яркевича "Как я и как меня", романа С.Ануфриева и П.Пепперштейна "Мифогенная любовь каст", романа В.Сорокина "Голубое сало". Художественной рефлексии в них подвергаются не только литературные дискурсы, но и язык интерпретации литературы в различных дискурсивных практиках. Подобные тексты сопротивляются их рассмотрению с точки зрения дескриптивной поэтики, поскольку поэтика в них становится миром изображенным. Основными участниками события произведения здесь оказываются "автор" и "читатель", в то время как материальный "медиум" их коммуникации – "текст" – в значительной степени выступает как "реди мейд" (готовая вещь). Сама коммуникация автора и читателя тоже проблематизируется: "автор" превращается в читателя-интерпретатора дискурсивного пространства произведения, в то время как на имплицитного читателя возлагается роль "автора", своеобразного источника интенции речевых миров текста. Художественное высказывание как опыт переживания дискурсивной топологии тематизируется, становится центром всей поэтической структуры.

"Содержание" исследуемых текстов, которое могло бы быть описано в традиционных терминах "образы, проблемы, идеи", развертывается как аллегория, причем "форма" этой аллегории подчеркнуто маргинальна для освященной нормативными интерпретациями "большой русской прозы", "классики". Художественное высказывание конституируется в пространстве "ничтожного и пошлого" (О.Хансен-Леве), что является манифестацией крушения жанровой иерархии в литературе конца 80-90-х годов XX столетия.

Рассматриваемые произведения можно отнести к "автометатекстам", в которых подвергается рефлексии природа литературы. "Автометатексты", по мнению С.Зенкина, составляют в современной гуманитарной науке предмет "теории". "Теория", в отличие от "истории литературы" и "поэтики", практикует рискованную экстраполяцию выводов, сделанных на узком материале, и характеризуется ученым как область гипотетичных рассуждений о "культуре вообще", как стадия неустойчивая, переходная на пути к более строгой научности либо к вольной литературной эссеистике. К "автометатекстам" С.Зенкин относит произведения XIX века, ставшие предметом анализа в исследованиях западного постстуктурализма, принципиально пренебрегающего историческим подходом. Рассматриваемые здесь произведения являются подлинными "автометатекстами", потому что возникли в той дискурсивной ситуации, где проблематичным стало само существование "метаязыка" как привилегированного означающего.

В **трилогии И.Яркевича "Как я и как меня"** "манера" Толстого подается как "условно-авторитетный" способ *о-формления* "автобиографического материала", выс-

тупая как своеобразная матрица высказывания. Однако в произведении происходит "обращение" "эстетической активности" толстовского дискурса в активность волевую. Это обращение осуществляется через инстанцию "автора-персонажа". Автор-персонаж, живущий внутри художественного мира, отличается от "автора в широком смысле слова" постулируемой ограниченностью своей точки зрения. У И.Яркевича автор-персонаж предстает ребенком, отроком, юношей, замкнутым в мире возрастных фобий. *Единое имя* автора произведения и автора-персонажа выступает как знак того, что автор-персонаж и автор в восприятии читателя перестают быть оппозицией. Реальный автор в аспекте своей единичности, как субъект эстетической деятельности в пространстве "чужих" речевых миров, осуществляет *свое действительное бытие* в тексте произведения, остраняя способы завершения своего персонажного двойника со стороны дискурсивного автора. Это остранение превращается в основное событие произведения.

Пространство, где ищет свой путь автор-персонаж, представлено в произведении как пространство "языка", оно соткано из реминисценций и аллюзий. Привилегированное положение в нем занимает литература, *"большая русская проза"*. Символическая хрестоматийность русской классики у И.Яркевича призвана подчеркнуть конвенциональный характер ее смыслового мира. Этот мир предстает автору-персонажу как авторитетный способ означивания реальности, как готовый язык. В произведении И.Яркевича *"русская литература"* выступает и как глубинная структура советского речевого пространства. "Герои" *"советского сленга"* контаминируются с персонажами классики, которая в трилогии становится одним из механизмов порождения современной речи. Реальность развертывается в произведении как система речевых императивов, запретов-ограничений, конвенций, которые не просто регламентируют личность, но и творят ее. Автор-персонаж напрасно пытается дистанцироваться и от "советского лексикона", и от "конвенций литературы", сбросить с себя груз "жанровой определенности", стать независимой субстанцией. Сюжет трилогии в целом можно рассматривать как развенчание самой оппозиции "я – мир".

Механизм превращения дискурса в "историю", "фабулу" в исследуемой трилогии является базой творческого акта. Этот механизм обращает "термины" письма в "термины" тела, возвращая творчеству экзистенциальный смысл, восстанавливая его как уникальное событие человеческой жизни. Текст у И.Яркевича "разыгрывает" событие произведения, изображая сам процесс эстетической коммуникации. В определенном смысле героем произведения становится субъект художественного высказывания.

Художественная группа "Инспекция "Медицинская герменевтика", в состав которой входили авторы романа **"Мифогенная любовь каст" (МЛК) С.Ануфриев и П.Пепперштейн,** рассматривала "художественный текст" как производный от его интерпретации. Художественное высказывание осуществлялось в пространстве теоретических жанров, среди которых ведущее место занимал комментарий. В МЛК интерпретация и повествование предстают как две стороны единого процесса письма. Исходной моделью высказывания для "медгерменевтов" является постструктуралистский дискурс. Их художественная стратегия может быть обозначена как ирония и остранение второго порядка, направленные на "поэтику" постструктуралистского письма. Этот дискурс, как и объекты его критики (структурализм, феноменология, психоанализ), уравнивались между собой, превращались младшим поколением отечественного концептуализма в дискурсы литературные и в таком виде оп-

рокидывались в советскую "дискурсную формацию". Остранение "теории" и постструктуралистского недоверия к ней в текстах "медгерменевтов" осуществляется за счет особой терминологической "тактики", превращающей в "термины" слова обыденного языка. Медгемененвты, в отличие от многих "старших концептуалистов", были увлечены не столько речевым миром "советской идеологии", сколько речью патронируемой ею повседневности, речью инфантильной, *"детской". Детство* зеркально отражается в *старости*, *"впадающей в детство"*, и становится своеобразной исходной точкой организации речевого мира МЛК. В романе "теория" интерпретируется в пространстве *"детских"* и одновременно *"старческих"*, так сказать, интеллектуально неполноценных жанров. Это волшебная сказка – жанр "детский", аккумулирующий в себе наивную картину мира, и одновременно жанр *"старческий"*, не только в плане своей древности, но и с точки зрения своей коммуникативной природы: сказку сказывают "старики" детям. Другим "инфантильно-маразматическим" жанром является советский военно-исторический "панорамный" роман – один из главных жанров так называемой секретарской литературы, репрезентирующий официозный военно-исторический нарратив. *"Маразматичность"* жанра "панорамного" романа – в его безнадежной старомодности, *"детскость"* – в дидактической установке. К советским жанрам "героического содержания" восходит и образ главного героя МЛК парторга Дунаева. Героическая фигура советской литературы – парторг – переносится в МЛК в иной "возможный мир", в иной "символический порядок". Его функция в новом дискурсе связана с той ролью, которую он играл в своем родном дискурсе: он всегда воюет со злом. Перед читателем предстает "возможный" перевод с одного символического языка на другой. Различные дискурсивные миры существуют в МЛК в пространстве одновременности, отсюда обилие анахронизмов, наличие которых поддерживает сказочный код романа. В МЛК сказочное время покрывает собой "историческое", образуя его раму. Такая стратегия придает дискурсивным мирам, обращенным к исторической реальности, статус вымысла, фикции, развертывающейся по ту сторону действительности. "Слово" получает свое значение только от другого "слова", с которым оно сталкивается в пространстве текста. Эта стратегия обусловливает систему персонажей романа и способ их номинации. Герои русских народных сказок вступают в противоборство с персонажами западноевропейской литературной сказки. Загадочность *"врагов"* сконструирована остраненным взглядом из *"России"*. Сигнификатом "загадочности" выступает "русское" имя *"врага"*, как бы табуирующее его подлинное имя и называющее лишь признак. Другой прием номинации сказочного *"врага"* – калькирование его имени, при этом калька помещается в русскую систему означающих, в пространство русского языкового *"галлюциноза"*, в основе которого лежит омонимия и паронимия, предстающая как синонимия и многозначность. "Всезнающий" повествователь, словно находящийся по ту сторону любого "возможного мира", имитируя наукообразную беспристрастность, стремится детально описать данный ему в повествовании мир. За повествование несет ответственность не индивид, а метод, стратегия. Субъект художественного высказывания оказывается максимально приближенным к фигуре дискурсивного автора, притом что сам дискурс выступает как чистый *симулякр*, копия без оригинала.

Героем, то есть изображаемым дискурсивным пространством, в **романе В.Сорокина "Голубое сало"** является "литература" как тотальный способ означивания реальности, подчиняющийся двум базовым принципам: фикциональности и конвенциональности. Оба эти принципа подвергаются в "Голубом сале" дополнительно-

му “разыгрыванию”, в результате которого архитектоника произведения развертывается как “литература в квадрате”. Развертывание осуществляется с опорой на жанр “научной фантастики”. Научно-фантастический жанр принадлежит литературе популярной, “формульной”. “Фантастический универсум” этого жанра, по мнению Ц.Тодорова, заведомо не имеет реальности вне языка. Поэтому описание этого универсума в произведении и сам предмет описания имеют общую природу. В этом смысле “фантастический жанр” является пространством рефлексии литературы над ее собственной природой. Научно-фантастический мир у В.Сорокина является знаком определенной творческой стратегии, которая развертывается, с одной стороны, в пространстве массовой словесности, а с другой – в литературе с большой буквы, претендующей на создание нового смыслового мира.

“Голубое сало” в заглавии атрибутируется как *“роман”*. Жанровый подзаголовок здесь чрезвычайно важен, поскольку прежде В.Сорокин не употреблял в заголовочном комплексе слова *“роман”* как авторское указание на жанровую принадлежность текстов “крупной формы”. Отсутствие жанрового подзаголовка в крупных текстах Сорокина является жестом, демонстрирующим стремление автора дистанцироваться от дискурсивных моделей внутри литературы. “Лексия” *“Голубое сало. Роман”* отсылает к предшествующим текстам В.Сорокина, своеобразно интерпретируя место произведения в контексте его творчества. В то же время заголовочный комплекс можно рассматривать как “аббревиатуру” художественного высказывания, т.е. творческой стратегии автора в проблематизируемом дискурсивном пространстве. Слово “роман” в современной литературной ситуации имеет два значения: 1) “наджанровое образование”, место встречи и диалога разных культурных “языков” применительно к литературе “высокой”; 2) повествовательное фикциональное произведение в литературе массовой, в которой “конкретные культурные темы и стереотипы воплощаются в более универсальных повествовательных архетипах” (Дж.Кавелти). Жанровый подзаголовок “Голубого сала” отсылает к обоим значениям. С одной стороны, это фантастический триллер – насыщенное действием повествование, “управляемое” “научным чудесным”. Этот жанр образует в “Голубом сале” композиционную раму. Тематика научно-фантастического жанра присутствует прежде всего в повествовании о будущем. Именно здесь, в биофилологической лаборатории, получают *“голубое сало”* – “орудийное фантастическое”, чудесный предмет, стремление персонажей завладеть которым становится основным механизмом “истории”, “фабулы”. Композиционная структура “Голубого сала” аналогична “сценарию” компьютерной игры “жанра” *3-D Action*. Об этом свидетельствует и особая техника повествования. Слово повествователя в романе “апсихологично”: оно лишь фиксирует обстоятельства действия и задает актантов. “Голубое сало” – это формульное повествование, но “повествовательным архетипом” здесь выступает модель электронной коммуникации, а формой ее манифестации – элементы литературных дискурсов. Фантастический жанр становится механизмом сюжетного развертывания миров, которые сами по себе к “научной фантастике” не относятся. Жанровой моделью, структурирующей мир *“братства”* и сталинской империи, можно назвать политический и литературный памфлет, создающий гротескный образ современной идеологической ситуации. *Голубое сало*, попадающее в мир памфлета, переводит его в модус фантастики. Отсюда – нагромождение “неправдоподобных” деталей в повествовании о сталинской эпохе. Сталин фантастического мира связан со Сталиным соцреалистической утопии, в частности, с официальным парадным портретом, с репрезентацией вождя в кинематографе. В то же

время сам способ описания внешности Сталина, Хрущева и др. отсылает к нормативной эстетике в целом: вождь предстает как воплощение концепта "идеального" "эпического" правителя, в его характеристике присутствуют только превосходные степени. Хронотоп "сталинской империи" можно обозначить как "эпическое время". Формально замкнутое в сюжете, "эпическое время" в идеологическом отношении остается эпохой нормы и образца. Аналогичная манера изображения исторической личности присутствует и в текстах московского концептуализма. Таким образом, уже на уровне романа как формульного жанра отличия концептуалистского письма от нормативной эпики стираются, творческий акт застывает как прием. Жестокости, обилие насилия и физиологических подробностей (все то, что у Сорокина 80-х – начала 90-х материализовало стратегию деконструкции дискурса) в романе помещается внутрь фантастического универсума, становясь принадлежностью литературы как системы конвенций. Художественное высказывание и в предшествующих произведениях В.Сорокина выявляло "формульность" литературы как материала, с которым работает творческий субъект. В текстах писателя присутствует концепт *"нормы"*, на который указывают слова с соответствующей морфемой. Однако стратегия деконструкции "формулы", *"нормы"* выступала как вызывающе *а-дискурсивная*, направленная на то, чтобы вызвать у читателя эстетический шок. Драматическая напряженность концептуалистского проекта в "Голубом сале" снимается его включением в популярный жанр, снижением до уровня приема. Стратегия низвержения дискурса предстает как один из условных языков литературы.

Если говорить о "Голубом сале" как о "межжанровом образовании", его можно рассматривать как своеобразную энциклопедию дискурсов, с которыми когда-либо работал В.Сорокин. Особое место среди языков сорокинского романа занимает "деловой формуляр", жанр технической инструкции. "Технология" является кодом всего речевого мира произведения В.Сорокина. На этот код указывает и заглавие романа. Слово *"голубое"* выполняет в текстах В.Сорокина функцию шифтера остраняемого дискурса с патетической интенцией. Слово *"сало"* используется как инструмент деконструкции дискурса, как знак соответствующей творческой стратегии. В анализируемом романе В.Сорокина сочетание *"голубое сало"* указывает на иную творческую стратегию художественного субъекта. Экстрагированное из литературы, которая становится производством, оно становится не только энергией, инициирующей появление в романе различных речевых миров, но и своеобразным "вирусом", производящим сбой в их смыслопорождающей программе. *Голубое сало* можно интерпретировать как вредоносное вещество большой литературы, "дискурсивный вирус", выработанный как побочный продукт "скипт-процесса" клонированных классиков, креативная стратегия которых стала нормативной моделью коммуникации. *Голубое сало* получено из большой литературы, но оно работает против *литературы*, парализуя ее художественность, превращая в набор штампов. В романе В.Сорокина производится лечение *литературы, ставшей тотальностью*. Роман В.Сорокина развертывается и как критика постмодернистского проекта деконструкции власти "языка" путем демонстрации его условности. Деконструкция была художественным жестом, за которым стояла романтическая вера в возможность внежанрового, внедискурсивного творческого опыта. 90-е годы показали, что сам этот опыт оформился в систему приемов, стал осуществляться как особый дискурсивный механизм. Лечение проводится с опорой на жанр технической инструкции, жанр предельно "канонический" и прагматически ориентированный. В романе "инструкция", описывающая технологию, подвергается не деконструкции, а ре-

конструкции. После коллапса романного мира он излечивается “формульной словесностью”.

Субъектная организация повествования в “Голубом сале” свидетельствует об отсутствии в произведении фигуры автора в широком смысле слова: здесь конструируется только дискурсивный автор “формульных жанров”, притом что само понятие формулы расширяется и покрывает собой все пространство художественной словесности, которая трактуется как особая технология обработки языка. Чтобы выжить литература с большой буквы должна перестать быть *утопией*, сотворяющей мир “наново”, и стать просто особой технологией, системой “приемов”, стать дискурсом. В “Голубом сале” разоблачение литературы как универсального творческого “запаса” и “потенциала” есть творческий акт.

Таким образом, понятие “художественное высказывание” описывает структуру творческой индивидуальности в литературном произведении. Индивидуальность понимается в феноменологическом плане и рассматривается как опыт субъекта в “языке”. Субъекту художественного высказывания “язык” предстает как пространство реализованных в способе говорения значений и смыслов, в котором знак смыкается с реальностью, с областью социальной практики. В отличие от других форм деятельности в языке, в художественном высказывании работа с готовыми моделями построения значения и смысла входит в творческое задание его субъекта. Именно эта работа делает литературное произведение художественным событием. Структуральная поэтика, как правило, избегала смысловых процедур толкования, исследуя литературные категории, различные комбинации которых образуют жанры (Ц.Тодоров). Напротив, история литературы всегда занималась поиском смысла жанровых трансформаций. В истории литературы значим только такой текст, который привносит изменения в бытовавшие до этого представления о том или ином виде деятельности. Опираясь на данные поэтики, на исторический подход, теория художественного высказывания выстраивается как “эпистемология” художественного в литературном произведении, ставит перед собой задачу экспертизы его креативной составляющей.

I.V.Samorukova

ARTISTIC UTTERANCE AS AESTHETIC ACTIVITY: TYPOLOGY AND STRUCTURE OF CREATIVE EXPERIENCE IN DISCOURSIVE SYSTEM

Artistic utterance (AU) is creative experience in discoursive system. AU subject is treated as a real author constituent, as a source of creative reflection of typical cultural models. The object of analyses are correlation of AU and literary genre and AU basic models and modalities.