

Анатолий СМИРНОВ

ЦЕЛОСТНОСТЬ И ФРАГМЕНТИРОВАННОЕ ТЕЛО ТЕКСТА

Вопрос о целостности текста и критериев его единства актуален до сих пор. Лингвистика настаивает, что целостность является неотъемлемым свойством текста, его категориальным признаком. По сути, целостность это и есть то, что делает текст именно текстом, то, что позволяет нам узнать текст среди простого набора предложений. Понятие целостности раскрывается как единство грамматических и семантических связей, как логическая и смысловая завершенность. «Цельность, — пишет К. А. Филиппов, — предполагает внутреннюю законченность, смысловое единство текста» (8).

Что такое смысловое единство текста? Можно ли вообще говорить о каком-то смысловом единстве, скажем, «Евгения Онегина» или «Улисса»? В силу нашего интереса, направленного в первую очередь на художественную литературу, вопрос о целостности текста хотелось бы поставить более принципиальным образом. Нас интересует не формальная целостность текста, но то, что в филологии называют телеологической целостностью, то есть смысловым единством художественных частей.

Почему текст целостен? Как доказать, что в нем принципиально нет избыточных элементов, что имеющиеся подобия, скажем между психологическим состоянием персонажа и описанием природы, действительно значащие? Почему обнаруженные параллели между персонажами повести Куприна и отдельными чертами софийного мифа не являются случайными? Что выступает основанием утверждения о единстве смысла в произведении?

Филологическая мысль полагает текст телеологически целостным. Это означает, что в тексте нет ничего лишнего, случайного, чего-то такого, «что не вызвано было бы конечной устремленностью ищущего творческого духа» (5). Исходя из этого, все элементы рассматриваются в ключе некой центральной идеи, которой они подчинены. Как замечает Скафтымов: «Психологический, исторический и всякий иной элемент в тех пределах, в каких он введен в произведение самим автором (в характеры действующих лиц, например), необходимо должен быть понят и учтен, но лишь как материал единства, но не как самостоятельная цель исследования. Иначе сказать, элементы психологии, исто-

Анатолий Эдуардович Смирнов родился в 1991 году в городе Первомайский Харьковской области. Окончил Таврический национальный университет в Симферополе по направлению «Психология» и магистратуру СПбГУ по направлению «Когнитивные исследования». Публиковался в электронном журнале «Лаканалия» и в сборнике статей «Бог. Человек. Мир». Живет в Санкт-Петербурге.

рии, социологии и проч., фрагментарно содержащиеся в произведении, не сами по себе должны составлять интерес исследования, а лишь то телеологическое заострение, которое они получили в общем единстве целого» (5). Таким «общим единством целого» выступает авторский замысел или смысл произведения. Но смысл произведения не способен существовать без организующей роли автора, его сознания, которое и выступает залогом целостности текста. Неспроста познание художественного произведения филология неразрывно связывает с познанием личности самого автора: «Максимум внимания к самому произведению, к подробностям, оттенкам, нюансам его текста, но одновременно и к контексту творчества писателя в его разнокачественности и многоплановости — такова методологическая стратегия аналитических интерпретаций, которая способна делать их адекватными» (9). Таким образом автор оказывается не только «творцом» художественного текста, но и выступает гарантом его смысла. Автор с одной стороны — субъект высказывания, а с другой — символическая печать «качества», обещающая полноту смысла тому, кто проявит должное упорство и внимательность по отношению к тексту. Знаком такого «качества» является особого рода художественная речь, в которой, по словам Лотмана, мысль писателя неотделима от реализующей ее художественной структуры (4).

Филология мыслит литературу в понятиях коммуникации. Автор — субъект высказывания, читатель — адресат, текст — сообщение. Задача же — эксплицировать содержание, явить в некоторой непротиворечивой форме заложенный в текст смысл: «Литературоведческие штудии устремлены к постижению тайн словесного искусства, присутствующих в нем „сгустков“ человеческого опыта — непосредственного жизненного, нравственного, философского, религиозного» (9).

Немецкая герменевтическая традиция, семиотика и теоретическая поэтика как подраздел общей филологии помогают в решении этой сложной задачи путем поиска общего знаменателя в смысловой структуре. Если, читая «коса», мы не можем знать, о чем именно идет речь, то предложение «Мальчик дернул девочку за косу» позволяет однозначно понять, что речь идет о волосах, а не садовом инструменте. Из всего разнообразия значащих элементов остаются только те, которые согласуются друг с другом и подчиняются общей цели. Лишние же значения, которые не согласуются с целым, которые противоречат картине, отбрасываются за ненужностью. Таков основной принцип герменевтики: определение смысла в диалектическом отношении частного к общему и общего к частному. Средствами такого отношения нами обретается единственное значение слова или предложения. Конечно, с художественным текстом дела обстоят несколько сложнее, так как текст — сложная структура, каждый из элементов которой принципиально многозначен. Как замечает Лотман: «Художественный текст — сложно построенный смысл. Все его элементы суть элементы смысловые» (4). Однако для филологии это не является проблемой. Посредством последовательного семантического изучения всех составляющих элементов текста: фабулы, сюжета, системы образов, авторского языка, мифопоэтических элементов, жанровых и композиционных особенностей — посредством изучения всего многообразия смысловых элементов текста постулируется возможность выявления общего смысла произведения. Поиск общего знаменателя дополняется теоретической поэтикой, которая описывает универсальные закономерности построения художественного текста.

Так филология мыслит текст, его устройство и обосновывает способ обращения с ним. Но вся описанная выше схема к реальности текста не имеет никакого отношения, так как держится исключительно благодаря вытеснению — вытеснению как ключевого элемента самого принципа «понимания».

Главной ошибкой и в случае с герменевтикой, и в проекте «искусство как язык» является общее вытеснение структурной реальности языка. Сколько бы де Соссюр ни

говорил о произвольной связи между означающим и означаемым, сколько бы Якобсон ни говорил об отсутствии в языке «означаемого», сколько бы Лакан и Деррида ни настаивали на первичности означающего, филология все равно упрямо ищет «смысл» как конечный объект понимания. В языке означаемого нет: ни на каком уровне языковой системы означающее не указывает непосредственно на реальность, но лишь на другое означающее. Иллюстрацией этой системы является толковый словарь, который поясняет смысл слов при помощи таких же самых слов; одно отсылает к другому, и так до бесконечности. Следствием этого является принципиальная многозначность речи, ее интенциональность выходит за пределы осознанного целеполагания. Как подчеркивает Лакан, субъект всегда говорит больше того, что намерен сказать.

Поскольку художественный текст является речью, для него не в меньшей степени, но даже в большей справедливо эти замечания. Какие голоса, помимо авторского, слышны в художественном тексте? Барт обнаруживает это многоголосие: *«Бальзак в новелле „Сарразин“ пишет такую фразу, говоря о переодетом женщиной кастрате: „То была истинная женщина, со всеми ее внезапными страхами, необъяснимыми причудами, инстинктивными тревогами, беспричинными дерзостями, задорными выходками и пленительной тонкостью чувств“. Кто говорит так? Может быть, герой новеллы, старающийся не замечать под обликом женщины кастрата? Или Бальзак-индивид, рассуждающий о женщине на основании своего личного опыта? Или Бальзак-писатель, исповедующий „литературные“ представления о женской натуре? Или же это общечеловеческая мудрость? А может быть, романтическая психология?» (1).*

Нет никакого единого авторского голоса: в тексте говорят еще и голоса культуры, традиции, идеологии, публичного требования, истории. Кто говорит в «Сарразине»? *«Узнать это нам никогда не удастся, по той причине, что в письме как раз и уничтожается всякое понятие о голосе, об источнике»,* — отвечает Барт.

Но вернемся к цитате Скафтымова и филологическому представлению о коммуникации. Ученый подчеркивает, что все составные части текста следует рассматривать исключительно в их отношении к замыслу текста. Это означает, что среди всех возможных значений каждой отдельной детали следует выделять только те, которые соотносятся с общим художественным замыслом. Конечно, по отдельности каждый элемент текста полисемантичен, он многозначен, как многозначно слово «коса». Однако в системной связи с другими элементами текста, в связке с текстом как таковым поле возможных смыслов сужается, самоорганизуется, подобно тому как вставленное в предложение слово «коса» обретает свое единственное значение благодаря самому предложению. Если, читая «коса», мы не можем однозначно знать, о чем именно идет речь, то предложение «Мальчик дернул девочку за косу» позволяет нам понять, что речь идет о волосах. Понимание же слова в значении «садовый инструмент» приведет к смысловому коллапсу, бессмыслице. Таким образом, из всего разнообразия значений элементов предложения мы оставляем только те, которые согласуются друг с другом и подчиняются общей цели, те же значения, которые «выпадают» из общей картины, которые «противоречат» ей, мы просто игнорируем, вытесняем.

То же самое делает и филология по отношению к тексту. Она ищет только те значения, которые согласуются друг с другом, которые являют общий смысл. Значения, которые не вписываются в общую картину, вытесняются. Но текст, в отличие от предложения, системно более сложен. В нем носителем значения выступает не только отдельное слово или предложение, но и особые, сугубо художественные элементы: фабула, сюжет, портреты, лирические отступления, описания, имена, географические названия и т. д. Да что говорить, в художественном произведении любая часть, любой элемент является носителем значения! Напомним, что говорит Лотман: *«Художественный текст — сложно построенный смысл. Все его элементы суть элементы смысловые».*

Это означает, что вне зависимости от сложности, проработанности и остроумия литературного анализа некоторая содержательная часть текста всегда будет оставаться вытесненной, игнорируемой, так как только путем вытеснения достигается целостное и непротиворечивое понимание произведения. Совершенно неважно, насколько глубоким будет анализ — само понимание текста как целостного неизбежно порождает смысловой избыток и его вытеснение.

Справедливо и обратное замечание: в силу структурной полисемантической, в условиях, когда любой элемент имеет множество значений, в художественном тексте, при определенной смекалке, в пределе можно найти совершенно любой смысл. Полемизируя с исторической поэтикой, Скафтымов отмечает возможность такого «ложного узнавания» смыслов: «У Пушкина *отыскивали небывалые Шатобриановские черты*; у Гоголя *видели гражданский смех сквозь слезы в таких местах, где его совсем не было*; у Тургенева *преувеличивали силу и важность социальных интересов*; у Островского *не замечали постоянства и полноты идеальных представлений*; у Гончарова или у Мопасана *усматривали небывалую безличность и бесстрашие и пр., и пр.*» (5).

Замечание Скафтымова не является исключением или досадным недостатком филологической методологии, некоторой «недобросовестностью» исследователя, которую можно компенсировать, скажем, формализацией метода или дополнительными теоретическими изысками. Но наоборот, «ложное узнавание» является прямым следствием филологической установки. Игнорируя многозначность языка, игнорируя избыточность речи, вытесняя смыслы и значения текста, которые противоречат «авторскому» голосу, филология достигает целостности текста.

Здесь мы сталкиваемся с расщеплением понятия: «целостное» понимание текста, которое утверждает филология, на поверку оказывается принципиально «нецелостным». Примечательно, что филология догадывается об этом противоречии, но предпочитает его рационализировать. В качестве примера приведем небольшое пояснение к анализу литературного текста, взятого из учебника: «В качестве объекта алгоритмически показательного описательного анализа мы избираем „Фаталиста“ Лермонтова... Он обладает такой внутренней сосредоточенностью и внешней завершенностью, что позволяет рассматривать себя и как самостоятельную составную часть прозаического цикла. К тому же объектом эстетического анализа, выявляющего художественную целостность произведения, может служить и сколь угодно малый фрагмент текста, в достаточной мере обладающий относительной завершенностью...» (7). Парадоксальное определение «в достаточной мере обладающее относительной завершенностью» является не признаком непоследовательности мысли, но буквально выступает артефактом на самом теле мысли, указывающим на столкновение с реальным художественной текстуальности, с чем-то таким, что выпадает из понятия «целостность». Здесь филология сталкивается с собственным желанием.

В работе, посвященной лингвистическому исследованию природы текста, Гальперин выделяет два существенных аспекта целостности — когезия и интеграция. Когезия — это формальная сторона единства текста, выраженная грамматическими, лексическими и семантическими связями. Интеграция — это читательская установка, определяющая восприятие текста как целостного, которая способствует объединению его составных частей. В случае интеграции художественного текста порой приходится потрудиться. Как пишет Гальперин: «В *небольших по объему текстах, в особенности в т. н. нейтральных стилях языка когезия полностью обеспечивает интеграцию. В таких текстах связь и взаимообусловленность частей слишком очевидны. Другое дело в текстах художественной литературы, где, наоборот, когезия служит лишь вспомогательным средством связи небольших отрезков, а связь крупных фрагментов и частей не всегда легко улавливается. Сложность процесса интеграции усугубляется тем, что*

в произведениях художественной литературы могут появиться иррелевантные мысли и рассуждения. Для того чтобы привести их к „одному знаменателю“ подчас требуются определенные усилия аналитического ума, направленные на осмысление имплицитной сопряженности таких отклонений» (2).

Таким образом, телеологическая целостность оборачивается филологической установкой на объединение разрозненных означающих текста. По сути, текст представляет собой фрагментированное тело, которое обретает свою целостность посредством идентификации с воображаемым образом (интеграции по Гальперину). Здесь уместна параллель со стадией зеркала Лакана. Стадия зеркала — ключевой аспект структуры субъективности. На этой стадии субъект оказывается захвачен и очарован воображаемым образом, который он обретает в зеркальном отражении; он обретает собственное эго (Я) посредством идентификации с этим отражением. Лакан иллюстрирует это следующей картиной: шестимесячный ребенок показывает на собственное отражение в зеркале и говорит «Я», при этом, как замечает Лакан, ребенок указывает от себя (3).

Так и текст, являя собой на структурном уровне «фрагментированное тело», переплетение множества голосов, обретает свою воображаемую, мнимую целостность в образе «телеологически организованного целого». Текст как бы обретает сам себя, свою доступную для читателя форму, «хорошую форму», которая и позволяет текст читать точно так же, как эго позволяет субъекту функционировать в социальном поле.

Вот текст, у него есть автор, автор посредством текста что-то сообщает. Текст целостен, а значит, есть то самое ценное, единое и неделимое, автором заверенное, что и подлежит из текста извлечь.

Филология не замечает (или же не желает замечать), что вместо реальной структуры текста она имеет дело с воображаемым образом, который конституируется ее же собственной теорией так, что заметить подмену изнутри становится невозможным. Неизбежным следствием этой невозможности становится, с одной стороны, вытеснение некоторых смысловых аспектов текста, а с другой — «ложное узнавание», обнаружение в тексте сомнительных, маловероятных и откровенно невозможных смыслов.

Вернемся еще раз к стадии зеркала. Лакан утверждает, что посредством воображаемого образа субъект обретает свое мнимое «Я», которое, в отличие от реального фрагментированного тела, манит своей целостностью, завершенностью. Субъект, подобно Нарциссу, буквально влюбляется в собственный образ, оказывается плененным им; воображаемое «Я» оказывается для субъекта ценностью.

Оперируя понятием «целостность», филология не признает его воображаемой природы. Она, как и лакановский субъект бессознательного, оказывается плененной понятием так, что последнее само оказывается ценностью. Целостность — это базовое свойство текста, его категориальный признак, то есть такой признак, без которого само мышление текста становится невозможным. Поэтому вполне ясно, почему филология не может усомниться в нем; «целостность» — не просто категория или термин, но это ценность, без которой сама филология уже и не мыслима.

Из проведенного нами анализа вовсе не следует, что понятие «целостность» устарело и его следует заменить каким-нибудь другим термином, например «дискурсивное единство», как предлагает Панченко. Нет, перед нами стоит более принципиальная задача — нужно понятию дать верное толкование, а это без пересмотра всей литературной теории невозможно. Ведь дело не ограничивается лишь филологией. Сам автор как субъект в своем творчестве исходит ровно из такого же представления о художественном произведении. Равно как и читатель, который с упоением ищет в тексте «смысл».

Мышление текста как фрагментированного тела, состоящего из переплетения голосов/кодов по Барту, позволяет поставить вопрос о целостности в других категориях. Если «целостный текст», обретаемый филологией или читателем, выступает лишь вообразимым образом, который конституируется путем селекции определенных значений, которые впоследствии именуются «авторским голосом», то очевидно, что и сама фигура автора также является вообразимой. Как замечает Барт: «*Письмо — та область неопределенности, неоднородности и уклончивости, где теряются следы нашей субъективности, черно-белый лабиринт, где исчезает всякая самоотжествленность, и в первую очередь телесная тождественность пишущего*». Это означает, что на данных уровнях просто нет месту никакому «целому», если о нем вообще можно говорить. Нам предстоит научиться мыслить целостность без целостности, подобно тому как Деррида призывал мыслить мессианство без мессианского.

Филология делает ставку на «целостность», полагая ее ключевым условием авторского замысла, который помещается самой теорией на уровень содержания. Авторский замысел, как и целостность текста, лингвистика и литературоведение ищет именно на уровне содержания. Тураева определяет текст как «*некое сложное единство... объединенное коммуникативной целостностью, смысловой завершенностью, логической, грамматической и семантической связями*» (6).

Психоанализом было проделано много работы, чтобы показать, что речь не ограничивается измерением содержания, что желание бессознательного не тождественно требованию, артикулируемому в поле речи, но лежит по ту его сторону. Таким образом, если и есть в структуре художественного текста место «авторскому смыслу», то это место должно располагаться по ту сторону собственно содержания, по ту сторону «текста-речи». И мы не погрешим против психоанализа, если назовем это «авторским желанием», ведь что как не желание автора выступает той «устремленностью ищущего творческого духа», организующей то, что мы называем художественным произведением?

Литература

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 384—391.
2. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. Изд. 4-е, стереотипн. М.: КомКнига, 2006. — 144 с.
3. Лакан Ж. Работы Фрейда по технике психоанализа (Семинар, Книга I (1953/54)). Пер. с фр./ М. Титовой и А. Черноглазова (Приложения). М.: Гнозис; Логос. 2009 (1-е изд.: 1998). — 432 с.
4. Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб.: Искусства-СПб, 1998. — 704 с., ил.
5. Скафтымов А. П. Поэтика художественного произведения/А. П. Скафтымов; Сост. В. В. Прозоров, Ю. Н. Борисов. Вст. ст. В. В. Прозорова. — М.: Высш. шк., 2007 (Классика литературной науки). — 535 с.
6. Тураева З. Я. Лингвистика текста (Текст: Структура и семантика) — Учеб. пособие для студентов пед. ин-тов по спец. № 2103 «Иностр. яз.». — М.: Просвещение, 1986. — 127 с.
7. Тюпа В. И. Анализ художественного текста: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений / В. И. Тюпа. 3-е изд., стереотипн. — М.: Издательский центр «Академия», 2009. — 336 с.
8. Филиппов К. А. / Лингвистика текста: Курс лекций. 2-е изд. — СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета, 2007. — 329 с.
9. Хализев В. Е., Холиков А. А., Никандрова О. В. Русское академическое литературоведение: История и методология (1900—1960-е годы): Учебное пособие. 2-е изд., испр. и доп.