

## *О поэтике человеческого общения*

ВАДИМ В. ДЕМЕНТЬЕВ

(Саратов)

Не много найдется дискуссий в российской лингвистике на наиболее актуальные темы, в которых не приняла бы участие Маргарита Николаевна Кожина – не только в области функциональной стилистики, в которой Маргарита Николаевна является бесспорным и заслуженным авторитетом.

На мой взгляд, главная отличительная особенность этого исследователя состоит не в том, что она всегда умеет безошибочно найти наиболее актуальную и сложную проблему (хотя и это качество, к сожалению, не относится к очень распространенным), и даже не в том, как именно проявляется участие в обсуждении этой проблемы; – главное в том, насколько Маргарита Николаевна определяет своим участием ход данной дискуссии, а следовательно, и развитие науки в близком (или отдаленном) будущем. Маргарита Николаевна умеет уловить суть высказываемой автором идеи (часто глядя значительно дальше автора в направлении, которое, возможно, так и не было бы развито без ее участия); жестко обозначает уязвимые стороны и те крайности, которыми грешат даже очень “красивые” концепции, даже очень талантливые и, несомненно, честные в своих убеждениях исследователи (или предвидя эти крайности, которые возможны при развитии данного направления дальше необходимых пределов); умеет найти точки пересечения разных подходов и выбрать наиболее взвешенное и основательное их решение.

Подобных проблемных дискуссий в российской и мировой лингвистике второй половины XX века – начала XXI века, повторяю, было чрезвычайно много, очень трудно было бы перечислить все – я и не ставлю такой задачи, назову лишь некоторые.

Это, например, проблема стилистической коннотации и коннотативного элемента плана содержания языковой единицы, без решения которой невозможно развитие не только стилистики, но и лингвистической семантики в целом. Сегодня является наиболее общепризнанным определение М.Н. Кожиной, которая рассматривает стилистическую коннотацию как “те дополнительные к выражению предметно-логического и грамматического значений экспрессивные или функциональные свойства”, которые ограничивают возможности употребления языковой единицы определенными сферами и условиями общения (Кожина 1983: 83).

В середине 90-х годов в антропологической лингвистике одной из остро дискуссионных проблем была проблема соотношения теории речевых жанров и теории речевых актов (само бахтинское “высказывание”, определяемое триединством “тема – стиль – композиция”, нередко просто отождествлялось с “речевым актом” Дж. Остина). М.Н. Кожина очень четко обозначает активную область каждой концепции: 1) РА – действие, РЖ имеет количественно и качественно более сложную природу и соотносится с ситуацией, событием, текстом; 2) в центре внимания теории речевых актов – грамматика языка и формальная логика (предложение и высказывание), теории речевых жанров – речевая коммуникация и функциональный стиль; 3) ТРА по своей сути монологична (психологична), ТРЖ диалогична (социологична) (Кожина 1999а; 1999b).

Мы остановимся подробнее на одной из таких дискуссий, в которой обсуждалось соотношение стилей языка и стилей речи и место “языка художественной литературы” среди функциональных стилей. Данная дискуссия была широко представлена на страницах польского журнала “*Stylistyka*” в середине 90-х годов.

Как известно, достаточно распространенная точка зрения состояла в том, что язык художественной литературы – явление принципиально иного порядка, чем языковой стиль. Наиболее категорично эта точка зрения была сформулирована В.Д. Левиным: “язык современной литературы принципиально разностилен, точнее сказать, принципиально нестиль” (1954: 80).

В этой области Маргарита Николаевна, по-видимому, очень хорошо представляя многие будущие процессы взаимодействия функциональной стилистики с целым рядом когнитивных и коммуникативных

дисциплин, которыми так богато отмечен конец 90х годов XX века – начало XXI века, нашла решение, не оставляющее места для порочных крайностей типа “нельзя” или “ничего, кроме”, но дающее широкий простор для будущих исследований в этом направлении: “[...] вопрос о возможности присвоения названия стиль языку художественной литературы в целом зависит от понимания самого термина *функционально-речевой стиль*. В результате с позиций наиболее общепринятого сейчас определения функционального стиля как особой речевой организации языковых средств, образуемой на основе соотнесенности ее в конечном счете с формой общественного сознания, должны быть выделены известные функциональные стили: научный, художественный, официально-деловой, газетно-публицистический, разговорно-обиходный. При этом в силу неперемennого наличия специфики (в полном смысле этого слова) у каждого функционального стиля, все называемые обычно специфические черты «языка художественной литературы», включая эстетическую функцию, служат как раз аргументом в пользу определения художественной разновидности речи как одного из функциональных стилей” (1997: 24).

Трудно переоценить значение данного положения для лингвистических исследований самых разных сторон и разновидностей словесного эстетического творчества, того направления, находящегося на пересечении теории художественной речи, стилистики и теории коммуникации, к представлению о котором обращается всё большее число исследователей и которое мы могли бы обозначить как поэтику человеческого общения.

Естественно, название проблемы звучит несколько подозрительно для лингвиста – как грамматика, так и речевода. Оно наводит на мысль о чем-то “неточном”, во всяком случае, субъективном. Впрочем, еще недавно в подобном положении была теория речевых жанров и изучение речи в целом: “Языковед чувствует – писала в 1983 году Анна Вежбицка – что пока он опирается на предложение – даже если он смотрит на это предложение с новой, неграмматической точки зрения – до тех пор у него под ногами твердая почва. Многофразовое высказывание – это, как ему представляется, зыбкая почва, подобная теории литературы и другим подозрительным областям “не-точного” знания” (Wierzbicka 1983: 126). Со времен Ф. де Соссюра в лингвистике вообще исследовался “язык в себе и для себя”, а речь, то есть использование языка, коммуник-

ация в целом считались объектом несущественным и исключались из рассмотрения лингвистики. Однако и лингвистическое изучение речевых жанров, и речи в целом развивались чрезвычайно активно во второй половине XX века.

Приходится признать, что теория речевых актов относится к поэтике человеческого общения примерно так же, как описание грамматики письменного языка относится к литературоведению.

Однако настоящее изучение поэтики человеческого общения было бы невозможным без существующих разработок и ряда принципиальных открытий в области общей теории коммуникации, лингвистики речи, прагматики, теории речевых жанров. К числу особенно важных факторов, имеющих принципиальное значение для поэтики человеческого общения, необходимо отнести и то общее состояние современной научной парадигмы в лингвистике, которое понимают как семантизацию (см., например: Демьянков 1994; Рахилина 2000). Как известно, семантизация в исследовании коммуникации означает широкое изучение коммуникативных смыслов (именно множественные смыслы составляют суть художественного творчества), в том числе тех, которые в общении людей не могут быть переданы средствами языка, описание и систематизацию приемов интерпретации дискурса (Grice 1981; Демьянков 1994; Макаров 2003). Используются содержательно ориентированные модели коммуникации, прежде всего инференционная и интеракционная модели.

В системно-структурной научной парадигме в языкознании для объяснения коммуникации использовалась, главным образом, информационно-кодовая модель (Shannon, Weaver 1949), восходящая к Александрийским грамматикам, концепции языка Ф. де Соссюра и др. проявлениям “абстрактного объективизма” (см.: Волошинов 1993). Кодовая модель представляла собой кибернетическую точку зрения на языковую коммуникацию как на одну лишь передачу информации посредством кодирования и декодирования сообщений. Данная модель исходила из того, что и “отправитель”, и “получатель” оба оснащены лингвистическими кодирующими устройствами и мыслительными процессорами, хранящими и перерабатывающими информацию. Можно сказать, что, согласно данной модели, вся коммуникация сводится к функционированию “языка-системы” в соссюровско-редукционистском понимании.

Затрудненность смысловой интерпретации дискурса с помощью одной кодовой модели стала стимулом для разработки иных моделей коммуникации – ср. концепции В.Н. Волошинова (М.М. Бахтина), А. Гардинера, В. Скалички, инференционную модель Г.П. Грайса и др.

Интеракционная модель коммуникации (Schiffirin 1994; Sperber, Wilson 1995; Макаров 2003; Карасик 2004) в качестве главного принципа выдвигает взаимодействие, помещенное в социально-культурные условия конкретной ситуации. Данная модель исходит из того, что коммуникация организуется совместными координированными усилиями обоих участников общения независимо от того, о каких конкретных вещах они говорят и в рамках какого конкретного жанра (гармоничного или дисгармоничного) протекает общение. Центральная роль в коммуникативной ситуации принадлежит людям, а не средствам общения. Коммуникация осуществляется не в виде трансляции информации или манифестации намерения, а как демонстрация смыслов, необязательно предназначенных для распознавания и интерпретации реципиентом. Любая форма поведения – действие и бездействие, речь и молчание в определенной ситуации может оказаться коммуникативно значимой. При этом необходимым условием коммуникации является активность воспринимающего “другого”. Интерпретация смыслов становится в интеракционной модели критерием успешности и предназначением коммуникации.

Определенный вклад в поэтику человеческого общения должна внести также активно развивающаяся в последние годы теория непрямой коммуникации (это содержательно осложненная коммуникация, в которой понимание высказывания включает смыслы, не содержащиеся в собственно высказывании, и требует дополнительных интерпретативных усилий со стороны адресата) (*Прямая и непрямая коммуникация* 2003; Дементьев 2000). Суть НК состоит в интерпретации, выведении, “домысливании”, создании смысла, поэтому актуальными проблемами теории непрямой коммуникации являются эстетическая коммуникация, фасцинация, языковая игра, креативная функция языка в целом. Оба основных вида коммуникации – прямую и непрямую – позволяет адекватно объяснить интеракционная модель коммуникации, в отличие от предшествующих моделей, ориентированных главным образом на прямую коммуникацию.

В теории коммуникации активизировались исследования по суггестологии, решающие проблему воздействия на установку личности адресата наименее осознаваемыми элементами суггестивных текстов (Черепанова 1992; Болтаева 2003), презентационной теории дискурса (Олянич 2004).

В этом отношении изучение поэтики человеческого общения является гораздо более естественным и логичным (и, думается, своевременным) продолжением названных содержательно ориентированных направлений лингвистики, чем поэтика письменной художественной речи является продолжением традиционной лингвистики.

Филологические идеи, созвучные данной идее, высказывались достаточно давно: “Поэтика имеет своим предметом вовсе не только так называемое «поэтическое произведение», где моменты поэтики в нашем смысле превалируют над остальными, а именно [...] поэтические моменты, которые могут встретиться не только в книжке стихов, а решительно повсюду, даже в самой обыденной речи, будучи перемешаны с явлениями иного порядка” (Винокур 1990: 28-29); “В элементарной форме всякое удачное выражение, запомнившееся и повторяемое, является литературным произведением. Таковы изречения, пословицы, поговорки и т. п. [...] То есть твердой границы между речью практической и литературой нет” (Томашевский 1999: 4-5).

Явление, о котором мы говорим, не только не может считаться неизвестным или новым объектом филологии, но и должно быть отнесено к наиболее общим и наиболее важным свойствам человеческого языка. Роман Якобсон доказал, что поэтическая функция языка, выделяемая через отношение высказывания к самому высказыванию, присуща любому высказыванию (как известно, Якобсон выделял поэтическую функцию языка на материале рекламных текстов): “Поэтика занимается проблемами речевых структур точно так же, как искусствоведение занимается структурами живописи. Так как общей наукой о речевых структурах является лингвистика, поэтику можно рассматривать как составную часть лингвистики” (Якобсон 1975: 194); “[...] поэтика – это лингвистическое исследование поэтической функции вербальных сообщений в целом и в частности” (Якобсон 1987: 81). Для А.А. Потебни, как известно, слово письменное и слово устное были одинаково т в о р ч е с к и м осмыслением и представлением мира. Ученый говорил о ближайшем значении слова (значение

слова “для всех”, благодаря которому мы можем понимать друг друга) и дальнейшем значении слова (“личное значение”) (Потебня 1964: 146-147). В. Гумбольдт говорил о “животворном дыхании”, в котором языкотворческая сила языка “изливается в акте претворения мира в мысль” и которая гармонически (*harmonisch*) распространяется по всем частям сферы языка (Гумбольдт 1984: 70).

В известной статье Р. Барта *Нулевая степень письма* (1983) трагедия писателя определяется ограниченностью свободы, проистекающей из традиционности письма (как письмо понимаются и жанровые правила, и общая художественная традиция, несущие отпечаток общественных условностей и официальной идеологии). Каждый большой писатель, естественно, отрицает традиции, говорит новое и... неизбежно попадает во власть традиции, каковой является само обращение к “письму”. Такое письмо, которое было бы свободно от ограничений (оно существует скорее как идеал, чем встречается у какого-нибудь реального писателя), Барт называет “нулевой степенью письма” и считает, что в этом отношении оно было бы ближе всего... к разговорной речи, которой присуща полная свобода выражения. Естественно, можно и нужно спорить с Бартом относительно “полной свободы” РР от каких бы то ни было правил, но сам поиск словесного художественного творчества в области РР весьма показателен.

Думается, сказанное составляет вполне достаточное теоретическое обоснование проблемы в современной филологии.

Зато очень остро ощущается почти полное отсутствие практических исследований данного явления.

Впрочем, следует оговориться: многие литературоведческие рассуждения М.М. Бахтина суть не что иное, как рассуждения о коммуникации персонажей (например, целая глава *Диалог у Достоевского* в книге *Проблемы поэтики Достоевского*).

Характерный пример комментария Бахтина:

Иван Карамазов еще всецело верит в виновность Дмитрия. Но в глубине души, почти еще тайно от себя самого, задает себе вопрос о своей собственной вине. Внутренняя борьба в его душе носит чрезвычайно напряженный характер. [...] Алеша прямо говорит, что он отвечает на вопрос, который задает себе сам Иван во внутреннем диалоге. Этот отрывок является и типичнейшим примером проникновенного слова и его художественной роли в диалоге. [...] Свои собственные тайные слова в чужих устах вызывают

в Иване отпор и ненависть к Алеше, и именно потому, что они действительно задели его за живое, что это действительно ответ на его вопрос. Теперь же он вообще не принимает обсуждения своего внутреннего дела чужими устами. Алеша это отлично знает, но он предвидит, что себе самому Иван – ”глубокая совесть” – неизбежно даст рано или поздно категорический утвердительный ответ: я убил. Да себе самому, по замыслу Достоевского, и нельзя дать иного ответа. И вот тогда-то и должно пригодиться слово Алеши, именно как слово другого: “Брат, – дрожащим голосом начал опять Алеша, – я сказал тебе это потому, что ты моему слову поверишь, я знаю это. Я тебе на всю жизнь это слово сказал: не ты! Слышишь, на всю жизнь. И это Бог положил мне на душу тебе это сказать, хотя бы ты с сего часа навсегда возненавидел меня...” (Бахтин 1994: 476-477).

Естественно, бахтинский анализ, как творчество любого большого мастера, всегда выходит за рамки существующей традиции (в данном случае – за рамки традиционного литературоведческого анализа; приведенные рассуждения еще труднее назвать “вполне лингвистическими”, особенно с точки зрения системно-структурной лингвистики). Точно так же Достоевский выходил за рамки существующих жанров “психологический роман”, “социальный роман”, “философский роман”, “детектив”... Возьмем на себя смелость утверждать, что Бахтин занимался именно поэтикой человеческого общения, рассматривая сложные идеи, выражаемые и передаваемые друг другу персонажами Достоевского в процессе межличностной коммуникации и по законам семиотики и поэтики межличностной коммуникации.

В современной лингвистике обращает на себя внимание пионерское исследование Б.Ю. Нормана *Лингвистика каждого дня* (1991), в котором объектом лингвистического изучения становится “повседневная поэзия”. Конечно, непритязательный “дядя Вася”, о котором говорится в книге как наиболее типичном носителе и ценителе языка, является чаще всего создателем или потребителем графоманских текстов. Но дело в общем принципе организации речи. Гениальные художественные тексты непосредственного устного общения такое же исключительное явление, как гениальные “обычные”, то есть письменные, художественные тексты. Точно так же существуют злоупотребления, “умельцы”, использующие поэтику человеческого общения в корыстных целях (ср. пушкинское: *Не продается вдохновенье, но можно рукопись продать*). Здесь можно вспомнить многочисленные



практические пособия, которые учат эффективности “очарования” собеседника (ср. названия пособий: *Как соблазнить девушку, Как очаровать мужчину, 100 способов понравиться, 100 женских хитростей, 1001 способ быть романтичным, Мужчины, ко мне! (Правила удачной охоты), Амурный аферист: 6 примет лжеца*).

Последним серьезным исследованием в этой области стала монография В.В. Химики *Поэтика низкого, или Просторечие как культурный феномен* (2000), автор которой обосновывает выбор материала эстетического исследования следующим образом:

“Поэтические моменты обыденной речи и в особенности просторечия – самое доступное и потому самое массовое проявление стихийной народной поэтики: словесное самовыражение не обременено такими серьезными социальными, правовыми, эстетическими, моральными и прочими правилами, какими обусловлено «официальное» творчество, т. е. фиксируемое в печати, в аудиовизуальных средствах и персонифицированное авторством. Предельная вольность, раскованность и анонимность массового словотворчества, не ограниченного жесткими нормами, не обработанного усилиями профессионалов художественной речи, составляют своеобразный феномен культуры, изучение которого позволяет не только дополнить естественную и живую картину функционирования русского языка, что интересно само по себе, но и дает возможность понять и оценить некоторые натуральные проявления носителя живой речи – русского народа. Понятно, что эти проявления далеко не всегда благозвучны, часто наполнены грубым юмором, нередко бранью, а иногда и цинизмом, т. е. это по преимуществу экспрессивные и низкие единицы. Но такова вообще специфика массовой городской культуры, которая черпает свое вдохновение с самого «дна» народной жизни” (Химик 2000: 3).

Однако в книге В.В. Химики “нетрадиционные” лингвистические проблемы – исследование феномена обыденной речи с позиций эстетической ценности (притом, что область речи ограничена, в соответствии с целями исследования, просторечием) – решаются с чисто “традиционных” лингвистических позиций – лексикологических. В центр внимания ставится отдельное слово, а “поэтические” явления обыденной речи анализируются с точки зрения отдельных “образных” средств – экспрессивные заимствования из просторечия в литературную речь, просторечные метафоры.

По нашему убеждению, в центре исследовательского внимания должно быть не отдельное слово, а именно речевое творчество в целом, а значит, творческое общение. Кстати, эстетически значимая речь может и вовсе обходиться без “образных” средств языка (например, порожд-

даться порядком слов и другими грамматическими средствами), как справедливо отмечал Р. Якобсон (1983). (Ср. понятие грамматики неязыковых коммуникаций Николаева 1969).

В целом, повторяем, исследование коммуникативных аспектов художественного творчества пока еще не очень частое явление. В последнее время, впрочем, исследования такого рода несколько активизировались (см., например: Седов 1992; Тряпицына 2000; Штайн 2002; Данилова 2003), однако с коммуникативных позиций изучается преимущественно “традиционный” материал – письменные художественные тексты.

Предмет и сферу поэтики человеческого общения точно так же сложно определить (особенно лингвисту), как в целом художественное словесное творчество: “Главное свойство художественной образности мы определяем как убедительность недоказуемого, как предъявление истины в ее конкретно-чувственной непроверяемости” (Прозоров 2002: 78). Она складывается из речевых произведений, в которых содержательная сторона отличается сложной (или сверхсложной) организацией, требует сложной интерпретации, где выводимые смыслы не сводятся к лексическим и грамматическим значениям языковых единиц, из которых состоит высказывание, наконец, они не поддаются полному исчислению и обычно “ускользают” при системно-структурном лингвистическом анализе.

Каждый человек имеет эстетические потребности. Если отвлечься от вопроса об уровне притязаний конкретного “потребителя”, определяемом и уровнем образования (не только эстетического), и неким врожденным стилем, “чутьем”, способностью воспринимать эстетическое содержание. Как известно, проблема определения эстетического вкуса, как и музыкального слуха, как и чувства юмора, остается неразрешенной, и возможные решения в этой области всегда не что иное, как “убедительность недоказуемого”. Афоризм “о вкусах не спорят” отражает скорее бесперспективность попыток прийти к общему для всех (даже для большинства) решению.

В то же время, пожалуй, ни одна сфера словесности не вызывала такого острого интереса, такого желания “выяснить всё и сразу” – и такого количества предложений, прямых вопросов и просьб, адресованных как теоретикам, так и “практикам-творцам” – и, кстати, часто не менее прямых ответов и разъяснений, предлагаемых самими

литераторами (попытки логично объяснить особенности собственного “творческого процесса”, техники, метода, “творческой кухни”). Однако ни одно из них нельзя было признать не только удовлетворительным для всех, но и... прямым.

В 1930 г. Издательство писателей в Ленинграде выпустило сборник *Как мы пишем*, в котором, по замыслу, виднейшие писатели того времени должны были рассказать о своем творчестве, о методах работы. Для удобства была предложена анкета, содержащая такие, например, вопросы: *Каким материалом преимущественно пользуетесь (автобиографическим, книжным, наблюдениями и записями)? Часто ли прототипом действующих лиц являются для Вас живые люди? Наркотики во время работы, в каком количестве? Составляется ли предварительный план и как он меняется? Оказывают ли на Вас какое-нибудь влияние рецензии?*

Приведем только несколько отрывков из этой интересной книги (к счастью, переизданной):

*Михаил Зощенко:*

Вдохновение есть то счастливое сочетание физического здоровья, бодрости, нервной свежести и уверенности в себе, которое позволяет всю силу своей личности бросить в одно место, в данном случае – в литературу.

*Евгений Замятин:*

Для меня совершенно ясно, что отношение между ритмикой стиха и прозы такое же, как отношение между арифметикой и интегральным исчислением. В арифметике мы суммируем отдельные слагаемые, в интегральном исчислении – мы складываем уже суммы, ряды; прозаическая стопа измеряется уже не расстоянием между ударяемыми слогами, но расстоянием между ударяемыми (логически) словами. И так же, как в интегральном исчислении, – в прозе мы имеем дело уже не с постоянными величинами (как в стихе, арифметике), но с переменными.

*Борис Пильняк:*

Учеба, и умение, и труд – противопоставлены вранью зеркала, но сопоставлены с волею организовать вранье так и в такие рассказы, которых я не читал у других (тут рядом лежит мысль, посторонняя делу, о том, что у каждого писателя решающий и единственный читатель – он сам, в плане субъективном, конечно).

Каждый писатель понимает необходимость творчества; ее понимает каждый “тонкий, грамотный, пронизательный, искушенный” (точно такое же многообразие терминов, как при определении “творческого процесса”) читатель; наконец, каждый человек.

Я вовсе не имею цели пускаться в рассуждения о столь общих, “высоких” (и, в общем-то, далеких от меня, лингвиста) материях, как природа искусства в целом. Об этом говорили – и куда лучше меня — очень многие писатели, критики, литературоведы, лингвисты.

См., например, отрывок из *Нобелевской лекции* А. Солженицына:

Археологи не обнаруживают таких ранних стадий человеческого существования, когда бы не было у нас искусства. Ещё в предутренних сумерках человечества мы получили его из Рук, которых не успели разглядеть. И не успели спросить: зачем нам этот дар? как обращаться с ним?

И ошибались, и ошибутся все предсказатели, что искусство разложится, изживёт свои формы, умрёт. Умрём – мы, а оно – останется. И ещё поймём ли мы до нашей гибели все стороны и все назначения его?

Не всё – называется. Иное влечёт дальше слов. Искусство растекает даже захлаженную, затемнённую душу к высокому духовному опыту. Посредством искусства иногда посылаются нам, смутно, коротко, – такие откровения, каких не выработать рассудочному мышлению.

Как то маленькое зеркальце сказок: в него глянешь и увидишь – не себя, – увидишь на миг Недоступное, куда не доскакать, не долететь. И только душа занывает...

Положение, которое я считаю принципиальным и которое собираюсь положить в основу этой статьи (а возможно, и будущей книги), состоит в том, что эстетическое содержание, эстетическая оценка и эстетическое переживание суть **к о м м у н и к а т и в н ы е** явления. Эстетически значимые коммуникативные смыслы – не прерогатива письменных текстов в художественной литературе, а часть повседневной жизни, более того – явление распространенное, узнаваемое, необходимое. Ни один человек не может обойтись без этой части эстетического, как не может обойтись ни один “культурный человек” без чтения художественной литературы.

Эстетически значимое устное диалогическое общение может опираться на смыслы, порождаемые чтением вслух стихов, других художественных произведений – естественно, ко времени и к месту. Такое

общение бывает наполнено очень глубокими и важными смыслами, породить чрезвычайно интенсивные переживания. Лидия Чуковская в книге “Записки об Анне Ахматовой” рассказывает о своих встречах с поэтом:

Я попросила ее почитать мне стихи. Тем же ровным, словно бы обесцвеченным голосом она прочитала:

Одни глядятся в ласковые взоры,  
Другие пьют до солнечных лучей,  
А я всю ночь веду переговоры  
С неукротимой совестью моей.

«Взоры» – «переговоры» почему-то звучат здесь так же пронзительно, как «странен» – «ранен» у Пушкина.

Недвижим он лежал, и странен

Был томный мир его чела.

Под грудь он был навылет ранен;

Дымясь из раны кровь текла.

Мне от этого «странен – ранен» всегда было больнее, чем от струи крови... И вот так же ударяют по сердцу невесть чем «взоры – переговоры».

Потом она рассказала, что Борис Леонидович в ее стихотворении, посвященном ему, был недоволен строкой:

Чтоб не спугнуть лягушки чуткий сон.

Лягушка ему не понравилась.

Я ушла от нее поздно. Шла в темноте, вспоминая стихи. Мне необходимо было вспомнить их сейчас же, от начала до конца, потому что я уже не могла с ними ни на секунду расстаться. В ускользнувших от памяти местах я подставляла для сохранения ритма собственные слова – и в ответ откуда-то из глубины памяти эти негодные слова выманивали ее настоящие. Я вспомнила все, от слова до слова. Но зато, умываясь и раздеваясь перед сном, я не могла вспомнить ни одного своего шага на улице. Как я прошла сквозь «Занимательную науку»? Как пересекла Невский? Я шла сомнамбулой, меня, вместо луны, вели стихи, а мир отсутствовал...

К поэтике человеческого общения имеет прямое отношение языковая игра, искусное рассказывание (иногда отработанное при многократном воспроизведении) историй, шуток, анекдотов. Коммуникативный характер юмора в повседневном общении всё чаще является основой исследований данного явления (*Świat humoru* 2000; “*Stylistyka*” X, 2001; *Аксиологическая лингвистика* 2003). Такой подход используют М.В. Кит-

айгородская и Н.Н. Розанова: “Шутка и языковая игра в условиях повседневного общения неразрывно связаны с ситуацией (а часто и рождены ею), т. е. они коммуникативны по своей природе” (Китайгородская, Розанова 2001: 80). Сюда же относятся используемые в повседневном непосредственном общении образные средства языка (они подробно рассмотрены в упоминавшейся монографии В.В. Химика), “крылатые ситуации”, о которых говорит В.В. Прозоров (2002).

Однако поэтика человеческого общения не сводится к подобным ситуациям, а художественные смыслы могут быть порождены не только высказываниями, уже представляющими собой по форме художественные произведения. В памяти у каждого человека есть разговоры с особыми собеседниками, которые запоминаются надолго, особые ситуации встреч, обсуждений, комбинаций услышанного и сказанного, особые реплики, замечания, даже какие-то отдельные слова, даже части слов, даже интонации, молчание, мимика, которые наводят на размышления, заставляют глубоко думать и чувствовать, вызывают восхищение – при полной невозможности точно воспроизвести их (как Лидия Чуковская вспомнила каждую строчку Ахматовой) или объяснить их значение “логически”.

В фильме М. Хуциева *Застава Ильича* герой просит совета у своего погибшего на войне отца и не получает его. Общение протекает в рамках широко распространенного в русской речевой культуре жанра разговора по душам: разговор предельно искренний, о самом главном, есть значительный элемент исповеди.

– Хорошо, что ты пришел.

– Что с тобой, ты можешь мне сказать?

– Да. Мне надо, чтоб ты мне многое объяснил.

– Что я тебе могу объяснить?

– Все. Я никому так не верю, как тебе. Понимаешь, мне надо с тобой посоветоваться. Мне сейчас очень... (пауза).

– Ты что-то хотел сказать?

– Да, понимаешь, бывают моменты ... Прямо голова раскалывается!..

– Ну, говори, я тебя слушаю.

– Вот у вас все было по-другому, понимаешь, все было по-другому.

– У всех бывает по-другому, это совершенно естественно, странный ты человек!

- Да нет, ты знал... что тебе нужно делать, знал. Ты знал, что надо стрелять, допустим, бежать вперед с криком “ура!”, не трусить...
- Ты думаешь... что бежать вперед и стрелять, ты думаешь, этого мало?
- Нет, ну, просто я сам все это могу, понимаешь, сам. Ну, есть жизнь, понимаешь, нормальная жизнь, как... ну, чего там, в общем, я не хочу говорить про нее все эти высокие слова, но бывает момент, когда... Один на один с собой, своей... совестью. Тогда...
- Покурим?
- Да. Ну, я не знаю, как тебе объяснить. Понимаешь, не всё...

Разговор является эмоциональной кульминацией фильма, производит очень сильное впечатление (как на героя фильма, так и на зрителей), наполнен значимыми переживаниями, является п о э т и ч е с к и м , но нелегко объяснить логически почему: отдельные реплики героев чрезвычайно малоинформативны, неточны, речь в целом производит впечатление примитивной, неуклюжей, даже беспомощной. Можно сказать, что совершенство формы здесь находится в отношениях обратно пропорциональных глубине и значимости содержания, присущего жанрам “бытийного дискурса” (термин В.И. Карасика). Понять эти смыслы, составляющие содержание разговора, опираясь только на буквальные значения языковых единиц, невозможно. Необходимы очень многие дополнительные данные, проистекающие из знаний о герое: его уважении к памяти отца, его поисков и ошибок. Помимо буквального значения пропозиций: сын просит совета у своего погибшего на войне отца и не получает его (в свое время это вызвало гнев Н. Хрущева), в разговоре присутствует гораздо более важный фатический смысл (“я хочу быть с тобой!”). Чтобы понять эти важные смыслы, необходимо учитывать, например, что непосредственно перед этим диалогом героем был произнесен гневный монолог, в котором речь шла о важных вещах (о том, к чему следует относиться серьезно), герой проявил себя как хороший оратор: он четко высказывал и отстаивал свои сложившиеся убеждения. Однако именно второй диалог становится эмоциональной кульминацией фильма, и из него становится видно, что герой на самом деле еще только ищет правильного ответа на эти вопросы, и его речь в данном случае совсем не “ораторская”.

Вспомним встречу Пьера Безухова и Андрея Болконского в Богучарове (*Война и мир*. Т. 2. Ч. 2). Андрей вначале кажется Пьеру “мертвым”: он говорит через силу, общение с Пьером ему в тягость. Но

вскоре Пьеру удастся заинтересовать его; разгорается спор, и Андрей превращается в блестящего оратора. Его безукоризненные аргументы полностью обезоруживают Пьера, чьи сбивчивые речи кажутся совершенно беспомощными против такого ораторского мастерства. Но в этом-то и состоит волшебство поэтики человеческого общения: именно косноязычные речи Пьера так задели Андрея за живое, что заставили впоследствии полностью пересмотреть всю свою жизнь. Болконский, а не Пьер меняется после этого разговора. Пьер выходит победителем.

В связи с постановкой проблемы поэтики человеческого общения, естественно, возникает очень много вопросов. Рассмотрим два, которые кажутся нам наиболее серьезными.

Во-первых, сомнительна правомерность самой постановки вопроса о художественном словесном творчестве без абсолютно продуманной “говорящей” формы. Ведь в естественной разговорной речи вообще вряд ли можно говорить всерьез об определенной форме: она всегда в той или иной степени спонтанна, непосредственна, полна ошибок, оговорок, перебивов; наконец, просто непредсказуема из-за наличия реагирующего и в конечном счете непредсказуемого собеседника.

Во-вторых, сомнительна постановка вопроса о поэтике “естественного”, необработанного речевого материала. Очевидно, что всеэтивысказывания (взятые нами из литературы и кино) обретают свое поэтическое значение только тогда, когда становятся частью художественного произведения, то есть после авторской обработки, то есть... собственно творчества. Как будто бы с таким же успехом можно было бы говорить о поэтике леса или заката до изображения их художником на полотне.

Действительно, в художественных произведениях можно говорить только о поэтике целого текста, частью которого являются реплики персонажей – а таких же по силе, красоте, убедительности примеров из живой устной речи нам записать не удалось (и едва ли удастся). Дело в том, что такие сильные ситуации – всё-таки большая редкость. Но ситуации, подобные им, есть в памяти у каждого человека. Художник же вспомнил, выделил, изобразил их, посредством приемов типизации и стилизации раскрыл в них главное.

Кроме того, человеческая речь в качестве объекта художественного отображения всё-таки не то же самое, что березовая роща.



В этом отношении главное отличие прекрасного, но “необработанного” разговорного диалога от рощи и т. д. состоит в том, что это творение человеческого разума, часть нашего общения и что оно имеет словесную природу, как любое словесное творчество.

Принципиальным для нас является положение М.М. Бахтина, который рассматривал отношения между репликами естественного непосредственного диалога и репликами персонажей художественных произведений как первичные и вторичные речевые жанры (Бахтин 1996: 161-162). Вторичные жанры, такие как роман и другие художественные произведения, естественно, перерабатывают реплики естественного диалога, сообщают им многие новые измерения и смыслы и в конечном счете предполагают совершенно иное смысловое прочтение. Однако если вторичные эстетические речевые жанры являются объектом эстетической оценки, это абсолютно не означает, что таковыми не могут выступать первичные жанры, имеющие с ними общую словесную природу! Общего здесь вообще гораздо больше, чем отличий. Не случайно, например, Ю.В. Щурина рассматривает *шутку*, бытующую в разговорном общении, и книжные *бурлеску* и *велеризм* как первичный и вторичные речевые жанры (Щурина 1997). Эстетическая значимость первой (комический эффект) не подлежит сомнению.

Два проблемных вопроса, рассмотренных выше, имеют принципиально разную природу:

(1) может ли словесное эстетическое творчество быть диалогическим?

(2) может ли словесное эстетическое творчество быть таким внешне “примитивным”, как многие образцы, подобные русскому разговору по душам и другим жанрам бытийного дискурса?

Думается, главное для нас – положительный ответ на вопрос (1): ответив на него, мы делаем правомерным всё наше исследование.

Собственно, этот вопрос ставили задолго до нас – и задолго до нас он был положительно решен – А.А. Потебней, М.М. Бахтиным, Р. Якобсоном.

Словесное эстетическое творчество может быть диалогическим: диалогическое творчество, творчество хора есть концертность. В соответствии с идеями М.М. Бахтина, диалогичность всегда предполагает со-творчество, а значит, так сказать, удвоение творчества. Хотя элемент катарсиса “программируется” автором произведения, истинное словесное творчество не существует отдельно от момента своего

прочтения, интерпретации. В конечном счете художественные смыслы, как любые многомерные коммуникативные смыслы, определяются получателем текста (ср. положения интеракционной модели коммуникации), а сила впечатления зависит от его личных особенностей: образования, вкуса, начитанности, умения быть грамотным и культурным читателем/слушателем... но мы вновь вступаем в область литературоведения. Кстати, письменное словесное эстетическое творчество тоже не всегда опирается на окончательную, застывшую форму. Известны многие случаи, когда автор переделывал свое произведение с учетом мнения читателей, критики, новой информации или в силу собственного изменившегося мировоззрения. Ср.:

Анна Андреевна [...] продиктовала мне мелкие поправки к стихотворению “Не будем пить из одного стакана”.

– Михаил Леонидович обиделся, увидав, что я переменяла, сделала не так, как было в молодости. И вот, восстанавливаю по-старому, – объяснила она. “Как? Значит, это ему!” – подумала я, но не произнесла. (Л. Чуковская, *Записки об Анне Ахматовой*)

У многих “прекрасная речь” ассоциируется прежде всего с некими блестящими словесами, прихотливыми поворотами остроумного ума. Вспомним блистательные парадоксы лорда Генри Уоттона из “Портрета Дориана Грея” Оскара Уайльда и подобных ему денди, циников, острословов:

Being natural is simply a pose, and the most irritating pose I know;  
I like persons better than principles, and I like persons with no principles better than anything else in the world.

Интересно, что лорд Генри сам подмечает эту особенность своих высказываний: в них “чистое искусство”, то есть изоциренная форма речи, не вступает во взаимодействие с такими факторами, как психические состояние личности:

The value of an idea has nothing whatsoever to do with the sincerity of the man who expresses it. Indeed, the probabilities are that the more insincere the man is, the more purely intellectual will the idea be, as in that case it will not be coloured by either his wants, his desires, or his prejudices.

Есть, однако, нечто важное, отличающее парадоксальные суждения лорда Генри от поэтики человеческого общения в нашем понимании. Кстати, мрачный, углубленный в себя, далеко не “эффектный” художник Бэзил Холлуорд иногда произносит реплики, по степени своей содержательности вполне сопоставимые с парадоксами лорда Генри (размышления о дружбе, высшем свете, натуре художника и, конечно, об искусстве). Речь Бэзила и лорда Генри объединяет одно важное качество. Критики иногда обвиняли персонажей Уайльда (как и его писательскую манеру в целом) в некоторой “плоскости”. Думается, речи обоих являются в равной степени плоскими в том смысле, что они равно монологичны. Парадоксы лорда Генри, так же как и размышления Бэзила, не много теряют в виде афоризмов, лишенные контекста своего произнесения, для их вполне адекватной интерпретации в принципе не важна реакция партнера по актуальной ситуации общения.

Поэтики общения в них нет; как ни странно, она появляется, когда вся эта информация обрушивается на неискушенную душу Дориана Грея – мрачная, жестокая поэтика его интерпретации, выявляющая их изнанку: скрытые за блестящими периодами одного и угрюмой откровенностью другого эгоизм, безнравственность, безответственность, стремление поработить чужую душу (ср. признание Бэзила: *I find a strange pleasure in saying things to him that I know I shall be sorry for having said*).

Доказав (1), мы видим, что различие между “совершенными” образцами и “не вполне совершенными” такое же, как между разными письменными художественными произведениями. При этом мы имеем в виду не столько степень таланта писателя, способность порождать более совершенные тексты, сколько относительность самих границ, возможность существования разных критериев. В этом отношении “совершенные” и “не вполне совершенные” образцы относятся друг к другу приблизительно так же, как тексты классицизма с его строгостью правил к текстам романтизма. Как известно, приверженцы классицизма очень отрицательно воспринимали “недопустимо вольный” романтизм, реализм (ср. шок зрителей на премьерах *Ревизора* Н. Гоголя или *На дне* М. Горького).

Рассмотрим интерпретативную деятельность адресата (читателя) стихотворения А. Пушкина *Пчела за данью полевой летит из кельи восковой*. Интерпретативная деятельность имеет многоступенчатый характер. Понимание смысла тропа отталкивается от стандартных зна-

чений лексем, но в сознании читателя действует некий механизм, позволяющий “добавлять” смыслы к буквальному содержанию высказывания. В другой ситуации этот механизм “отключен”, поэтому, встретив выражения *полевая дань* и *восковая келья* не в поэтической речи, человек скорее всего будет обескуражен. В целом восприятие текста *Пчела за данью полевой летит из кельи восковой* в значительной степени зависит от актуальной конфигурации элементов сознания адресата. Эта цитата может натолкнуть его на очень разные мысли, чувства, ассоциации, предположения. В основе интерпретации лежит смысловая диада, которую можно определить как “эпитет ~ троп” или “значения лексем и грамем ~ фасцинация (художественный смысл)”.

Если считать основополагающим признаком художественной коммуникации наличие диадного механизма, приходится признать, что это возможно не только в письменной речи и, тем более, не только в жанре лирического стихотворения.

Общее у явления, о котором мы говорим, с художественным произведением – не только общая словесная природа, но и общая абсолютная значимость формы высказывания. Согласно Р. Якобсону, “Поэтическая функция проецирует принцип эквивалентности с оси селекции на ось комбинации” (Якобсон 1975: 204). Поэтическая функция языка определяется через отношение высказывания к самому высказыванию, во всех случаях эстетически значимой коммуникации смыслы проистекают из формы высказывания. В случае эстетически значимой устной диалогической коммуникации на первый план также выходит форма высказывания, но высказывания в целом: текста и ситуации. Это явление хорошо известно в поэтике сценической речи (см. работы К.С. Станиславского, Б. Брехта и др.). Конечно, это не та “застывшая”, десятки раз выверенная автором форма, какую имеют письменные художественные произведения – ее и не может быть в живой непосредственной речи. Как форму высказывания следует понимать все значимые компоненты коммуникативной ситуации, в том числе невербальные (особенно если вербальный ряд недостаточен – ср. приводившийся пример из *Заставы Ильича*). Существует много работ о поэтике “скупой детали”, поэзии молчания (Арутюнова 1994; *Semantyka milczenia* 1999; Корнилова 2002).

Чрезвычайно глубокими переживаниями наполнены многие разговоры влюбленных, которым посвящены сотни тысяч страниц мировой художественной литературы. Роль поэтики межличностного общения в них очень велика:

[...] с той же светлой и лукавой усмешкой на чуть-чуть раскрытых губах [...] она начала наматывать шерсть на перегнутую карту и вдруг озарила меня таким ясным и быстрым взглядом, что я невольно потупился. Когда ее глаза, большую частью полуприщуренные, открывались во всю величину свою, – ее лицо изменялось совершенно: точно свет проливался по нем. [...] Я смутился еще более, однако поднял на нее глаза. Она улыбнулась, только не прежней, а другой, одобрительной улыбкой.

– Смотрите на меня, – промолвила она, ласково понижая голос, – мне это не неприятно... Мне ваше лицо нравится; я предчувствую, что мы будем друзьями. А я вам нравлюсь? – прибавила она лукаво. [...] Хотя мне очень было приятно, что она так откровенно со мной говорила, однако я немного обиделся. Я хотел показать ей, что она имеет дело не с мальчиком, и, приняв по возможности развязный и серьезный вид, промолвил:

– Конечно, вы очень мне нравитесь, Зинаида Александровна; я не хочу это скрывать. Она с расстановкой покачала головой. [...] Я воспользовался тем, что она не поднимала глаз, и принялся ее рассматривать, сперва украдкой, потом всё смелее и смелее. Лицо ее показалось мне еще прелестнее, чем накануне: так всё в нем было тонко, умно и мило. Она сидела спиной к окну, завешенному белой шторой; солнечный луч, пробиваясь сквозь эту штору, обливал мягким светом ее пушистые золотистые волосы, ее невинную шею, покатые плечи и нежную, спокойную грудь. Я глядел на нее – и как дорога и близка становилась она мне! Мне сдавалось, что и давно-то я ее знаю и ничего не знал и не жил до нее... (И. Тургенев. *Первая любовь*).

Яркость лучших сцен объяснений влюбленных в литературе обуславливает активность исследователей, прежде всего литературоведов. Начиная с 60–70 годов двадцатого века данный материал востребован и лингвистами-коллоквиалистами. В этих работах содержится чрезвычайно много наблюдений, созвучных нам.

Ср., например, размышления Р. Барта (*Фрагменты речи влюбленного*) о превращении фразы “Я люблю тебя” в нерасчленимое единство (ср. венгерск. *szerelekk*). Формула “Я люблю тебя” перестает быть коммуникативным актом, утрачивая перлокутивный компонент. В качестве доказательства данного положения Р. Барт приводит тот факт, что не может быть удовлетворительных ответов на “Я люблю тебя”, в частности, отрицаний. Согласно Р. Барту, все виды используемых вербальных отрицаний являются “не настоящими” – “светскими”: “Различны светские ответы на я-люблю-тебя: “а

я нет”, “не верю”, “к чему об этом говорить?” и т. д. Но истинное отрицание – это “ответа нет”; я надежнее всего аннулирован, если отвергнут не только как претендент, но еще и как говорящий субъект (как таковой я обладал, по крайней мере, умелостью формулировок); отрицается не моя просьба, а мой язык... (Барт 1999: 412-413).

К описываемым явлениям близки по своей природе задушевные разговоры друзей, наполненные очень значимыми смыслами-переживаниями (эти смыслы редко вербализуются). Моменты великого душевного единения, сочувствия, взаимопонимания, безусловно, явления поэтические. Это очень тонко отображают некоторые писатели, например, Э.М. Ремарк (*На западном фронте без перемен*):

So sitzen wir uns gegenüber, Kat und ich, zwei Soldaten in abgeschabten Rücken, die eine Gans braten, mitten in der Nacht. Wir reden nicht viel, aber wir sind voll zarterer Rücksicht miteinander, als ich mir denke, daß Liebende es sein können. Wir sind zwei Menschen, zwei winzige Funken Leben, draußen ist die Nacht und der Kreis des Todes. Wir sitzen an ihrem Rande, gefährdet und geborgen, über unsere Hände trieft Fett, wir sind uns nahe mit unseren Herzen, und die Stunde ist wie der Raum: überflackert von einem sanften Feuer, gehen die Lichter und Schatten der Empfindungen hin und her. Was weiß er von mir – was weiß ich von ihm, früher wäre keiner unserer Gedanken ähnlich gewesen – jetzt sitzen wir vor einer Gans und fühlen unser Dasein und sind uns so nahe, daß wir nicht darüber sprechen mögen. [...] Ich sehe im Halbschlaf Kat den Löffel heben und senken, ich liebe ihn, seine Schultern, seine eckige, gebeugte Gestalt – und zu gleicher Zeit sehe ich hinter ihm Wälder und Sterne, und eine gute Stimme sagt Worte, die mir Ruhe geben, mir, einem Soldaten, der mit seinen großen Stiefeln und seinem Koppel und seinem Brotbeutel klein unter dem hohen Himmel den Weg geht, der vor ihm liegt, der rasch vergißt und nur selten noch traurig ist, der immer weitergeht unter dem großen Nachthimmel. Ein kleiner Soldat und eine gute Stimme, und wenn man ihn streicheln würde, könnte er es vielleicht nicht mehr verstehen, der Soldat mit den großen Stiefeln und dem zugeschütteten Herzen, der marschiert, weil er Stiefel trägt, und alles vergessen hat außer dem Marschieren. Sind am Horizont nicht Blumen und eine Landschaft, die so still ist, daß er weinen möchte, der Soldat? Stehen dort nicht Bilder, die er nicht verloren hat, weil er sie nie besessen hat, verwirrend, aber dennoch für ihn vorüber? Stehen dort nicht seine zwanzig Jahre? Ist mein Gesicht naß, und wo bin ich? Kat steht vor mir, sein riesiger gebückter Schatten fällt über mich wie eine Heimat. Er spricht leise, er lächelt und geht zum Feuer zurück. Dann sagt er: “Es ist fertig”.

“Ja, Kat”.

Ich schüttele mich. In der Mitte des Raumes leuchtet der braune Braten. Wir holen unsere zusammenklappbaren Gabeln und unsere Taschenmesser heraus und schneiden uns jeder eine Keule ab. Dazu essen wir Kommißbrot, das wir in die Soßetunken. Wir essen langsam, mit vollem Genuß.

“Schmeckt es, Kat?” “Gut! Dir auch?” “Gut, Kat”.

Wir sind Brüder und schieben uns gegenseitig die besten Stücke zu. Hinterher rauche ich eine Zigarette, Kat eine Zigarre. Es ist noch viel übriggeblieben. "Wie wäre es, Kat, wenn wir Kropp und Tjaden ein Stück brächten?"

"Gemacht", sagt er. Wir schneiden eine Portion ab und wickeln sie sorgfältig in Zeitungspapier. Den Rest wollen wir eigentlich in unsere Baracke tragen, aber Kat lacht und sagt nur: "Tjaden".

Ich sehe es ein, wir müssen alles mitnehmen ...

Проблема множественных смыслов-переживаний, проистекающих из формы речи, точно подобранных слов, пауз и интонаций, остро интересовала другого художника – В. Шукшина. Обратим внимание на те детали, которые он счел необходимым выделить:

Лобастый медленно смеется.

Этот лобастый – он какой-то загадочный. Иногда этот человек мне кажется умным, глубоко, тихо умным, самостоятельным. Я учусь у него спокойствию. Сидим, например, в курилке, курим. Молчим. Глухая ночь... Город тяжело спит. В такой час, кажется, можно понять, кому и зачем надо было, чтоб завертелась, закружилась, закричала от боли и радости эта огромная машина – Жизнь. Но только – кажется. На самом деле сидишь, тупо смотришь в паркетный пол и думаешь черт знает о чем. О том, что вот – ладили этот паркет рабочие, а о чем они тогда говорили? И вдруг в эту минуту, в эту очень точную минуту из каких-то тайных своих глубин Лобастый произносит... Спокойно, верно, обдуманно:

– А денечки идут.

Пронзительная, грустная правда. Завидую ему. Я только могу запоздало вздохнуть и поддакнуть:

– Да. Не идут, а бегут, мать их!..

Но не я первый додумался, что они так вот – неповторимо, безоглядно, спокойно – идут. Ведь надо прежде много наблюдать, думать, чтобы тремя словами – верно и вовремя сказанными – поймать за руку Время. Вот же черт! Лобастый медленно (он как-то умеет – медленно, то есть не кому-нибудь, себе) смеется.

– Эх, да не зря бы они, бежали! А?

– Да.

Только и всего. *(Как мужик переплавлял через реку волка, козу и капусту)*

Таким образом, на первый план выходит личность "прекрасного собеседника" – конечно, осуществляющего свою творческую деятельность в разных формах.

В разных речевых культурах и в разные эпохи могут быть господствующими разные представления о словесном эстетическом творчестве: так, в западных культурах представления о поэтике общения, по-видимому, связываются с более строгими формами, чем в русской (поэзия проповеди, светского общения). Исследования показывают, что в польской речи интимное дружеское общение оказывается в целом более монологичным, чем в русской. Это проявляется в большем контроле речи со стороны говорящего, приводящем к большей четкости, риторичности и ортологической правильности речи, которая содержит меньше ошибок, проистекающих из диалогичности (непредсказуемость течения разговора и перебивы, обрывы и недосказанность); конечно, при этом отдельные ошибки и оговорки, в целом присущие спонтанной речи, есть.

Герои фильма *Poniedziałek* (reż. Witold Adamek) Maniek и Dawid вместе занимались рэкетом и пережили крушение всех надежд. В их разговоре – он становится эмоциональной кульминацией фильма – есть элемент исповеди, хотя главное в нем скорее сообщается, чем открывается, узнается или рождается в результате самого разговора. Есть элемент поучения со стороны главного героя, который не ищет в разговоре истины для себя: он уже принял решение и должен склонить к нему собеседника:

- Szluga masz?
- A ogień?
- Wiesz co? Ty to paranoik jesteś. Ja, kurwa, myślałem, że ty się zmieniłeś.
- Teraz już jest dobrze. Myślę że tego chciałem. Jest szmal. Ty też go masz. Niezadowolony jesteś?
- Ja to chcę żyć. A ty chcesz się zabić.
- Żyjesz?
- Żyję.
- Ja żyję?
- Nie.
- Wyjeżdżam stąd.
- Gdzie?
- Gdziekolwiek.
- Gdzie?
- Na przykład za tamtą górę. Rzecz jest zrobiona.
- I tyle?
- Jedziesz ze mną?
- A kto następny? Uh! Kto? (uderza go w ramię)



Fot. Ryszard Emmerling





– Boli. Spójrz na swoją twarz, spójrz na moją. Wszystko mnie napierdała. Naprawdę. Nie ma nikogo następnego. Robota jest skończona. Wystarczy mi ten szmal. Stary, całe życie tutaj jestem po to żeby stąd wyrwać.

– To jest paranoja.

– Jesteś tu po to żeby się stąd wyrwać. Czujesz? Pojedziemy, kupimy sobie dom, poznamy jakieś fajne dziewczyny. Ja też mam dosyć. Uwierz mi. Wszyscy co tutaj mieszkają mają dosyć.

– A, jebać ich! Jebać ich! Jebać ich!..

В одной и той же культуре могут сосуществовать несколько разных представлений о поэтике общения (ср. исследование М.М. Бахтина, блестяще продемонстрировавшее противопоставление официальной и народной смеховой культур средневековья и Ренессанса 1965). В тех культурах, где противопоставлены разные представления (например, в русской), возможны конфликты, подобные тому, который ждал князя Мышкина (Ф. Достоевский. *Идиот*) в обществе Белоконской. Князь Мышкин воспринимает светскую беседу как разговор по душам, дружеское общение и поэтому оказывается коммуникативно несостоятелен.

[...] в первый раз в своей жизни он видел уголок того, что называется страшным именем “света”... Это первое впечатление его было даже очаровательное. Как-то тотчас и вдруг ему показалось, что все эти люди как будто так и родились, чтоб быть вместе; что у Епанчиных нет никакого “вечера” в этот вечер и никаких званых гостей, что все это самые “свои люди” и что он сам как будто давно уже был их преданным другом и единомышленником и воротился к ним теперь после недавней разлуки. Обаяние изящных манер, простоты и кажущегося чистосердечия было почти волшебное. [...] Князь N [...] знал очень хорошо, что в этот вечер должен непременно что-нибудь рассказать, для очарования общества, и готовился к этому даже с некоторым вдохновением. Князь Лев Николаевич, выслушав потом этот рассказ, сознавал, что не слышал никогда ничего подобного такому блестящему юмору и такой удивительной веселости и наивности, почти трогательной в устах такого Дон-Жуана, как князь N. А между тем, если б он только ведал, как этот самый рассказ стар, изношен, как заучен наизусть и как уже истрепался и надоел во всех гостиных, и только у невинных Епанчиных являлся опять за новость, за внезапное, искреннее и блестящее воспоминание блестящего и прекрасного человека!

В целом русское представление, в силу традиций русской народной культуры очень тесно связанное с нормами жанра разговора по душам, относится к гомилетическим (проповедным) традициям прекрасной устной речи католических культур примерно так, как традиции романтизма относятся к классицизму.

\*

Каждому, кто занимался изучением разговорной речи, известны огромные трудности, возникающие при каждой попытке адекватно объяснить данное явление. Очевидна ограниченность системно-структурной лингвистической интерпретации текста с опорой на одни языковые показатели. Добросовестный исследователь с неизбежностью должен обращаться к явлениям внеязыковой действительности: личности, ведущие общение, их разнообразное вербальное и невербальное поведение (текстовые и нетекстовые референции) и психические состояния, коммуникативная компетенция (пресуппозиции и экспектации) и жизненный опыт в целом, коммуникативные и некоммуникативные традиции данного социума, элементы сферы, ситуации и обстановки общения... Очень трудно решить, какие из этих факторов могут быть значимыми в каждом конкретном случае. Новые коммуникативные модели, прежде всего инференционная и интеракционная, доказывают значимость многих факторов, которые не учитывались в предшествующих моделях и без которых тем не менее невозможна адекватная интерпретация коммуникации. Эстетическая значимость устной диалогической речи является одним из таких факторов. В рассмотренных нами примерах данное качество речи составляет существенную часть их общего коммуникативного содержания; очевидно, что в том или ином виде оно весьма часто (если не всегда) присутствует в естественной человеческой коммуникации. Проблема поэтики человеческого общения является актуальной; исследования целого ряда ситуаций диалогического общения должны уделять много внимания их художественному, образному компоненту, где “и отбор слов, и вместе с тем звучание их, и выбор средств их грамматического оформления, и синтаксис, и ритм, и интонация – все это вместе направлено на выражение данного образа” (Кожина 2002: 274).

## Литература

- Аксиологическая лингвистика: игровое и комическое в общении, 2003, Волгоград.
- Арутюнова Н.Д., 1994, *Молчание: контексты употребления.* – *Логический анализ языка. Язык речевых действий*, Москва.

- Байрамуков Р.М., 2002 *Соотношение первичных и вторичных жанров в художественной сфере общения*, "Stylistyka" XI.
- Барт Р., 1983, *Нулевая степень письма. – Семиотика*, Москва.
- Барт Р., 1999, *Фрагменты речи влюбленного*, Москва.
- Бахтин М.М., 1965, *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*, Москва.
- Бахтин М.М., 1994, *Проблемы творчества Достоевского Проблемы поэтики Достоевского*, Киев.
- Бахтин М.М., 1996, *Собр. соч.: В 5 т. Т. 5*. Москва.
- Болтаева С.В., 2003, *Ритмическая организация суггестивного текста: Автореф. дис. ... канд. филол. наук.*, Екатеринбург.
- Винокур Г.О., 1990, *Филологические исследования: Лингвистика и поэтика*, Москва.
- Волошинов В.Н., 1993, *Марксизм и философия языка*, Москва.
- Гумбольдт В. фон., 1984, *Избранные труды по языкознанию*, Москва.
- Данилова Е.С., 2003, *Поэтика повествования в романах В.В. Набокова: лингвостилистический аспект: Канд. дис. Саратов.*
- Дементьев В.В., 2000, *Непрямая коммуникация и ее жанры*, Саратов.
- Демьянков В.З., 1994, *Когнитивная лингвистика как разновидность интерпретирующего подхода. – Вопросы языкознания, № 4*. Москва.
- Как мы пишем. Москва, 1989.
- Карасик В.И., 2004, *Языковой круг: личность, концепты, дискурс*, Москва.
- Китайгородская М.В., Розанова Н.Н., 2001, *Игровое поведение в коммуникативном пространстве города*, "Stylistyka" X.
- Кожина М.Н., 1983, *Стилистика русского языка*, Москва.
- Кожина М.Н., 1997, *Пути развития стилистики русского языка во 2-й половине XX в.*, "Stylistyka" VI.
- Кожина М.Н., 1999а, *Стиль и жанр: их вариативность, историческая изменчивость и соотношение*, "Stylistyka" VIII.
- Кожина М.Н., 1999б, *Речевой жанр и речевой акт (некоторые аспекты проблемы)*, "Жанры речи". Вып. 2. Саратов.
- Кожина М.Н., 2002, *Речеведение и функциональная стилистика: вопросы теории*, Пермь.
- Корнилова Н.Б., 2002, *Онтология молчания (на примере ранней прозы Леонида Андреева): Автореф. дис. ... канд. филол. наук.*, Ярославль.
- Левин В.Д., 1954, *О некоторых вопросах стилистики*, "Вопросы языкознания", № 5, Москва.
- Макаров М.И., 2003, *Основы теории дискурса*, Москва.
- Николаева Т.М., 1969, *О грамматике неязыковых коммуникаций*, Учен. зап. Тарт. ун-та, Вып. 236, Тарту.

- Норман Б.Ю., 1991, *Лингвистика каждого дня*, Минск.
- Олянич А.В., 2004, *Презентационная теория дискурса*, Волгоград.
- Потебня А.А., 1964, *Из записок по русской грамматике*, Звегинцев В.А. *История языкознания XIX–XX веков в очерках и извлечениях*, ч. 1, Москва.
- Прозоров В.В., 2002, *Крылатые выражения и ситуации*, “Жанры речи”, Вып. 3, Саратов.
- Прямая и непрямая коммуникация*, Саратов, 2003.
- Рахилина Е.В., 2000, *О тенденциях в развитии когнитивной семантики*, Изв. РАН. Сер. лит. и яз. Т. 59, № 3. Москва.
- Седов К.Ф., 1992, *Прагма-семиотический подход к изучению стиля художественной прозы. – Принципы изучения художественного текста*, ч. 1, Саратов.
- Томашевский Б.В., 1999, *Теория литературы: Поэтика*, Москва.
- Тряпицына Е.В., 2000, *Категория точности художественного текста: Канд. дис.*, Волгоград.
- Химик В.В., 2000, *Поэтика низкого, или Просторечие как культурный феномен*, Санкт-Петербург.
- Чаркии М.Ж., 2002, *Однос культуре и поетске комуникације*, “Stylistyka”XI.
- Черепанова И.Ю., 1992, *Текст как фактор изменения установки личности (лингвистические аспекты суггестии): Автореф. дис. ... канд. филол. наук.*, Пермь.
- Штайн К.Э., 2002, *Язык. Поэтический текст. Дискурс*, “Stylistyka”XI.
- Щурина Ю.В., 1997, *Шутка как речевой жанр: Автореф. дис. ... канд. филол. наук.*, Новгород.
- Якобсон Р., 1975, *Лингвистика и поэтика. – Структурализм: “за” и “против”*, Москва.
- Якобсон Р., 1983, *Поэзия грамматики и грамматика поэзии. – Семиотика*, Москва.
- Якобсон Р., 1987, *Работы по поэтике*, Москва.
- Grice H.P., 1981, *Presupposition and conversational implicature. – Radical Pragmatics*, New York, etc.
- Juvan M., 2002, *Literariness as a culturally based feature*, “Stylistyka”XI.
- Schiffirin D., 1994, *Approaches to Discourse*, Oxford; Cambridge.
- Semantyka milczenia. Zbiyr studiow*, 1999, red. K. Handke, Warszawa.
- Shannon C., Weaver W., 1949, *The Matematical Theory of Communication*, Urbana.
- Sperber D., Wilson D., 1995, *Relevance: Communication and Cognition*, Oxford; Cambridge.
- Ślósarska J., 2002, *Dynamika znaczeń w tekście poetyckim w perspektywie fenomenologicznej i kognitywnej hipotezy zdarzeniowości*, “Stylistyka” XI.
- Świat humoru*, 2000, Opole.

Wierzbicka A., 1983, *Genry mowy. – Tekst i zdanie. Zbiór studiów*, Wrocław.

### *About the Poetics of the Human Communion*

The article develops M.N. Kozhina's ideas about the place of "artistic literary language" among functional styles. Esthetic meaning, esthetic evaluation and esthetic experience are understood as communicative phenomena here. Esthetically significant communicative senses are not the prerogative of written texts of belles-lettres. They are the part of the daily life, moreover, they are widely-accepted, well-recognized and necessary.

The poetics of human communion is composed of speech acts in which the notional side is identified through complicated (or overcomplicated) organization and requires complicated interpretation, in which inferred senses are not limited to the lexical and grammatical meanings of the language units of which the speech act is composed.

Esthetically significant oral dialogic communication may base itself upon senses produced by reading poetry or other pieces of fiction aloud. To the poetics of the human communion also belong language play, dramatized story-telling of the stories, picturesque means of the language employed in daily immediate communication. The poetics of the human communion is not, however, limited to these situations. It covers also situations of meetings, discussions, remarks, single words or even parts of words, intonation, silence, facial gestures which provoke deep deliberation, arouse admiration and nevertheless defy complete calculation and description and are usually lost in the structural language analysis.

This phenomenon falls into one of the basic categories of the human language as the poetic function of language which is identified through the correlation of the speech act to the same speech act itself is immanent in every situation of the language use. Every time the esthetically significant communication takes place senses are produced by the form of the speech act. Every time the esthetically significant oral communication takes place the priority also belongs to the form of the act of communication, but now to the communication on the whole: text and situation. By the form of the act of communication we understand all the significant components of the communicative situation including non-verbal ones (especially if the verbal part of the communication is insufficient).

The position of M.M. Bakhtin is of principle importance to the author of this article: M.M. Bakhtin understood the attitudes between the speech acts of the immediate dialogue and speech acts of the characters in fiction as primary and secondary speech genres. Both secondary aesthetic speech genres and primary speech genres which have the common verbal nature are the object of aesthetic evaluation.

The speech act theory correlates to the poetics of the human communion in the same way as the description of the grammar of written language correlates to literally criticism. However, research of the poetics of human communion is by far more natural, logical and

timely extension of the content-orientated trends of contemporary linguistics, than the poetics of written fiction is an extension of the traditional linguistics.

Primary analysis of the esthetically significant oral dialogic speech is given in the article.

**Keywords:** *poetics of the communion, oral communication, component of the communicative situation, addressee of speech, complicated interpretation*

[e-mail: DementevVV@info.sgu.ru]