

Развертывание, реализация *

О. А. Ханзен-Леве

LUDWIG-MAXIMILIANS-UNIVERSITÄT MÜNCHEN

(пер. с нем. Н. Боргманн)

Предисловие к русскому переводу

Статья О. А. Ханзен-Леве «Entfaltung. Realisierung», которую мы предлагаем вниманию наших читателей, была напечатана в 1989 г. («Glossarium der russischen Avantgarde», Грац-Вена), еще раньше ключевые положения этой работы были сформулированы в «‘Die Realisierung’ und ‘Entfaltung’ semantischer Figuren zu Texten» (Wiener Slawistischer Almanach. 1982. Bd. 10). На русском языке она публикуется впервые.

В этой чрезвычайно сжатой статье О. А. Ханзен-Леве, осмысляя часто встречающиеся у формалистов термины «развертывание» и «реализация»,

* Перевод немецкой версии статьи «Entfaltung. Realisierung» (Glossarium der russischen Avantgarde. Graz-Wien, 1989. С. 188–211). Этот текст является существенно сокращенным и переработанным вариантом «‘Die Realisierung’ und ‘Entfaltung’ semantischer Figuren zu Texten» [‘Реализация’ и ‘развертывание’ семантических фигур до текстов] (Wiener Slawistischer Almanach. 1982. Bd. 10. С. 197–252).

Ханзен-Леве О. А. Развертывание, реализация // Критика и семиотика. 2016. № 2. С. 9–40.

ISSN 2307-1737. Критика и семиотика. 2016. № 2

© О. А. Ханзен-Леве, 2016

© Н. Боргманн, перевод с немецкого, 2016

© Е. В. Капинос, предисловие, аннотация, 2016

в свою очередь, *развертывает* эти термины, онтологизируя их и превращая в универсальные понятия. Аксиоматика статьи такова: автором подчеркивается, что главной единицей художественной структуры является слово; поиск художественных смыслов предпочтительнее вести не в сюжетно-мотивной области, а на словесном уровне, исходя из звучания, грамматики и других свойств формы слова, слова как такового, слова-логоса, способного по принципу *pars pro toto* символизировать и иконически представлять в «свернутом» виде смысл высказывания. Такой подход естественным образом отодвигает на второй план сюжетно-фабульную подоплеку текста, искусство слова (*Wortkunst*) оказывается противопоставленным искусству рассказывания, повествования (*Erzählkunst*), и хотя в различных текстах, особенно в прозе, словесная и нарративная линии могут по-разному сочетаться, парадоксально меняясь местами, отталкиваясь или близко сходясь, но сохраняя при этом некоторую независимость, первоисточником художественной энергетики оказывается не нарративная, а словесная динамика, словесная игра, словотворчество, «сема-сиология». Несомненно, в рамках формализма и авангарда все это справедливо, эпоха модерна, – констатирует Ханзен-Леве, упоминая «Улисса» Дж. Джойса и «Петербург» А. Белого, – стирает границу между лирикой и эпосом: проза, подобно поэзии, уже не прячет словесную игру в тени повествования.

Несколько огрубляя формулировки автора, отметим еще одну важную тему статьи. Акцентированный исследователем примат «словесного» над «повествовательным», отвлекая от денотатов, затрудняя привычно совершающийся в мышлении переход от слова к реальности, лишает слово связанного с ним предмета, но парадоксальным образом придает самому слову «вещность»: в искусстве (в искусстве авангарда прежде всего) слово становится «вещью». Отрыв от денотата, словесная «дематериализация» запускает механизмы языковой рефлексии, уводя к архаическим, паремеологическим глубинам языка, где бессознательное, сновидческое, абсурдное становится очевиднее тех предметов, на которые указывает прямое лексическое значение слова, тех предметов, что находятся в зоне видимости. Таким образом, «развертывание» представляется не однократным результативным субъектно-объектным актом (развертыванием чего-то во что-то), а процессуальной формой существования языка, его живым самообновляющимся состоянием. Причем речь идет как о языке в лингвистическом смысле, неизменно удерживающим в себе паремеологическое зерно, способное к прорастанию (о слове как о семени, о словах как о зернах – «Same», «Wort-Samen» – пишет Ханзен-Леве), так и о языке поэтическом, с его интенцией к словесной игре, расщеплению на множество микроединиц и их бесконечной комбинаторике и семантизации.

Когда наделенные новым смыслом микроединицы текста овеществляются, мы наблюдаем «реализацию», сопряженную с олицетворением,

персонификацией, именовани­ем. Очевидно, что «развертывание» и «реализация» в названии статьи не случайно поставлены рядом – это похожие и взаимообусловленные процессы. «Реализация» названа в статье «генеративным принципом искусства слова», а в финале «реализация» и «развертывание» пробуются в роли отметин на шкале времени: через «реализацию» и «развертывание» проведены токи рекодирования, диахронии в культуре, языке, тексте и его чтении / восприятии / понимании.

Богатством связей, установленных между развертыванием / реализацией и рядом других фундаментальных свойств языка и текста, а также точностью и детальностью проникновения в характер этих связей поражает небольшая по объему, но чрезвычайно концентрированная статья Ханзен-Леве, которая спустя более чем четверть века после своего появления занимает видное место в пространстве нерешенных, но активно решаемых сегодня научных проблем.

Наша коллега Н. Боргманн, с любезного согласия и при некотором участии автора, перевела для нас эту статью, за что мы сердечно благодарим и автора, и переводчицу.

Е. В. Капинос

доктор филологических наук
ведущий научный сотрудник ИФЛ СО РАН
dzerv@mail.ru

Аннотация. Работая с широко употреблявшимися у формалистов терминами «развертывание» и «реализация», О. А. Ханзен-Леве суммирует сделанное ими и развертывает термин в универсальное понятие, онтологизирует его. При этом подчеркивается, что главной единицей художественной структуры является слово, именно на слово переносится акцент с повествования (наррации), что, соответственно, отодвигает на второй план сюжетно-фабульную подоплеку текста. Несомненно, в рамках формализма и авангарда поиск художественных смыслов предпочтительнее вести не в сюжетно-мотивной области, а на словесном уровне, исходя из звучания, грамматики и других свойств формы слова, слова как такового, слова-логоса, способного по принципу *pars pro toto* символизировать, точнее иконически представлять смысл речи, языка, высказывания. Таким образом, искусство слова (*Wortkunst*) противопоставляется искусству рассказывания, повествования (*Erzählkunst*).

Акцентированный исследователем примат «словесного» над «повествовательным», отвлекая от денотатов, затрудняя привычно совершающийся в мышлении переход от слова к реальности, лишает слово связанного с ним предмета, но одновременно наделяет слово «вещностью». Иначе

говоря, искусство (и искусство авангарда прежде всего) превращает в вещь само слово. Отрыв от денотата, словесная «дематериализация» запускает механизмы языковой рефлексии, уводит к архаическим, паремеологическим глубинам языка, где бессознательное, сновидческое, абсурдное становится очевиднее привычных предметов, которые находятся в зоне видимости и на которые направлено прямое лексическое значение слова. Таким образом, «развертывание» представляется не однократным результативным субъектно-объектным актом (развертыванием чего-то во что-то), а процессуальной формой существования языка, его живым самообновляющимся состоянием. Причем речь идет как о языке лингвистическом, от века удерживающим в себе паремеологическое зерно, способное к проращению (о слове как о семени, зерне пишет Ханзен-Леве), так и о поэтическом языке, способном к бесконечному словесному саморасщеплению и бесконечной семантизации и комбинаторике расщепленных микроединиц.

Когда наделенные новым смыслом микроединицы текста овеществляются, мы наблюдаем «реализацию», сопряженную с действием олицетворения, персонификации, именования. «Развертывание» и «реализация» намеренно поставлены рядом в названии статьи, это похожие и взаимообусловленные процессы. «Реализация» названа в статье «генеративным принципом искусства слова», а в финале «реализация» и «развертывание» пробуются в роли мерил на шкале времени: через «реализацию» и «развертывание» проведены токи рекодирования, диахронии в культуре, языке, тексте и его чтении / восприятии / понимании.

Ключевые слова: авангард, формализм, Р. О. Якобсон, реализация, развертывание, Wortkunst, Erzählkunst, наррация, имя, десемантизация, simultанность, сукцессивность, персонификация, олицетворение, диахрония

УДК 82.0

Контактная информация: Hansen-Löve A. A., Ludwig-Maximilians-Universität München, Fakultät für Sprach- und Literaturwissenschaften (Geschwister Scholl-Platz 1, D-80539 München, aage.hansen-loeve@slavistik.uni-muenchen.de)

Исходя из новаторской работы Романа Jakobson о Хлебникове¹, в которой речь идет, прежде всего, о разработке «поэтической семантики» словесного искусства – не только в русском футуристическом авангарде, – можно определить поэтическую функцию принципа реализации и развертывания как основополагающую для всякого «языкотворческого» произведения словесного искусства. В отличие от повествования с нарративными перспективами, риторического дискурса или сознательной внехудожественной коммуникации, в искусстве слова наблюдается фундаментальное изменение детерминации семиозисного акта, в результате чего не предметные представления вызывают словесные представления², не денотативная референция вызывает выбор и расположение означающих (сигнификатов), но как раз наоборот: сигнификативная структура сама порождает – в обход прямой (лексической) референции, хотя и на ее фоне – взаимосвязи значений и кроме того смысловые взаимосвязи. Русские формалисты понимали это свойство словотворчества как «семантизацию» или «семасиологизацию»³ сигнификатов в «поэтическом языке», вследствие чего создавались значения и сообщения, что, так сказать, имманентно языку. С этой точки зрения слово является не только **результатом** семиозиса физических или психических «реалий», восходящего к компримированному, минимальному индексу, субституирующему совокупный опыт и сообщение, но оно является также **исходным пунктом** для создания сообщений и всего сюжета, что оно содержит в себе «in puse».

Этот процесс сжатия прагматических ситуаций и сообщений в элементарные, «лапидарные» знаки и краткие вербальные формулы можно обозначить также как акт «**свертывания**» (*involutio*)⁴, в то время как противоположный процесс (трансформацию этих «конечных формул» в «исходные формулы», в исходные семантические фигуры, т. е. пословицы, речевые обороты, анекдоты, мифемы и пр.) следует понимать как реализацию и **развертывание** (*evolutio*). При анализе «исходных форм» нельзя

¹ Р. Jakobson [1972; 1987в] создает – исходя из поэтики русского футуриста Велимира Хлебникова – теоритические основы формалистской, а впоследствии структуралистской теории «развертывания». См. об этом обобщающую работу О. Хансен-Леве [Hansen-Löve, 1978, с. 121–172, 242–253].

² См.: [Freud, 1961a].

³ Ю. Тынянов [1965] определяет реализацию каламбуров (в шутке) как «перераспределение» вещественных и формальных составных (значения), а также как их «семасиологизацию». Под этот концепт подпадает понятие В. Виноградова «актуализация» и понятия В. Жирмунского «актуализация» и «конкретизация». См.: [Виноградов, 1923; Жирмунский, 1921]. Оба эти понятия были впоследствии расширены работами чешских литературоведов Я. Мукаржовского и Ф. Водички о структурализме (см. об этом: [Günther, 1973]).

⁴ Речь идет о понятии, которого нет у формалистов в этой форме. Но Ольга Фрейденберг в работе о развитии литературы из мифа использует это понятие в понимаемом нами смысле как «развертывание» [1978].

забывать, что они одновременно являются началом **конкретизации**, а также имеют своей целью **абстрагирование** мотивов и сюжетов.

На стадии зарождения структуралистской поэтики, говоря конкретнее – теории словесного искусства, имеет место тезис о том, что «формальный параллелизм» внушает «смысловый, психологический параллелизм»⁵ или, в терминологии Якобсона, эквивалентность двух или более единиц структуры сигнификантов (например, звуковой повтор) порождает эквивалентность и, более того, аналогии их значений и создает новые взаимосвязи между разнородными смыслами. Поэтическое словотворчество, словесное искусство имеет дело именно с той трансформацией смежных ассоциаций (метонимии)⁶ в ассоциации аналогий (метафоры), которая доминирует во всех формах бессознательного, архаично-магического, наивного или патологического «языкового мышления». Процесс, при котором в результате гомо- или эквофонии (или омонимии вообще) возникает синонимия или эквивалентность значений, подводился формалистами под принцип **каламбура**⁷ или каламбурного мышления, которое – выражаясь терминологией языковой теории Фрейда – «обращается со словами, как с вещами»⁸. В искусстве слова параллельно **овеществлению** вербальных знаков в узком смысле имеет место овеществление **внутри** самой словесной семантики, при котором переносное, фигуративное значение слова (конвенционализированные семантические фигуры, идиомы, речевые обороты)

⁵ Теорию параллелизма формалисты могли заимствовать у А. Веселовского [1940, с. 93–200]. Якобсон [1972; 1987в] различает позитивный и негативный параллелизм между семантическим уровнем, на котором значения переносятся фигурами, и реально-вещественным семантическим уровнем. О роли параллелизма в создании повествовательного действия см.: [Шкловский, 1969; 1983]. Русский символист А. Белый поставил в своей поздней работе о Гоголе «формальный параллелизм» в центр гротескной поэтики [Белый, 1934].

⁶ Теория двух осей, разработанная Якобсоном, а также его новаторское противопоставление метафоры и метонимии в качестве фундаментальных семантических принципов поэтики составляют основу его исследования творчества Хлебникова [Якобсон 1972; 1987в]. Ср. обобщающую работу Эльмара Холенштайна: [Holenstein, 1975].

⁷ Понятие «каламбур» толковалось в формализме (и вообще в русской поэтике авангарда) как универсальный семантический принцип, переосмысливающий всякий «формальный параллелизм» (т. е. некую эквивалентность на уровне сигнификантов текста) как «смысловую», семантическую аналогию. Согласно Шкловскому, принцип каламбура состоит, в общем, в «пересечении двух семантических уровней в одном знаке, при этом факт однозначения является только фактом однозвучания [Шкловский, 1927, с. 46]. Поэтому каламбур также действует как комический прием, который, однако – в поэтическом употреблении (например, в футуризме) – может быть и лишен своих комических функций. О каламбуре как шутке или комизме см.: [Freud, 1961a; Starobinski, 1973].

⁸ О понятии овеществления в эстетике «беспредметности» (беспредметность у Кандинского и Малевича) см.: [Ханзен-Леве, 1989; Hansen-Löve, 1978; 1983].

возводятся к прямому, конкретно-вещественному значению слова. Также и этот второй тип овеществления, который проявляется в имажинативной сфере, реализует процесс, прямо противоположный акту **семиозиса**: можно было бы также говорить о **десемиотизации** переносных, вторичных функций значения (обнаруживающих зачастую абстрактную, конвенциональную тенденцию), при которой вербальное выражение воспринимается «дословно» в его первоначальном значении. В то время как переносная, фигуративная функция выражения уподобляется транзитивной, прагматической, референциальной функции текста, который ориентирован на действительную каузально-эмпирическую модель вероятности⁹, «дословная», равно как и «вещественная», функция выражения идентифицируется с аперспективным, архаико-мифологическим, бессознательным языковым мышлением, образующим также основу «поэтического мира» словесного искусства¹⁰. Постулат непосредственности, лежащий на основах классического модернизма, а также всякого авангарда, в принципе нацелен не на что иное, как на восстановление прямого, непосредственного отношения к вещи, реализуемого в обоих этих актах семиотической **редукции** (знак → вещь и фигуративное значение → конкретное значение).

Аналогично диалектике предмет-вещь в современном изобразительном искусстве, можно было бы говорить также о «распредмечивании» лексической семантики, если «предмет» обозначает некую «реальность», служащую в системе определенной культуры коммуникативно-прагматическим целям, тогда как «вещи», наоборот, представляют объекты, которые еще не (или уже не) фигурируют в культурном коде, т. е. являются феноменами вне- или предкультурного порядка, который часто (вспомним теории Малевича или Кандинского¹¹) понимается как «природа». Именно акт обозначения вводит внекультурную вещь (она может быть физической или бессознательно-имажинативной природы) в код или субкод определенной культуры, превращает ее в «предмет» (коммуникативного или практического) применения или референции. Тогда понимаемый так «предмет» есть «переведенная» вещь, а «предметное значение» – фигура или метафора «значения вещи». Но если в определенной культуре этот «перевод»

⁹ Ср.: [Якобсон, [1921] 1969, с. 372 и далее].

¹⁰ Гомологии и аналогии между языковым мышлением бессознательного и мышлением архаико-мифологических, предрациональных состояний сознания являются также и в России ведущими темами современной эстетики, особенно в тех направлениях, которые можно было бы назвать мифопоэтическими. См. об этом: [Mythos in der slawischen Moderne, 1987], а также указанную там литературу.

¹¹ Противопоставление «предмета» и «вещи» в искусстве (теории искусства) модернизма манифестируется особенно в «беспредметной», абстрактной живописи, а также в овеществлении средств изобразительности в объектном искусстве (см. об этом: [Hansen-Löve, 1978; 1988].

вещей в предметы и предметов в «понятия» (в чисто конвенциональные знаки или вообще в признаки сложных феноменов) преобладает, тогда автоматически возникают противоположные тенденции «распредмечивания», **десемиотизации** (деидиоматизация, деметафоризация, дефразеологизация и т. д.). «Беспредметность» (например, в супрематизме Малевича) и «овеществление» (в конкретном искусстве или, например, в «Великой Реалистике» Кандинского)¹² представляют собой фундаментальные акты восстановления первичных знаковых процессов путем редукции вторичных (или третичных). Это соответствует и реабилитации «первичных актов»¹³ (уплотнение [Verdichtung], сдвиг [Verschiebung], символизация) по отношению к «вторичным актам» перспективированной сознательной речи в теории языка Фрейда.

Непосредственное отношение к вещи, – характерное как для мифопоэтической модели символизма¹⁴, так и для постсимволистского авангарда, – можно восстановить только путем «делексикализации» «предметного языка». Первой ступенью этого проникновения в бессознательное первоначальное значение и в предкультурное исходное значение слова является прямая материализация значения через конкретную вещественность носителя вербального знака (концепция «звукосемантики»¹⁵ и в целом ономактопоэтики); в качестве второй ступени можно считать трансформацию «поэтической морфологии»¹⁶, которая по ту сторону выполняемой морфемой как элементом словообразования функции наделяет ее собственной категорией значения. Сведение лексико-референциального значения лексемы до морфологического образует исходный пункт для того семантического «регресса», который Якобсон в рамках своей теории «реализации»

¹² См. «К вопросу о форме» В. В. Кандинского [1966, с. 26].

¹³ О различии между первичными и вторичными актами сознания в психологии языка Фрейда см.: [Goerpert, 1973].

¹⁴ О мифопоэтической модели русского модернизма (прежде всего, символизма) см.: [Минц, 1974; Смирнов, 1977; Мелетинский, 1979; Максимов, 1979]. Сама теория мифа и символа русских символистов, которой неоднократно касается (хотя и в полемично-критическом тоне) постсимволистская поэтика, во многом представляет собой важное предвосхищение концепции «развертывания». Так, русский символист Вячеслав Иванов [1962] считает символы именами, а мифы «развертыванием» этих имен до «полноценных фраз» и текстов. В этом смысле миф является развернутым символом. Понятие «свертывание» как противоположное «развертыванию» встречается также у Ольги Фрейденберг.

¹⁵ Под «звукосемантикой» здесь понимается в общем снабжение фонемы значением, которое можно вывести непосредственно (ономактопоэтически) из качества звука.

¹⁶ О «поэтической морфологии» в футуризме см.: [Hansen-Löve, 1978, S. 121–127].

называет «поэтической этимологией» или актом «этимологизации»¹⁷. Существенным для этого «обращения» к генезису значения лексемы является то обстоятельство, что таким образом приобретенные (конкретно-вещественные) исходные значения не (всегда) являются в историко-языковом отношении продуктом корректной дедукции; как раз наоборот, речь идет прежде всего о напряженном контрасте между первоначальным и актуальным значением. Помимо того, относится это и к «этимологическому» аргументированию в философском языковом мышлении (как, например, в «понятийной поэзии» Хайдеггера или этимологических играх постмодернистского дискурса в духе Ж. Деррида), которое тоже работает с терминологическими каламбурами и интерпретирует внутрилексемное изменение значения как смысловое образование (немецкое слово *Kunst* [искусство] происходит от *Können* [умение, мастерство], *Begriff* [понятие] – от *Begreifen* [понимание, осознание] и т. д.).

С «дословным пониманием», этимологической «регенерацией» и оно-матопоэтическим «овеществлением» предмета обозначения в структуре слова осуществляется в общем **языковой реализм**¹⁸, распространяющийся на все (узуальные и потенциальные или окказиональные) выражения, следовательно, и на те, которые обычно в повседневном языке считаются чисто конвенциональными знаками. В искусстве слова (как и в дискурсе психоанализантов или во сне) принцип реализации действует абсолютно на всех уровнях языкового выражения. Но «реально» я могу воспринимать языковое выражение или делать его понятным только тогда, когда я развиваю его до (хотя бы минимального) «действия», **развертываю** вербальное выражение (исходную фигуру или формулу) до **изложения** в тексте, до сюжета с актантами и предикациями. Эта **амплификация** исходной формулы происходит на двух уровнях: в то время как в фигуре, подлежащей развертыванию, в речевой практике переносная функция значения (конвенционализированная, лексикализованная, идиоматизированная) как бы скрывает и делает невидимой прямую функцию значения, в сюжете же, развернутом из исходных формул, доминирует прямое, конкретно-вещественное значение, развитое до действия, которое реализуется в рамках каузально-эмпирической модели вероятности и действительности определенного контекста культуры¹⁹. Но именно эта модель является той, в которую обычно интегрировалась переносная функция значения. Эффект

¹⁷ Р. Якобсон [1972; 1987в] создает, исходя из понятия «народная этимология», понятие «поэтическая этимология», которое с позиций языкознания хотя и может представляться «неверным», но в плане интуитивного языкового мышления и поэтического мира (и его собственного кода) может быть «верным» (ср. также: [Томашевский, 1927].

¹⁸ См. об этом: [Винокур, 1943], а также обобщающую работу Р. Клепфера [Kloepfer, 1975].

¹⁹ См.: [Якобсон, 1987а].

этой перемены заключается в том, что после этого в реализованном сюжете (например, в перспективированном повествовании анекдота) производный характер переносного значения не только осознается и осмысливается, но может при этом восприниматься так, как будто бы речь идет о вторичной коннотации. Это «как будто бы» имеет существенное значение для декодирования реализаций и развертываний, так как познавательный и эстетический эффект гарантирован только тогда, когда осознается **абзуз**, как бы игровой характер нарративации и перспективизации исходных формул, происходящих из беспредметного, архаичного, подсознательного или просто чисто вербального типа мышления.

Итак, если я реализую фигуру «дом со слепыми окнами», т. е. хочу привести к прямому значению переносно-метонимическое значение фигуры, которая (в качестве идиомы) находит выражение в повседневной речи, тогда мне придется прибегнуть к расширению выражения, например, посредством дополнения: «дом со слепыми окнами» – «ему выкололи глаза»; или в другом направлении развертывания: «у дома слепые окна» – «и немые двери». Обычно выражение «слепые окна» в повседневной речи является не метафорой (продуктом анимистического сдвига между категориями «жилой» – «нежилой»), а метонимией, синонимом для «грязные», «непрозрачные окна». Иначе говоря, не только метонимия «реметафоризируется» (окна = глаза дома и пр.), дословно понимается также первоначальная метафора, понимаемая не как фигура, соответственно как сравнение или субституция, но как «реальная» данность. Здесь можно **фиктивную** природу фигуративной, допустимой сравнительной функции противопоставить **имагинативной** природе дословно взятого выражения. **Имагинативное** представление обладает в этом смысле (как пред- или бессознательное восприятие чего-то в качестве истинного и действительного) совсем другим статусом, чем та **фиктивность**²⁰, которой сознательное мышление или конвенциональная коммуникация наделяют сравнение или субституцию. В рамках имагинации (а ей свойственно языковое мышление словесного искусства) замещение «грязные» на «слепые» и, более того, «окна» на «глаза» и «дом» на «живое существо» появляется как реальность (дом **является действительно** слепым – без индекса «кавычки»); в рамках фиктивности эмпирического мышления «слепота» окон является выражением модальности, а не реальности.

Концепция реализации содержит в себе два момента.

Во-первых, постулат «языкового реализма», выдвигаемый против «вещного реализма»; во-вторых, совершенно определенное конструктивно-генеративное представление²¹ о создании и выведении текстов из слов

²⁰ См.: [Шмид, 2008, с. 27–40].

²¹ Подробно об отношении «модели развертывания» к опыту генеративной поэтики у А. К. Жолковского и Ю. К. Щеглова см.: [Жолковский, Щеглов, 1967; 1980; Zholkovsky, 1984].

или, наоборот, о трансформации словообразования в образование предложений и текстов, парадигматической (симультанной) оппозиции внутри исходной фигуры в синтагматическое (сукцессивное) развертывание в сюжет. Оба аспекта связаны тем, что функционирующий в каузально-эмпирическом мышлении акт сравнения и субституирования (метафоризации и символизации) рассматривается в «языковом реализме» как действительные «преображение» и «преображаемость». Поэтому и Якобсон в указанной работе о Хлебникове использует термин «метаморфоза» как синоним к «развертыванию» прежде всего там, где семантические оппозиции актанционированы и персонифицированы.

Симультанно сосуществующие в исходной фигуре семантические положения и взаимосвязи принуждаются к **сукцессивности**; тем самым «овременяется» и преобразуется в сюжетно-логическую цепочку также «пространственность» и принцип смежности, господствующие в языковом мышлении и в исходной словесной фигуре. Этот «тип развертывания» при порождении текста является, определенно, первичным и архаичным не только в структурном отношении, но также и в плане становления и развития (сознания).

Итак, в то время как изобразительность исходной фигуры делает возможным одновременное мысленное представление позитивных или негативных параллельных сем, уже внутреннее устройство артикулирования принуждает к передаче оппозиции и параллельности в последовательном **повторении**²². Эта сукцессивная эквивалентность принуждает первоначальную конфигурацию единиц значения к **темпоральной** секвентности, До и После создают цепь причин и действий, переход исходного статуса в конечный. Но эта синтагматическая последовательность обуславливается при реализации в рамках искусства слова первоначальной имажинативно-симультанной конфигурацией. Именно этот факт Якобсон обобщил до **принципа эквивалентности**, согласно которому «поэтическая функция» (как доминанта в искусстве слова) «переносит принцип эквивалентности с оси селекции [парадигматики] на ось комбинации [синтагмати-

²² Ср. в этой связи внутреннюю логику подсознательного мышления, неспособного к выражению негативности или других сложных логико-семантических формул. См. «Толкование сновидений». Преобразование параллельных, симультанных элементов (текста, картины, произведений пространственных типов искусства) в сукцессивные, повторяющиеся элементы (в каком-нибудь временном виде искусства, например в музыке, в устном изложении текстов и т. д.) имело в авангарде и формализме принципиальное значение. Подтверждением тому являются многочисленные работы о феномене «повторения» (прежде всего «звук» и синтаксических, метрических, а также мотивных комплексов) в теории литературы формальной школы (см.: [Брик, 1919; Hansen-Löve, 1978]). Та же проблема трансформации пространственных и временных медиа организует и систему художественной формы каждой эпохи (см. об этом: [Hansen-Löve, 1983]).

ки]»²³. Если ограничиться принципом реализации, то при этом «переносе» речь идет скорее о **проекции** (исходная фигура в ее смежности трансформируется в развернутый текст и его синтагматику) и **выведении** (по принципу вариативных «правил произвождения»; сравним с аналогичным процессом в «вариациях на тему...» в музыке).

Последовательность и сюжетная логика развертываемых фигур ориентируются не на внеязыковую правдоподобную модель действительности (функционально представленную в нарративно-риторических текстах как перспективирование совокупной референции), развертываемый сюжет остается в рамках словесного искусства связанным с исходной семантической конфигурацией. Языковое мышление²⁴ преобразует «словесные» в «реальные» факты [Якобсон, 1972, с. 96]; этот процесс, наблюдаемый Фрейдом на бессознательном мышлении, лингвистически осуществим лишь путем **гомологического соединения** словопроизводных процессов с текстопроизводными, т. е. «правила морфологического произвождения» реализуются как «парегменон» («произвождение»)²⁵, а правила семантического сдвига (*Verschiebung*) и уплотнения (*Verdichtung*) как метонимия и метафора, при этом семемы исходных вербальных фигур выступают как мотивы, в то время как функция морфем (в качестве грамматико-парадигматических регуляторов) служит соотношению мотивных секвенций в тексте.

Здесь можно оставить открытым вопрос о том, является ли приемлемым или вообще достойным обсуждения это, для многих лингвистов провокационное, представление трансформации правил словообразования в правила текстопорождения²⁶. Поиск «missing link» между словом и нарративом или художественным произведением, лексемой и текстом относится, безусловно, к центральным мифам, порожденным самим поэтическим творчеством. Уже одно это обстоятельство отражает распространенное во многих языках отождествление «слова» и «речи» (или «текста», «жанра»): вспомним греческий «логос», который частично

²³ См.: [Якобсон, 1983].

²⁴ В исследовании творчества Гоголя Андрей Белый детально описывает «гиперболизм» как фундаментальный гротескный процесс у Гоголя, а также в русском модернизме (прежде всего у Маяковского) [Белый, 1934]. Все, что Белый говорит о гиперболизации, может применяться также и в отношении представляемой здесь теории «развертывания».

²⁵ Р. Якобсон называет риторическую фигуру парегмена «обнаженным произвождением», при котором один и тот же корень слова изменяется рядом варьирующих (грамматических) морфем (как бы склоняется или спрягается) [Якобсон, 1972, с. 84; 1987в, с. 296]. В качестве классического примера можно назвать известное стихотворение Хлебникова «Заключать смехом» («*Beschwörung durch Lachen*») [Chlebnikov, 1972].

²⁶ См.: [Жолковский, 1980].

соответствует русскому «слово») ²⁷. Это древнее отождествление слова и речи является не только синекдохично-метонимической условностью, семантическая структура которой сравнима с процессами развертывания и свертывания (*pars* → *totum*, *totum* → *pars*), оно стоит также у истоков современного языкознания (начиная прежде всего с Гумбольдта и его последователей в России – А. Потебни и А. Веселовского, предшественников Якобсона и Тынянова) ²⁸: а именно рассмотрения словесного и текстуального анализа, лингвистики и поэтики или литературоведения как аспектов одной и той же науки ²⁹.

Типичным для поэтики символизма и авангарда является представление, что на всех уровнях языкового выражения действуют **гомологичные** правила комбинации, отличающиеся друг от друга только степенью сложности их языковых «объектов» (т. е. комбинацией морфем или синтагматических единиц). В плане (художественного) языкового мышления эта гомология все-таки понимается как **аналогия**, как действительное «генерирование» в **генетическом** смысле, при котором слово в качестве «семена» (уровень биосферы) постоянно «рождает» новые тексты (семиосфера), которые сами постоянно несут новые «языковые семена» (древний поэтологический топос).

Обобщенно можно сказать, что в плане творческого языкового мышления – иначе, чем в научном мышлении – все генеративные процессы (или трансформации в смысле трансформационной грамматики или генеративной поэтики) толкуются как развертывание или метаморфозы. Несомненно, самим лингвистам приходится с наибольшим трудом защищать себя от этих «генетических атак», происходящих из их собственного под- или предсознательного языкового мышления. Такие «акты вытеснения» не должно и не может позволить себе литературоведение, которому необходимо частично возводить те структуры мышления, которые оно делает предметом своего исследования (а именно «художественное мышление»), также до **метода** своего анализа, пока оно воспринимает себя в рамках какой-нибудь культуры в качестве неотъемлемой составной части обширного «эстетического процесса».

В искусстве слова те первичные акты (уплотнение, сдвиг, параллелизм, повтор, символизация), которые образуют высказывания и фигуры, переносятся – в соответствии с моделью реализации – на уровень сюжетосложения и текстопорождения, где, как правило, преобладают «вторичные процессы»: если на лексическом уровне в качестве объектов первичных актов выступают фонемы, морфемы и их семантические эквиваленты, которые вариативно комбинируются и выстраиваются повторением, редупликацией, инверсией, замещением и т. д., то на уровне текста и сюжета

²⁷ См. «Термин» в: [Флоренский, 1990].

²⁸ Ср.: [Ханзен-Леве, 2001].

²⁹ Об аналогии «слова» и «текста» см.: [Шкловский, 1969; 1983].

нулевой уровень декодирования сместился на более сложный уровень комбинации тематических или прагматических мотивов в синтагматические комплексы сюжета (мотивный параллелизм, инверсия, «гистерон-протерон», «разбивка на ступени», сплетение, лейтмотивика и т. д.).

В противоположность перспективированному (нарративному) сюжету (дискурсу) и его чтению, которое происходит на уровне комплексных мотивных сегментов, уровень декодирования при чтении развернутого сюжета³⁰ смещается как бы «назад», на словесный уровень и далее в сферу прямого образования высказываний и фигур. Это чтение текста, исходящего из «развертывания», можно было бы назвать чтением «наоборот», аналитическим, которое сродни тому «равномерно парящему вниманию» (Фрейд), при помощи которого психоаналитик вычитывает из речи своего пациента скрытые признаки и сигналы в языке бессознательного. И в его случае речь идет о сведении («редукции» – в буквальном смысле) текста («поверхности текста», «явного текста») к тем ключевым выражениям, корням, из которых он развернут и над которыми размещаются обманчивые слои повествования или описания. Тот же процесс мы наблюдаем при толковании снов, когда нарративно закодированный и снабженный сознательным перспективированием явный текст сновидения (Фрейд говорит о «содержании сновидений») сводится к тому скрытому, «латентному»³¹, который, будучи исходной фигурой в рамках языкового мышления, появляется в качестве симультанных конфигураций символов сновидений.

При смещении **нулевой ступени**³² (или «исходного уровня») (де-)кодирования с мотивного уровня на уровень лексем и морфем (и сверх того на фонетическую, ритмико-просодическую структуру) коренным образом изменяется референциальная функция вербальных выражений: в то время как в словесном искусстве изоляция отдельных морфем **внутри** границ лексемы (морфологическая структура) создает новые семантические связи (новые архисемы³³) и тем самым новый автономный поэтический «мир», в перспективированном повествовании и речах выискиваются **между** лексемами или мотивами новые комбинации, причем отдельные слова функционируют только как метонимичные «partes pro totum» (как синекдохи) и «totum» представляет ту модель действительности, которая симулируется с помощью нарративных перспектив³⁴.

Трансформация слово → текст или исходная формула → сюжетная реализация осуществляется на промежуточных ступенях или стадиях развертывания, которых может быть больше или меньше в зависимости

³⁰ См.: [Шкловский, 1925а, с. 21–55].

³¹ См.: [Freud, 1961b].

³² См.: [Лотман, 1970].

³³ Там же.

³⁴ См.: [Шмид, 2008, с. 107–137].

от степени сложности исходной фигуры или самого «реализата». В данном изложении я могу только наметить типичную иерархию этих стадий развертывания и упомянутых корреляций с процессами гетерогенного текстопорождения. В любом случае возможна целая иерархия имплицитующих друг друга текстовых типов и родов, которые в зависимости от системы их проявления или их конкретного перформанса в определенном периоде и от заданного коммуникативного пространства – могут восприниматься как **исходные** или **итоговые жанры** (процессов реализации).

В начале шкалы развертывания стоят те тексты чистого словесного искусства, которые представляют не увиденный далее продукт «каламбура» и / или семантической фигуры, причем сюжет реализата функционально доминирует над частично в нем действующими закономерностями нарративации и (риторической) стилизации и тем самым меняет их функцию на подчинительную. Будучи представленными и воспринимаемыми как «итоговые жанры», принадлежат такие краткие жанры хорошо развитой в каждом языке системе «паремиологии», т. е. так называемым «малым формам» (идиома, речевой оборот, пословица, анекдот, загадка, мифема и т. д.)³⁵. Затем эти итоговые жанры на дальнейших стадиях развертывания могут быть подведены к исходным жанрам повествовательных или лирических текстов.

Но параллельно этой вне- и предхудожественной «паремиологии» развиваются также и внутри литературы тексты словесного искусства, которые свободно реализуют неисчерпаемый потенциал каламбура (или паронимазии, анаграммы и т. д.) и семантических фигур и сплетают во все новые мотивные ряды полученных таким образом реализатов. Так, наряду с канонизированной в разговорной речи, фольклоре, в социолектах и диалектах «паремиологии» образуется чисто поэтическая, так сказать, «идеолектальная», окказиональная «паремиология» (собранная в культурном сознании как «богатство цитат» и запас аллюзий), которая принимает, с точки зрения традиционной идиоматики, фразеологии и «анекдотики», первенствующий **катахретический**, неузуальный характер³⁶.

³⁵ Анализ паремий (как исходных формул для развертывания более объемных, сложных текстов) образует важное ответвление в исследовании модернистской поэтики. Новаторскими для паремиологии в Советском Союзе являются работы Л. Г. Пермякова [Пермяков, 1970; 1979], которые сейчас частично доступны также и в немецком издании (см. специальный выпуск 3-4 журнала по семиотике (Kadikas / Code, 1984), а также сборник В. Айсмана, П. Гржибека (Semiotische Studien zum Rätsel, Simple Forms Reconsidered II. Hg. W. Eismann, P. Grzybek (Bochumer Beiträge zur Semiotik). Bochum, 1987). О реализации пословиц в повествовательных текстах см. работу В. Шмида [Schmid, 1982].

³⁶ Согласно В. Жирмунскому, «актуализируя наглядное представление, зрительный образ, скрытый в потенциальном состоянии в каждой отдельной части

Принцип развертывания³⁷ вербальных исходных фигур до фразеологических микросюжетов³⁸ (речевые обороты, пословицы, изречения, игра слов и т. д.) и далее до риторических или нарративных малых жанров (анекдоты, басни, новеллы, сказки и т. д.) базируется на трансформации семантических оппозиций и конфигураций исходной фигуры до интеракций актантов, т. е. до **актантialisации**³⁹ семантических отношений. Полисемия исходной фигуры реализуется как «ступенчатый процесс», как центробежный или центростремительный мотивный ряд, причем «растворению» внутренне присущего исходной фигуре противоречия препятствуют постоянно возникающие новые сопротивления, искажения, ложные представления, заблуждения и т. д. Эти сопротивления или «помогательные акции» [Пропп, 1928] также могут быть актантialisированы, персонализированы, например, в качестве антагонистов (или «помощников»), которые либо препятствуют, либо содействуют протагонисту. Итак, развернутые до мотивов семантические единицы исходной фигуры могут либо в качестве «объектов» (предметов), либо в качестве живых «субъектов» (животные, люди, неземные существа) быть пассивными или активными.

Однако **амплифицирование**, расширение исходной фигуры до микросюжетов и малых жанров может достигаться не только путем постоянного введения сопротивлений («торможения» и замедления конечной нейтрализации), но также путем сплетения друг с другом двух или нескольких исходных фигур. Это «множественное развертывание» не только чаще

словесного построения, мы получаем сложное целое – с логической точки зрения внутренне противоречивое, иррациональное» [Жирмунский, 1921, с. 115]. В качестве катахрезы развертывание вербально понятого лексического значения на уровне фикционального действия всегда «немотивированно», антиреалистично, что вообще делает его центральным эстетическим принципом модернизма. О роли катахрезы в авангарде см. также: [Деринг-Смирнова, Смирнов, 1980]; специально о катахрезе см.: [Смирнов, 1986].

³⁷ «Метаморфоза» как особая форма развертывания анализируется Р. Якобсоном [1972; 1987в]. О метаморфозе как архо-примитивной форме инкорпорации и коммуникации в мифопоэзии В. Хлебникова см.: [Hansen-Löve, 1987a].

³⁸ Прием «реализуемых метафор» неоднократно анализировался как «оживление» и тем самым как остранение речевой фигуры, доведенной до автоматизма [Винокур, 1943; Томашевский, 1927; Жирмунский, 1921]. Метафора в этом качестве пользовалась в русском авангарде плохой репутацией и отождествлялась с поэтикой символизма (и романтизма), против которой велась борьба. С этой точки зрения, возможным было только остраненное использование метафоры, при котором основным приемом деформации была именно дословно взятая, реализованная метафора.

³⁹ О превращении семантических элементов какого-либо выражения в действующих лиц повествовательного текста (актантialisация), а также о превращении объектов в предметы действия см.: [Greimas, 1971; 1972].

встречается, чем линейная реализация одной единственной исходной фигуры, но оно может комбинироваться с мотивами, не (или же только отдаленно) представляющими продукт реализации. Это вполне могут быть мотивы, целью которых не является напрямую содействовать процессу развертывания, т. е. в качестве составных фикциональной модели действительности прагматически «оправдывать» мотивы, развернутые из лингвистической реальности исходной фигуры, как бы придавать им «реалистические рамки».

Комбинацию обоих типов мотивов (т. е. «вербальных мотивов» и нарративно-фикциональных мотивов), в результате которой возникают сложные сюжеты, трудно анализировать потому, что в ходе развития такого текста, как правило, происходит смена доминанты, т. е. определенные пассажи нужно читать, используя ключи языкового мышления, другие же – с использованием знаков нарративизации (или других текстовых функций).

Персонификация⁴⁰ как сложнейшая форма превращения семантических фигур в нарративные имеет свои корни в мифомагическом «переносе» («проекции») признаков оживления или одушевления на неодушевленные организмы или физические объекты и, более того, на абстрактные феномены и ситуации – вплоть до абстрактно-теоретических понятий, концепций, моделей и кодов. В первом случае можно говорить о **гетерореализации** (тематизированных «реалиях»), во втором об **автореализации** (тематизированных и индексированных структурных признаках или правилах кодирования)⁴¹. Неоднократно появляются оба типа реализации скомбинированными; исходная фигура изображает тогда семантический сдвиг или перенос между вещественно-конкретным и абстрактно-теоретическим порядком. Тогда сам автор начинает здесь действовать в качестве персонификации поэзии или определенной поэтологической модели, развертываемой в самом тексте.

Так, например, авторефлексивные высказывания, которые были (предварительно) сформулированы в (нехудожественных) теоретических курсах, могут входить в текст в качестве **исходных моделей**, основные признаки которых (теоретические «ключевые понятия», постулаты, лозунги) – часто вербализованные уже в абстрактном дискурсе в качестве понятийных метафор – теперь реализованы как вещественные метафоры («овеществлены») и сплетены с другими поэтическими мотивами. Вспом-

⁴⁰ Согласно Р. Якобсону [1972; 1987в], «персонификация» является дальнейшим развитием анимистического оживления предмета, т. е. превращения вещей в животных или людей.

⁴¹ Многочисленные примеры тому предлагает поэзия Хлебникова (ср. в этой связи типичную для всего авангарда попеременную трансформацию «текстов» (или книг, языковых знаков) в «мир» (в биосферу) и *vice versa* [Hansen-Löve, 1985, S. 27–88]).

ним футуристские понятийные метафоры «оживление вещей», «воскресение слова» (или «вещей») «из мертвых» или «восстание вещей», тематизирующих тот прием (и его теоретический фон), которым конструируется и структурируется сам текст (в котором о нем идет речь). Таким образом поэтические приемы на деле персонифицируются до настоящих «героев» литературы (литературоведения)⁴².

Именно образный способ выражения теоретического дискурса самих поэтов (к примеру, футуристов или предыдущего поколения символистов в России) создал богатый запас абстрактно-теоретических исходных фигур, которые могли быть конструктивно развернуты в поэтический текст: поэтический текст является более или менее явной (авто-)реализацией своей модели, в некоторых случаях перед нами настоящие модели «литературно-теоретических парабол», «фабула» которых служит просто предлогом для развития (концептуальной) исходной фигуры⁴³.

Одна из центральных теоретических «метафор» модернизма, взаимозаменяемость категорий «искусство» (или «теория искусства») и «жизнь» (или «реальность») как «реализация» искусства и его модели, образует исходную фигуру тех «поэтологических» стихов, поэм и нарративов, которые играют огромную роль для авторефлексивного самовыражения всякого искусства и всякой культуры. Впечатляющими являются те «поэтологические (авто-)реализации», ключевая и исходная фигура которых создается самим процессом реализации (упомянутая выше коррелятивность «слова» и «вещи», семиозиса и десемиозиса, абстрагирования и конкретизации, опосредованности и непосредственности и т. д.).

Другая, впрочем древняя проблематика философии языка и лингвистики, дифференциация **имени**⁴⁴ и вербального обозначения, номинации и денотации, может стать исходным пунктом актов реализации и персонификации, которые типичны для словотворчества символизма и авангарда. В мифопоэтическом языковом мышлении традиционная индексная функция имени (и вытекающая из этого абсолютная заменяемость и обобщенность номинации) замещается семантизацией и оноματοпоэтической функционализацией имени. Однако гротескно-комической функцией «говорящего имени» (например, у Гоголя) не ограничиваются, а обобщают этот процесс и его гротескно-карнавальную традицию до корнящегося в мифопоэтическом языковом мышлении восприятия всех обозначений вещей и лиц **как** (иконографических) имен. Восприятие обозначения вещи

⁴² См.: [Якобсон, 1972, с. 33; 1987в, с. 275].

⁴³ Это относится, например, к рассказу Льва Лунца «Ненормальное явление» (1922), сюжет которого и использованный в нем стилистический прием реализуют соответствующие теоретические концепты формалистов и группы писателей «Серапионовы братья». См. об этом: [Hansen-Löve, 1978b].

⁴⁴ Поэзия в качестве имятворчества является центральной парадигмой всего модернизма (см. об «Ономаптоэтике» в этом смысле: [Hansen-Löve, 1988]).

как «имени вещи» придает объекту, с которым в иных случаях обходятся как с неживым «предметом», «одушевленный», личностный статус, тогда как путем овеществления имен лиц (их имагинативной конкретизации) обозначение одушевленных субъектов как бы переименовалось до «персонификации» вербальных фигур. В крайнем случае литературный «герой» оборачивается просто реализацией или персонификацией своего имени, которое стало его «судьбой», которое заранее «in puse» запрограммировало его участь.

С этой точки зрения, имя в словесном искусстве служит не только семантизации жестовых и характерных признаков (его носителя), семантизированных в звуковой символике (а также звуковой семантике) слова (Акакий Акакиевич, Лолита, Чичиков, Фауст; Гоголь, Пушкин, Крученых и т. д.), в языковом мышлении господствует тенденция воспринимать **все** вербальные обозначения как «имена». От этого недалеко до архаичного представления (к примеру, Хлебников⁴⁵), что существует якобы «язык вещей», что вещи общаются друг с другом, так сказать, посредством их «имен», соответствующих их сущности, и не являются при этом **объектами** внешнего обозначения говорящего человека: не человек дает «вещам» их имена, а творец языка **открывает** истинные имена вещей, внимая их «разговору», который они непрерывно ведут между собой.

Исходя из этих как бы в «природе» найденных древних слов или имен поэт-демиург «развертывает» «языковую действительность», которую он противопоставляет языковой условности и ее культурно обусловленной «предметности». Отсюда вытекает убеждение, что посредством языкового обозначения передается одновременно также сущность и энергетическая сила созданного вещного мира, т. е. что можно «действовать» посредством языка (или, точнее говоря, в нем). Поэтому логично, что «высказывания» являются для мифопоэта «поступками»⁴⁶.

Реализация не только представляет центральный генеративный принцип искусства слова и в своих рамках конструктивно подчиняет себе все другие, также присутствующие в тексте процессы, но она может появляться и в нарративных и риторических типах текста, где она, конечно же, будет доминировать в силу господствующих здесь принципов персонификации, стилизации и сюжетной логики (или риторической силлогистики); она образует как бы «вытесненный», имагинативный базис первичного нарративного текста.

Нарративный герой⁴⁷ является не просто «персонификацией» аспектов вербальной фигуры (т. е. как бы продуктом его создающего языкового

⁴⁵ См.: [Der dementierte Gegenstand..., 2008].

⁴⁶ О роли реализации в гротескной поэтике Гоголя см.: [Тынянов, 1969; 1977]; см. также: [Белый, 1934].

⁴⁷ Ю. Тынянов [Тынянов, 1965] различает «статического» и «динамического» героя и подразумевает под этим не что иное, как описанную здесь оппозицию

мышления), он, более того, сам владеет речью, которая его (в процессе автостилизации) представляет (т. е. фикционально «воображает»), как она делает понятными его позицию или ассоциируемый с ним фрагмент действительности. Слишком интенсивное проникновение процессов реализации в нарративную речь может быть «мотивировано» ограниченным состоянием сознания (наивность, опьянение, всякая внутренняя речь, галлюцинация, сон, поток сознания и т. п.); где эта мотивация снижается, а повествовательный акт децентрализуется и разлагается на кусочки, автоматически происходит смещение всей текстовой структуры в направлении «словотворчества» и языкового мышления.

Развитие повествовательного искусства в XIX в., прежде всего в психологическом реализме и натурализме, совершенно четко обнаруживает тенденцию отождествлять тип реализации с «внутренней речью» (героя или рассказчика) и его бессознательным языковым мышлением, в то время как внешнее изображение (и тем самым также и мотиваторные рамки представления «развернутой речи») определяется типом перспективированного повествования.

По мере того как постепенно внешнее изображение и тем самым мотивационные взаимосвязи мотивов все более делались зависимыми от внутреннего, психического развития героя, оказывалось возможным все большее отступление на задний план и в конечном счете упразднение перспективного оправдания «внутренней речи». Этот процесс может периодически и с меняющейся интенсивностью протекать также внутри повествовательного текста, так что, например, какая-нибудь нарративная мотивация в экспозиции вновь включается в финальные пассажи (конец главы или текста) и таким образом представляет для «поэтики развертывания» всего лишь «формальные» рамки⁴⁸.

Какую систему в каждом отдельном случае взять в качестве доминирующей, именно в модернистской прозе не всегда можно заключить исходя только из текста. Уже в символизме, затем особенно в футуристском авангарде, стало непригодным классическое различение лирики и прозы, вспомним о таких произведениях, как «Улисс» Дж. Джойса или «Петербург» А. Белого, для которых термин «лирическая проза» настолько же

«персонификации» и «перспективизации»: в первом случае литературный персонаж является олицетворением вербальных реальностей (в крайнем случае своей собственной манеры говорить или даже своего имени), во втором случае его речь (его *сказ*) служит всего лишь характеристикой его типа, его мировоззрения, выявляющихся из его «позиции», которую он занимает в фикциональной истории, и из выбранных для этого средств повествовательной перспективы.

⁴⁸ О формалистской типологии форм *сказа* см.: [Hansen-Löve, 1978, S. 274–290; Тынянов, 1969; 1977; Эйхенбаум, 1969; 1969а; Виноградов, 1921; 1926].

непригоден, как и «прозаическая лирика»⁴⁹. Во всяком случае решение будет зависеть от специфики господствующей системы жанров в определенный период, читается ли текст при помощи ключа, реализующего и нарративирующего кодирования, или же оба ключа функционируют «осциллирующе» или попеременно.

Сознательный (нарративный или риторический) дискурс намеренно проецирует условные знаки на заданную модель реальности; бессознательный же текст, напротив, является выражением (и психологическим симптомом) непроизвольного процесса семиозиса, саморасшифровка которого (лишенная сознательного намерения) только путем дополнительно толкования может получить связь с внеязыковой реальностью⁵⁰.

Реализация в рамках сознательного говорения, развертывание до нарративных текстов паремнологических жанров, наряду с другими образующими «бессознательное» той или иной культуры, всегда означает «актуализирование» имажинативных систем, архаико-мифологический характер которых с кодом соответствующей модели действительности определенной эпохи представляется как «фантастика» [Лахманн, 2009]. Итак, если в «бессознательной речи» сна «оптатив», т. е. модус желания, становится «презенсом» (Фрейд)⁵¹, то «презенс» означает в этом случае не вполне временной уровень, а статус *hic et nunc*, который развертывает образ-желание до действия, «реальная» невозможность которого или рациональная, каузально-эмпирическая невероятность теряет силу.

Именно игра с несколькими типами декодирования, расположенными между обоими полюсами языкового и предметного, эмпирического мышления, составляет ту «многоплановость» нарративного сюжета, которая на текстовом уровне представляет соответствие «многозначности», полисемии семантических фигур. Но тем самым линейная, телеологическая сюжетная логика приобретает масштаб, который обычно обуславливает в языковом мышлении словесного искусства одновременную соотнесенность всех значений друг с другом. Эта многозначность, противодейст-

⁴⁹ А. Белый учитывает оба этих варианта, когда говорит о «поэзии-прозе» раннего Гоголя и о «прозо-поэзии» (сильно прозаизированной поэзии) Маяковского [Белый, 1934, с. 227].

⁵⁰ Концепция Фрейда о первичных и вторичных процессах, какой мы ее знаем из 7 главы «Толкования сновидений», была в России с начала века хорошо известна. Фрейд однозначно выводит вторичные функции из преодоления «трудностей / лишней жизни», тогда как в «первичном процессе» «энергия может свободно течь, так как она после механизмов смещения и конденсации (сгущения) беспрепятственно переходит от одного представления к другому» (см.: [Laplanche, Pontalis, 1973]. О нарративном развертывании сюжетов из шуток см.: [Фрейд, 1961а, с. 133]. Реализация «дословного восприятия» в психоаналитическом и терапевтическом процессе служит «рассимволизации символов, расшифровке и разгадке послания» (см.: [Starobinski, 1973, S. 20]).

⁵¹ См.: [Freud, 1961b].

вующая линейному перспективированию, как бы «семантизирует» структуру сюжета до энigmatичной комбинации, которая ребусно иконизирует ответ на ту **загадку**⁵², которая заключена в исходной фигуре и которая в качестве раскрытия глубокой «тайны» сопряжена с чисто нарративной разгадкой (синтагматическая «нейтрализация») открытой исходной проблемы или даже доминирует над ней.

Энтелехия сюжетной логики настроена на финальную разгадку противоречия в модели реальности, которая представляется фиктивно (так же, как и силлогистика риторического дискурса находит свою нейтрализацию в решении гипотетического начального вопроса в конце текста); сюжетная же реализация, наоборот, опускается до исходной формулы, образующей архетипический, культурно-типический или мифопоэтический «источник» сюжетной реализации. В тех жанрах, которые процесс разгадки ставят в центр (тривиальная «занимательность сюжета», например, в приключенческом или детективном романе), этот источник может быть редуцирован до простого «повода» для сюжетного развертывания и введения мотивов и тем самым превращен в чистую условность. В этих (совсем не редких) случаях декодирование сюжетной логики – также без знания исходной фигуры и ее всевозможных мифопоэтических связей – не страдает, даже если речь идет о весьма неполном чтении литературного текста.

Предложенное здесь принципиальное различие двух типов реализации, а именно «каламбурной реализации» (в соответствии с формалистской моделью: трансформация «формального параллелизма» в «смысловой», «психологический параллелизм») и реализации семантической фигуры (метафора, метонимия, оксюморон и т. д.), последовательно ведет также к различению типов развертывания, которые – исходя из терминологии В. Шкловского – можно было бы обозначить как «развернутая параллель» (тип сюжета I) и «сюжет разгадка» (тип сюжета II)⁵³.

Тип сюжета I пребывает в рамках словесного искусства или словотворчества в прямом смысле, это значит, что в качестве конструктивного или генеративного принципа модель развертывания доминирует над моделью нарративно-перспективного «развития» (*evolutio*), тогда как тип сюжета II – который, впрочем, представляет как генетически, так и типологически новую форму – **нарративизирует** семантическую оппозицию и конфигурацию исходной фигуры, т. е. подчинен сюжетной логике и перспективе (во всяком случае, в рамках поверхностной структуры текста).

⁵² О «сюжете загадки» см: [Шкловский, 1925а, с. 56–96; Hansen-Löve, 1978].

⁵³ Об этой типологии нарративных структур действия (сюжетов) см. классическое представление у В. Шкловского ([Шкловский, 1923; 1925б]), где все мыслимые формы действия повествовательной прозы возводятся до развертывания сюжета из параллелизма, с одной стороны, и из формулы разгадки, с другой стороны. См. об этом также: [Ханзен-Леве, 2001].

Шкловский оба типа реализации и тем самым сюжета размещает в виде конструктивной иерархии, понимая развертывание «метафорического ряда» (семантической фигуры, типа I) как «надстройку» или «ответвление» того «первичного» ряда, который образуется при реализации каламбура. «Метафорические ряды» (и их развертывание) представляют как бы подвесные мосты между языковыми и сюжетными процессами, между словесным и текстовым уровнями. И только эти «вторичные ряды» (развертывание фигур) образуют исходную точку для развития «реальных рядов», которые фиктивно репрезентируются сюжетной логикой и структурой повествовательных точек зрения и перспективики. Этот III уровень развертывания текста преобразует словесную и сюжетную реализацию (т. е. оба типа сюжета) в нарративный дискурс, в рамках которого стереоскопично и стереофонично представляются и **эстетизируются** имажинативная и фиктивная система, языковая и сюжетная логика, бессознательная и сознательная речь. Эта **третья** позиция рефлектирующего рассказчика обеспечивает вообще только в большой повествовательной форме идентичность и целостность про- и регрессивных процессов сознания, имажинативной памяти и фиктивного (по синтагматической временной оси перемещающегося) воспоминания, мифопоэтического развертывания и исторического развития.

Именно упомянутая взаимная релятивизация (эстетизация, «секуляризация») мыслительных и психических функций, типов вербального опыта до конструктивных принципов создает предпосылку для их художественного функционирования, так же как представленные выше акты де- и ресемантизации обеспечивают условность (игровой системный характер) культуры.

Тип сюжета I замещает или деформирует психологическую («внутреннюю») «мотивацию» введения и сплетения мотивов структурной («внешней») «мотивацией» синтагматической комбинаторики (позитивный / негативный параллелизм, «ступенчатость», редупликация и т. д.); сюжет **иконизирует** всякий тип реализации I (каламбур), который создает исходную фигуру. В рамках или на фоне развитого искусства психологического повествования, виртуозно распоряжающегося процессами (центрально-)перспективного моделирования пространства и времени, крайне «формальный» характер этого типа сюжета действует особенно провокационно и нередко создает впечатление слепо господствующей, параноидной навязчивости повторений и схожестей, накладывающей отпечаток на действия персонажей и их речь. На этот марионеточный и масочный характер «автоматически» протекающей программы этого типа сюжета (именно в контексте гротескно-карнавальной традиции) неоднократно указывалось.

Тип сюжета II развертывает семантическую фигуру, в которой опущен элемент (в начале или в конце) и поэтому требуется разгадка (в соответст-

вии с этим «сюжет разгадка»). Однако эта фигура загадка выстраивает противоречие не по **горизонтали**, в качестве оппозиции двух антагонистических положений, но в качестве «сдвига» или замещения двух гетерогенных семем или же парадигм, которые располагаются по **вертикали**, занимая по отношению друг к другу доминирующую или подчинительную позицию; при этом в исходной фигуре (или исходной риторической гипотезе) один из элементов присутствует, другой отсутствует, и поэтому необходимо его заместить. Эта семантическая вертикальность и «аналитический характер» фигуры (отсутствие подлежащего замещению элемента) представляется в типе сюжета II как горизонтальность: то, что необходимо возместить (искомое, спрятанное, тайное, вытесненное), удалено от своей синтагматической начальной и конечной позиции, действие **предшествует** причине (инверсия «логики» сюжета, *husteron-proteron*), которую нужно вскрыть, исходя из характера действия.

В то время как в типе сюжета I «комизм слова» исходной фигуры разворачивается до «комизма ситуации», то уже в самих основах типа сюжета II заложен «комизм ситуации» (прагматическое противоречие внеязыковой действительности, «развертываемое» до семантической фигуры), неожиданная разгадка которого превращается в сюжет. Исходная фигура, таким образом, представляет собой «одночленный параллелизм» (Ханзен-Леве, 2001), который либо задает второй член (разворачивается в сюжете как «опущение» в начальной экспозиции), либо первый член отсутствует и разворачивается как «опущение» финальной конструкции, нулевой финал.

Декодирование развертываемых сюжетов можно обозначить как «обратное чтение», как вид **рекодирования**, при котором реконструируется и рекапитулируется первоначальная конфигурация исходной фигуры или исходных мифов. Это чтение ориентировано не на «телос», к которому с экспозиции необратимо стремится нарративный сюжет, цель, как бы наготове держащая «разгадку» той загадки, которую ставит исходная фигура. В сюжете, развертываемом из одной из таких фигур, комбинация мотивов представляет «иконически» ту загадку, тайну, ту «шутку», которую он расшифровывает в совокупности. Декодирование происходит тогда в конце текста, в том финальном пассаже сюжета, который предлагает нейтрализацию представленных противоречий и антагонизмов (выступающей в качестве основы «фабулы»); в отличие от этого «тайна» или «шутка» сюжета реализации иконизирована одновременно во всех его звеньях и может быть разгадана только открытием «причины текста» (будучи сжатой в исходной формуле).

Всякая реализация всегда представляет собой по типу семиозиса **проекцию** знаковых сцеплений через первичный акт (на уровне бес- и предсознательного языкового мышления) в сферу сознательного говорения, наделяющего первичные исходные фигуры (от архетипической через

культурную до индивидуальной символизации) вторичной актуализацией, конкретизацией (в ходе интерпретации).

Но над «ахроничной» функцией реализации располагается также **диахроничная** функция, которая появляется, с точки зрения языкового мышления, как генетическое «вырастание» одного текста из другого текста, выступающего соответствующим исходным жанром. Вообще один текст может стать исходной фигурой или жанром другого текста только тогда, когда он через многообразные промежуточные ступени «формализованной» передачи (его пересказывания и дальнейшей передачи содержания, его пародирующей имитации, его преобразования в другие виды передачи информации и т. д.) снова будет **свернут** в краткую (паремиологическую) формулу, которая, в свою очередь, образует исходный пункт для дальнейших реализаций.

Это явно генетическое представление диахронного «порождения» противостоит восприятию диахронии как **коммуникации** и перекодирования между гетерогенными культурными и текстовыми системами, связанными друг с другом в результате **интертекстуальной** тематизации (цитата) и / или аллюзии. Неслучайно эта на коммуникацию ориентированная концепция выбрала понятийную метафору «диалога» (между текстами)⁵⁴ как образное выражение для интертекстуальности (в том числе и диахронической). В этом понимании можно тип реализации текстопроизводства рассматривать как диахронический фактор эволюции жанров, так как некогда из исходной формулы развернутый сюжет (какого бы типа он ни был), со своей стороны, может быть снова «свернут» в конечную формулу, которая потом вновь является исходным пунктом для дальнейших развертываний. Этот процесс по своей структуре соответствует той динамике, которая «канонизирует» текстовый код до жанрового и культурного кода, становящегося опять-таки фоном и обычной предпосылкой для коммуникации в отношении других (последующих) текстов. Но в то время как в этой **коммуникативной** эволюционной модели, представляющей коррелятивность кода и сообщения как обратную связь, воплощается трансформация «старого», данного, привычно кодированного в «новый», искомый, инноваторский код, диахроническая модель развертывания нацелена регрессирующе на **обратный** процесс реализации (от «нового» к «старому», от в данный момент современного к архаичному, от исторического к ахроничному сознанию). Это – восстановительное чтение, которое как бы **деволюционно** «считывает» историю литературы и культуры, словно при этом – в мифопоэтическом смысле – речь идет о вариативных развертываниях одного единственного исходного текста, метафорой которого является сам языковой мир⁵⁵.

⁵⁴ См. сборник: [Dialog der Texte, 1983].

⁵⁵ Трансформация принципиально пространственной структуры мифа во временную нарративных сюжетов (а также в их причинно-временную логику) основа-

Список литературы

- Белый А.* Мастерство Гоголя. Исследование. М.; Л., 1934.
- Брик О.* Звуковые повторы // Поэтика. Пг., 1919.
- Веселовский А.* Психологический параллелизм поэтического стиля // Историческая поэтика. Л., 1940.
- Виноградов В.* Сюжет и композиция повести Гоголя «Нос» // Начала. 1921. № 1. С. 82–105.
- Виноградов В.* О задачах стилистики (наблюдения над стилем Жития протопопа Аввакума) // Русская речь. 1923. № 1.
- Виноградов В.* Этюды о стиле Гоголя. Л., 1926.
- Винокур Г.* Маяковский – новатор языка. М., 1943.
- Деринг-Смирнова И. Р., Смирнов И. П.* Исторический авангард с точки зрения эволюции художественных систем // Russian Literature. Amsterdam. 1980. VIII-V. С. 403–468.
- Жирмунский В.* Поэзия Александра Блока // Об А. Блоке. СПб., 1921. С. 65–166.
- Жолковский А. К.* Порождающая поэтика в работах С. М. Эйзенштейна // Sign – Language – Culture. Paris: The Hague, 1970.
- Жолковский А. К., Щеглов Ю. К.* Из предыстории советских работ по структурной поэтике // Труды по знаковым системам. Тарту, 1967. № 3.
- Жолковский А. К., Щеглов Ю. К.* Поэтика выразительности. Сборник статей // Wiener Slawistischer Almanach. Wien, 1980. Sonderband 2.
- Иванов В.* Борозды и межи. Опыты эстетические и критические. М., 1916.
- Кандинский В. В.* К вопросу о форме // Синий всадник / Под ред. В. Кандинского, Ф. Марка. М., 1966.
- Лахманн Р.* Дискурсы фантастического. М., 2009.
- Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. М., 1970.
- Максимов Д. Е.* О мифопоэтическом начале в лирике Блока (предварительные замечания) // Творчество А. А. Блока и русская культура XX века. Блоковский сборник. Тарту, 1979. Вып. 3. С. 3–33.
- Мелетинский Е.* Поэтика мифа. М., 1979.

тельно исследовалась в русской теории литературы Ольгой Фрейденберг [1936; 1978]. См. обобщающую работу об этом у А. Ханзен-Леве ([Hansen-Löve, 1987a; 1987b]). Если мифическое мышление понимает (вербальное) выражение всегда дословно, то послемифическое мышление ориентировано на метафорику и функциональность, т. е. на формы переноса значения и абстрагирования от конкретно-вещественного понимания (вербальных) знаков (см.: [Hansen-Löve, 1987a; 1987b]).

Минц З. Г. Понятие текста и символическая эстетика // Материалы все-союзного симпозиума по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1974. Вып. 1 (5).

Пермяков Л. Г. От поговорки до сказки. М., 1970.

Пермяков Л. Г. Пословицы и поговорки народов востока. Систематизированное собрание изречений двухсот народов. М., 1979.

Пропт В. Морфология сказки. Л., 1928.

Смирнов И. П. Художественный смысл и эволюция художественных систем. Л., 1977.

Смирнов И. П. Катахреза // Russian Literature. Amsterdam. 1986. XIX (1). С. 57–64.

Томашевский Б. Теория литературы. Поэтика. М.; Л., 1927.

Тынянов Ю. М. Проблема стихотворного языка. (Л., 1924). М., 1965.

Тынянов Ю. М. Достоевский и Гоголь. К теории пародии // Texte der Russischen Formalisten. München, 1969 [1924]. С. 300–371. (То же: Тынянов Ю. М. Достоевский и Гоголь (к теории пародии) // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 198–226.)

Флоренский П. У водоразделов мысли. М., 1990.

Фрейденберг О. Поэтика сюжета и жанра. Период античной литературы. Л., 1936.

Фрейденберг О. Миф и литература древности. М., 1978.

Ханзен-Леве О. А. Вещь – предмет – овеществление // Pojmovnik ruske avangarde. 1989. № 8.

Ханзен-Леве О. А. Русский формализм. Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. М., 2001.

Шкловский В. Б. О теории прозы. М.; Л., 1925а.

Шкловский В. Б. Развертывание сюжета. М.; Л., 1925б.

Шкловский В. Б. Пять человек знакомых. М., 1927.

Шкловский В. Б. Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля // Texte der russischen Formalisten. München. 1969 [1921]. Т. 1. С. 36–121. (То же: Шкловский В. Б. Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля // О теории прозы. М., 1983. С. 26–62.)

Шмид В. Нарратология. М., 2008.

Эйхенбаум Б. Как сделана <Шинель> Гоголя // Texte der russischen Formalisten. München 1969 [1919]. С. 123–159. (То же: Эйхенбаум Б. Как сделана «Шинель» Гоголя // Эйхенбаум Б. О прозе. Л., 1969а. С. 306–327.)

Якобсон Р. О. Поэзия грамматики и грамматика поэзии // Семиотика. М., 1983. С. 462–482.

Якобсон Р. О. Заметки о прозе поэта Пастернака // Якобсон Р. О. Работы по поэтике. М., 1987а. С. 324–338.

Якобсон Р. О. О художественном реализме // Texte der russischen Formalisten. München. 1969. Т. 1. С. 372–391. (То же: Якобсон Р. О. О художест-

венном реализме // Якобсон Р. О. Работы по поэтике. М., 1987б. С. 387–393.)

Якобсон Р. О. Новейшая русская поэзия // Texte der russischen Formalisten. München. 1972 [1921]. Т. 2. С. 18–135. (То же: *Якобсон Р. О.* Новейшая русская поэзия. набросок первый: подступы к Хлебникову // Якобсон Р. О. Работы по поэтике. М., 1987в. С. 272–316.)

Chlebnikov V. Werke. Poesie. Reinbek bei Hamburg, 1972. Bd. 1.

Der dementierte Gegenstand. Artefaktskepsis der russischen Avantgarde zwischen Abstraktion und Dinglichkeit. Hg. A. Hennig, G. Witte // Wiener Slawistischer Almanach. Wien; München. 2008. Sonderband 71.

Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität. Hg. W. Schmid, W.-D. Stepel // Wiener Slawistischer Almanach. Wien, 1983. Sonderband 11.

Freud S. Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten // Gesammelte Werke. [1905]. Frankfurt/Main, 1961a. Bd. 6.

Freud S. Die Traumdeutung // Gesammelte Werke. [London, 1942]. Frankfurt/Main, 1961b. Bd. 2/3.

Goepfert H. C. Sprache und Psychoanalyse. Reinbek bei Hamburg, 1973.

Greimas, A. Strukturele Semantik. Braunschweig. 1971.

Greimas, A. Elemente einer narrativen Grammatik // Strukturalismus. Köln. 1972.

Günther H. Struktur als Prozeß. Studien zur Ästhetik und Literaturtheorie des tschechischen Strukturalismus. München, 1973.

Hansen-Löve A. A. Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung. Wien, 1978.

Hansen-Löve A. A. Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst. Am Beispiel der russischen Moderne // Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 11: Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität. 1983. S. 291–360.

Hansen-Löve A. A. Die Entfaltung des 'Welt-Text'-Paradigma in der Poesie V. Chlebnikovs // Velimir Chlebnikov. Stockholm, 1985.

Hansen-Löve A. A. Velimir Chlebnikovs poetischer Kannibalismus // Poetica. 1987a. Bd. 19. Ht. 1-2. S. 88–133.

Hansen-Löve A. A. Zur Mythopoetik des russischen Symbolismus // Mythos in der Slawischen Moderne. 1987b. S. 61–104.

Hansen-Löve A. A. Velimir Chlebnikovs Onomatopoetik. Name und Anagramm // Wiener Slawistischer Almanach. 1988. Bd. 21.

Holenstein E. Roman Jakobsons phänomenologischer Strukturalismus. Frankfurt/M., 1975.

Kloepfer R. Poetik und Linguistik. München. 1975.

Laplanche J., Pontalis J.-B. Das Vokabular der Psychoanalyse. 1973. 2 Bände. Frankfurt/M.

Mythos in der slawischen Moderne // Wiener Slawistischer Almanach. Wien. 1987. Sonderband 20.

Schmid W. Diegetische Realisierung von Sprichwörtern, Redensarten und semantischen Figuren in Puškina's «Povesti Belkina» // Wiener Slawistischer Almanach. 1982. Bd. 10. S. 163-196.

Starobinski J. Psychoanalyse und Literatur. Frankfurt/M., 1973.

Zholkovsky A. Themes and Texts. Toward a Poetics of Expressiveness. Ithaca, London, 1984.

Article metadata

Title: Unfolding, Realization

Author: A. A. Hansen-Löve

Author's e-mail: aage.hansen-loeve@slavistik.uni-muenchen.de

Author affiliation: Ludwig-Maximilians-Universität München, Fakultät für Sprach- und Literaturwissenschaften

Abstract. The terms “unfolding” and “realization” were widely used by the formalists. In this article, Aage Hansen-Löve provides a summary of the formal school's use of these terms and develops them further into a universal ontological concept. The author treats the word (as opposed to narration) as the primary unit of a literary structure and, in doing so, deemphasizes the plot-fabula substrate of the text. It goes without saying that the formal and avant-garde approaches to text tend to look for poetic meanings at the word level rather than the plot-motif level. They do so by focusing on a word's phonetic, grammatical and other formal qualities, the word in and of itself, the logos which is able, in a *pars pro toto* fashion, to symbolize or iconically represent the meaning of speech, language or utterance. Thus, the art of the word (*Wortkunst*) is counterposed to the art of narration (*Erzählkunst*).

The author's emphasis on the primacy of the word over narration tends to divorce the word from its denotation by hampering the habitual mental transition from words to the reality objects that they relate to. At the same time, such approach makes words themselves more “objective”, in line with the general tendency of art, especially the avant-garde art, to turn words into objects. The “dematerializing” departure from denotation sets in motion the mechanism of language reflection and uncovers the deep archaic and paremiological layers of language where the unconscious, the dream-like, the absurd becomes more evident than the habitual visible objects that are normally associated with direct lexical meanings of words. Consequently, the “unfolding” is understood not as a one-time resultative event that involves a subject and an object (i.e., something unfolding into something else) but rather as a form of existence of language where it continuously renews itself, similar to a live organism. This is true of the purely linguistic stratum of language which contains a primordial paremiological seed capable of germination (hence Hansen-Löve's characteriza-

tion of the word as a seed), but it is also true of the poetic language which lends to words the ability of infinite splitting of meaning and engenders the infinite semantization and re-combination of the micro-units of meaning that result from the split.

The “realization” comes into play when the textual micro-units become objectivized through the processes of personification, embodiment and naming. The article’s title deliberately puts together “unfolding” and “realization” as these are similar and mutually dependent phenomena. While the author characterizes “realization” as “the generative principle of the art of the word”, towards the end of the article he also proposes to utilize both “realization” and “unfolding” as chronological instruments that take measurements of the currents of recoding and diachrony as these flow through culture, language and texts, contributing to their greater perception and understanding.

Key terms: avant-garde, formalism, Roman Jakobson, realization, unfolding, Wortkunst, Erzählkunst, narration, name, desemantization, simultaneity, successivity, personification, embodiment, diachrony.

Reference literature (in transliteration):

Belyj A. Masterstvo Gogolja. Issledovanie [Mastery of Gogol. Researches]. M.; L., 1934.

Brik O. Zvukovye povtory [Sound repetitions] // Pojetika [Poetics]. Pg., 1919.

Veselovskij A. Psihologicheskij parallelizm pojeticheskogo stilja [Psychological parallelism of poetic style] // Istoricheskaja pojetika [Historical poetics]. L., 1940.

Vinogradov V. Sjuzhet i kompozicija povesti Gogolja «Nos» [Plot and composition of the story Nose] // Nachala [Beginnings]. 1921. № 1. S. 82–105.

Vinogradov V. O zadachah stilistiki (nabljudenija nad stilem Zhitija protopopa Avvakuma) [About the tasks of stylistics. Notes on the style of the legend of Avvakum] // Russkaja rech' [Russian speech]. 1923. № 1.

Vinogradov V. Jetjudy o stile Gogolja [Essays about Gogol style]. L., 1926.

Vinokur G. Majakovskij – novator jazyka [Mayakovskiy – innovator of language]. M., 1943.

Dering-Smirnova I. R., Smirnov I. P. Istoricheskij avangard s točki zrenija jevoljucii hudozhestvennyh sistem [Historical avant-garde from the view of evolution of fiction systems] // Russisan Literature [Russian literature]. Amsterdam. 1980. VIII-V. S. 403–468.

Zhirmunskij V. Pojezija Aleksandra Bloka [Poetry of Alexander Blok] // Ob A. Bloke [About A. Blok]. SPb., 1921. S. 65–166.

Zholkovskij A. K. Porozhdajushhaja pojetika v rabotah S. M. Jeizenshtejna [Generative poetics in the works of Eisenshtein] // Sign – Language – Culture. Paris: The Hage, 1970.

Zholkovskij A. K., Shheglov Ju. K. Iz predystorii sovetskih rabot po strukturnoj pojetike [From prehistory of soviet works on structural poetics] // Trudy po znakovym sistemam [Works on sign systems]. Tartu, 1967. № 3.

Zholkovskij A. K., Shheglov Ju. K. Pojetika vyrazitel'nosti. Sbornik statej [Poetics of expressiveness. Collected works] // Shhiener Slashhistscher Almanach. Shhien, 1980. Sonderband 2.

Ivanov V. Borozdy i mezhi. Opyty jesteticheskie i kriticheskie [Grooves and boundaries. Experiences of esthetics and criticism]. M., 1916.

Kandinskij V. V. K voprosu o forme [To the question of form] // Sinij vsadnik [Blue horseman] / Pod red. V. Kandinskogo, F. Marka. M., 1966.

Lahmann R. Diskursy fantasticheskogo [Discourses of fantastics]. M., 2009.

Lotman Ju. M. Struktura hudozhestvennogo teksta [Structure of the fiction text]. M., 1970.

Maksimov D. E. O mifopojeticheskom nachale v lirike Bloka (predvaritel'nye zamechanija) [About mythpoetic source in Blok's poetry (preliminary notes)] // Tvorchestvo A. A. Bloka i russkaja kul'tura HH veka. Blokovskij sbornik. Tartu, 1979. Vyp. 3. S. 3–33.

Meletinskij E. Pojetika mifa [Poetics of myth]. M., 1979.

Minc Z. G. Ponjatie teksta i simvolicheskaja jestetika [The concept of text and symbolic esthetics] // Materialy vse-sojuznogo simpoziuma po vtorichnym modelirujushhim sistemam [Materials of the symposium on secondary modelling systems]. Tartu, 1974. Vyp. 1 (5).

Permjakov L. G. Ot pogovorki do skazki [From proverb to the fairy tale]. M., 1970.

Permjakov L. G. Poslovcy i pogovorki narodov vostoka. Sistematizirovanoe sobranie izrechenij duhsot narodov [Proverbs and sayings of the peoples of East. Systematic collected sayings of 200 peoples]. M., 1979.

Propp V. Morfologija skazki [Morphology of fairy tale]. L., 1928.

Smirnov I. P. Hudozhestvennyj smysl i jevoljucija hudozhestvennyh system [Fictional message and evolution of fictional systems]. L., 1977.

Smirnov I. P. Katahreza // Russian Literature [Russian literature]. Amsterdam. 1986. HIIH (1). S. 57–64.

Tomashevskij B. Teorija literatury. Pojetika [Theory of literature. Poetics]. M.; L., 1927.

Tynjanov Ju. M. Problema stihotvornogo jazyka [The problems of the verse language]. (L., 1924). M., 1965.

Tynjanov Ju. M. Dostoevskij i Gogol'. K teorii parodii [Dostoevskij and Gogol. To the theory of parody] // Tehte der Russischen Formalisten. Mjunchen, 1969 [1924]. C. 300–371. To zhe: *Tynjanov Ju. M.* Dostoevskij i Gogol' (k teorii parodii) // Tynjanov Ju. N. Pojetika. Istorija literatury. Kino. M., 1977. S. 198–226.

Florenskij P. U vodorazdelov mysli [Watershed in thoughts]. M., 1990.

Frejdenberg O. Pojetika sjuzheta i zhanra. Period antichnoj literatury [Poetics of the plot and genre. Period of Antic literature]. L., 1936.

Frejdenberg O. Mif i literatura drevnosti [Myth and literature of ancient times]. M., 1978.

Hanzen-Leve O. A. Veshch' – predmet – oveshchestvlenie [Thing – subject and subjection] // Pojmovnik ruske avangarde. 1989. № 8.

Hanzen-Leve O. A. Russkij formalizm. Metodologicheskaja rekonstrukcija razvitiya na osnove principa ostraneniya [Russian formalism. Methodological reconstruction on the basis of stranger's principle]. M., 2001.

Shklovskij V. B. O teorii prozy [About the theory of prose]. M.; L., 1925a.

Shklovskij V. B. Razvertyvanie sjuzheta [Unfolding of the plot]. M.; L., 1925b.

Shklovskij V. B. Pjat' chelovek znakomyh [Five known acquaintances]. M., 1927.

Shklovskij V. B. Svjaz' priemov sjuzhetoslozheniya s obshhimi priemami stilja [Connection of the devices of plotcomposition with general devices of style] // Tehte der russischen Formalisten. Bd. I. Mjunchen. 1969 [1921]. C. 36–121. To zhe: *Shklovskij V. B.* Svjaz' priemov sjuzhetoslozheniya s obshhimi priemami stilja // O teorii prozy. M., 1983. S. 26–62.

Shmid V. Narratologija [Narratology]. M., 2008.

Jejhenbaum B. Kak sdelana <Shinel'> Gogolja [How carric of Gogol is made] // Tehte der russischen For-malisten. Mjunchen 1969 [1919]. C. 123–159. To zhe: *Jejhenbaum B.* Kak sdelana «Shinel'» Gogolja // Jejhenbaum B. Kak sdelana «Shinel'» Gogolja // Jejhenbaum B. O proze. L., 1969a. S. 306–327.

Jakobson R. O. Pojezija grammatiki i grammatika pojezii [Poetry of grammar and grammar of poetry] // Semiotika. M., 1983. S. 462–482.

Jakobson R. O. Zametki o proze pojeta Pasternaka [Notes on prose by the poet Pasternak] // Jakobson R. O. Raboty po pojetike [Works on poetics]. M., 1987a. S. 324–338.

Jakobson R. O. O hudozhestvennom realizme [About fictional realism] // Tehte der russischen Forma-listen. Bd. I. Mjunchen. 1969. S. 372–391. To zhe: *Jakobson R. O.* O hudozhest-vennom realizme // Jakobson R. O. Raboty po pojetike. M., 1987b. S. 387–393.

Jakobson R. O. Novejshaja russkaja pojezija [The recent Russian poetry] // Tehte der russischen Formalisten. Bd. II. Mjunchen. 1972 [1921]. C. 18–135. To zhe: *Jakobson R. O.* Novejshaja russkaja pojezija. Nabrosok pervyj: podstupy k Hlebnikovu // Jakobson R. O. Raboty po pojetike [Works on poetics]. M., 1987v. S. 272–316.

Meletinskiy E. Poetika mifa [Poetics of myth]. M., 1979.