

Литературная речь как медиум контакта

Т. Д. Венедиктова

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ М. В. ЛОМОНОСОВА

Аннотация. Взгляд на текст как на событие, протекающее на рубеже сознаний, предполагает необходимость думать о специфике рецептивного опыта и ставить вопрос об устройстве контактных отношений между субъектами литературного дискурса. Уникально-личный опыт не может быть выражен иначе, как посредством конвенциональных речевых форм, – этот парадокс остро переживается современной литературной культурой. Он решается за счет повышения рефлексивности письма или, наоборот, за счет повышения чуткости к материально-телесной, миметической стороне литературной коммуникации. *Вслушивание в написанное* – стратегия, характеризующая текстовые практики модерна, – рассматривается на примерах фрагментов из романа Г. Флобера (в прочтении М. Пруста), философской прозы У. Джеймса, поэтических экспериментов У. К. Уильямса.

Ключевые слова: когнитивная поэтика, литературная прагматика, материальность языка, Г. Флобер, М. Пруст, У. Джеймс, У. К. Уильямс.

УДК 82.0

DOI 10.25205/2307-1737-2019-2-183-193

Контактная информация: Венедиктова Татьяна Дмитриевна, доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой общей теории словесности, Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова (Ленинские горы, 1, Москва, 119991, Россия, tvnediktova@mail.ru)

Венедиктова Т. Д. Литературная речь как медиум контакта // Критика и семиотика. 2019. № 2. С. 183–193.

ISSN 2307-1737. Критика и семиотика. 2019. № 2
© Т. Д. Венедиктова, 2019

...быть может, совершенный собеседник, друг, – это тот, кто создает вокруг вас наибольший возможный резонанс. Нельзя ли определить дружбу как странство полнозвучности?

Р. Барт. Фрагменты любовной речи
[2015, с. 114]

Но мы любим эту тяжелую руду слов, которую фраза Флобера поднимает и роняет время от времени с шумом работающего экскаватора.

М. Пруст [Proust, 2004, p. 90]¹

Поэтика традиционно исследует средства выражения, используемые пишущим. Она подразумевает «сделанность» литературного текста и тем самым не только его объектность, но и объективное отличие от текста нелитературного. Альтернативный взгляд на текст как на событие, протекающее на рубеже сознаний и контекстов, настраивает на необходимость подумать о специфике рецептивного опыта как составляющей сложно устроенного творческого диалога. Этот подход характеризует когнитивную поэтику, которая интересуется скорее субъективными практиками, чем формально-эстетическими конвенциями. Вопрос о разграничении литературы и «нелитературы» переносится здесь в новую плоскость и становится по-новому проблематичным.

В прагматической традиции Джеймса-Дьюи эстетика – не теория творчества по «законам красоты» и не теория искусства, а фактически теория смыслообразования как деятельности телесно-духовной и социальной. Это же и предмет интереса когнитивной науки, исследующей связь сознания с телесностью, мысли с бессознательным и знания с воображением². Вопрос об устройстве контактных отношений между субъектами литературного дискурса – виртуальных, сложно опосредованных, устанавливаемых по поводу и посредством языка, – требует, соответственно, внимания. Исследуя эти отношения, мы фактически пытаемся понять литературу в ее антропологической функции, реализуемой по-разному в разных культурно-исторических условиях.

Ввиду этой обширной исследовательской задачи попробуем поставить вопрос о том, чем различны и чем сходны дискурс литературный и дискурс любовный, относясь с некоторой степенью серьезности к слишком известному общему месту: вся мировая литература – о любви³.

Любовной речи предшествует и сопутствует исторически старший вид «воплощенной», бессловесной коммуникации, сигнализирующей о расположенности субъектов к контакту, открывающей пространство для ритуальной игры, использования воображения, проявления и развития жизненных сил. Признание в любви как будто бы информирует адресата о переживании говорящего, но по сути это –

¹ В оригинале: Mais nous les aimons ces lourds matériaux que la phrase de Flaubert soulève et laisse retomber avec le bruit intermittent d'un excavateur.

² Вновь возникающее междисциплинарное поле, в котором контактируют эстетическая теория, теория искусства, когнитивистика и нейронаука, очерчено, например, здесь: [Scarginzi, 2015].

³ «Все романы о любви – как бы очередное “Что я знаю?” о любви» [Барт, 2015, с. 98].

перформатив, воззвание к встречному акту расположения и доверия. В отсутствие творчески-созидательной реакции адресата, объяснение в любви, действительно, не более чем «информация». Ровно то же можно сказать и о литературе.

На заре «модерной» эпохи романтики прославили любовь как воплощенный парадокс: базовое социальное чувство, которое, в идеале, свободно от социальных регламентов. Острой парадоксальностью отмечен, в этой логике, язык любви: состояние уникально-личное выражается в риторических формулах, конвенциональных, «ничьих», многократно «бывших в употреблении». Один из путей «решения» парадокса – насыщение речи внутренней самооглядкой, рефлексией, последовательное «закавычивание» любовных формул, исходя из того, что «он знает, что она знает (и что она знает, что он знает)»⁴. Переживание при этом обретает утонченную эстетичность – изощренное использование маски служит выражению полноты и искренности выражения чувства⁵. Но не исключается и даже более вероятен противоположный эффект (описанный впервые в «Адольфе» Констанана): утрачивая непосредственность, наивность, чувство вырождается в игру пустотелых форм. Повышение уровня осознанности могло, таким образом, обернуться как усилением эффекта любовной речи, так и ее внутренним обессилением. Другой путь предполагал повышение чуткости к материально-телесной, незнакомой, миметической стороне языковой коммуникации.

Оба эти пути опробовала в XIX–XX столетиях литературная речь, изживая в себе ту же, по сути, парадоксальность. И здесь индивидуальный опыт, глубинная, субъективная интенция пишущего ищут сложно-опосредованного воплощения в художественной форме, жанрово и стилистически predetermined, – перерабатываются ею и становятся тем самым доступны для передачи, но... лишь в варианте энергетически обедненном, заведомо «обобществленном», едва ли не отчужденном. Заурядный влюбленный субъект и мастер литературного слова находятся в этом смысле «в одной лодке», о чем свидетельствует известный пассаж из 12 главы второй части романа Флобера «Госпожа Бовари»:

Да ведь я тебя люблю! – опять начинала она. – Так люблю, что жить без тебя не могу, понимаешь? Иной раз так хочется тебя увидеть – кажется, сердце разорвется от муки. Думаешь: «Где-то он? Может, он сейчас говорит с другими? Они ему улыбаются, он к ним подходит...» Нет, нет, тебе никто больше не нравится, ведь правда? Есть женщины красивее меня, но любить, как я, никто не умеет! Я твоя раба, твоя наложница! Ты мой повелитель, мой кумир! Ты добрый! Ты прекрасный! Ты умный! Ты сильный!..

Во всем том, что она говорила, для Родольфа не было уже ничего нового, – он столько раз это слышал! Эмма ничем не отличалась от других любовниц. Прелесть новизны постепенно спадала, точно одежда, обнажая вечное однообразие страсти,

⁴ Эко У. Постмодернизм, ирония, удовольствие (Из заметок к роману «Имя Розы»), см.: [Называть вещи своими именами, 1986, с. 228].

⁵ Ср. описание влюбленного графа Моски при встрече герцогиней Сансевериной в «Пармской обители»: «Сделав над собой усилие, он все-таки вошел в ложу, и, как умный человек, сумел воспользоваться своим смущением: он вовсе не пытался держать себя непринужденно и блеснуть остроумием, рассказывая что-нибудь забавное, – напротив, он имел мужество быть робким и употребил свой тонкий ум на то, чтобы его волнение стало заметным, не будучи смешным» [Стендаль, 1979, с. 116]. Моска здесь выражает спонтанно переживаемое им чувство, удерживая форму выражения под строгим контролем, и в этом похож на художника, пишущего автопортрет.

у которой всегда одни и те же формы и один и тот же язык. Сходство в оборотах речи заслоняло от этого слишком трезвого человека разницу в оттенках чувства. Он слышал подобные фразы из продажных и развратных уст и потому с трудом верил в искренность Эммы. «Высокопарными словами обычно прикрывается весьма неглубокая привязанность», – рассуждал он. Как будто полнота души не изливается подчас в пустопорожних метафорах! Ведь никто же до сих пор не сумел найти точные слова для выражения своих чаяний, замыслов, горестей, ибо человеческая речь подобна треснутому котлу, и когда нам хочется растрогать своей музыкой звезды, у нас получается собачий вальс⁶.

Этот монолог, обращенный госпожой Бовари к Родольфу, – едва ли не самая длинная ее «прямая речь» в романе. Банальности используемых ею метафор сама Эмма не замечает, будучи убеждена в «невидимой миру» уникальности собственного чувства («...любить, как я, никто не умеет!»). По функции эта речь – заклинание, усилие создать из прагматичного жуира Героя Романа. Сила заклинания, впрочем, не действует на адресата: Родольф слишком хорошо слышит неновизну изрекаемых фраз, которую прекрасно осознает и читатель: уже вводный пассаж указывает на повторяемость речи (*reprenait-elle*) и к тому же содержит самоцитирование. Опыт и эгоизм подсказывают Родольфу, что под единообразными риторическими нарядами, которые рано или поздно спадают, прячется всего лишь единообразие зовов вожделеющей плоти, – и смысловую ценность слов своей любовницы он определяет с учетом необходимой «скидки» – *on en devait rabattre*). Однако высказывание, производимое самим Родольфом встречено речением Эммы, тоже явно вторично. «Высокопарными словами обычно прикрывается весьма неглубокая привязанность» – эта фраза как будто заимствована из компендиума общих мест, – если не максим Ларошфуко, то «Словаря прописных истин», который Флобер не успел или не удосужился завершить.

Наивность и глуповатость своей «партнерши» Родольф комментирует скептически, но тут же собственная его позиция становится предметом критического комментария со стороны повествователя (случай у Флобера редкий). Читателю предлагается заметить, что «слишком трезвый», практически ориентированный человек начисто лишен внутреннего слуха – способности различать оттенки, различия переживаний, прячущиеся под схожестью форм выражения. Означает ли

⁶ – Oh ! c'est que je t'aime ! reprenait-elle, je t'aime à ne pouvoir me passer de toi, sais-tu bien ? J'ai quelquefois des envies de te revoir où toutes les colères de l'amour me déchirent. Je me demande : «Où est-il ? Peut-être il parle à d'autres femmes ? Elles lui sourient, il s'approche... » Oh ! non, n'est-ce pas, aucune ne te plaît ? Il y en a de plus belles ; mais, moi, je sais mieux aimer ! Je suis ta servante et ta concubine ! Tu es mon roi, mon idole ! tu es bon ! tu es beau ! tu es intelligent ! tu es fort !

Il s'était tant de fois entendu dire ces choses, qu'elles n'avaient pour lui rien d'original. Emma ressemblait à toutes les maîtresses ; et le charme de la nouveauté, peu à peu tombant comme un vêtement, laissait voir à nu l'éternelle monotonie de la passion, qui a toujours les mêmes formes et le même langage. Il ne distinguait pas, cet homme si plein de pratique, la dissemblance des sentiments sous la parité des expressions. Parce que des lèvres libertines ou vénales lui avaient murmuré des phrases pareilles, il ne croyait que faiblement à la candeur de celles-là ; on en devait rabattre, pensait-il, les discours exagérés cachant les affections médiocres ; comme si la plénitude de l'âme ne débordait pas quelquefois par les métaphores les plus vides, puisque personne, jamais, ne peut donner l'exacte mesure de ses besoins, ni de ses conceptions, ni de ses douleurs, et que la parole humaine est comme un chaudron fêlé où nous battons des mélodies à faire danser les ours, quand on voudrait attendrir les étoiles [Flaubert, 1910, p. 254–265].

это, что читатель призван дистанцироваться от позиции практического здравого смысла и расслышать-таки «полноту души» Эммы сквозь безнадежную пошлость ее слов, зафиксированных на странице черным по белому? Вопрос возникает, но остается открытым и, что еще важнее, переносится из плана психологического в план эстетический и эпистемологический.

Отношения человека с языком описываются и обсуждаются Флобером далее посредством метафоры, конкретной и обобщающей одновременно. Что есть человеческая речь, как не обезличенный шум, извлекаемый колотушкой из надтреснутого железного котелка (образ сам по себе коннотирует глухоту, невозможность что-либо расслышать – ср. идиомы: *sourd comme une casserole*, *sourd comme un pot*). Между внутренней интенцией говорящего (желанием расположить к себе звезды) и перлокутивным эффектом (в виде топотания дрессированных медведей⁷) – всегдашнее несовпадение, а то и драматический разрыв, буквально как «между небом и землей». С одной стороны, в языке нет слов «единственных», способных схватывать конкретность наших переживаний, все слова коварно-избыточны в своих значениях и похожи на «волоочильный стан, на котором можно растянуть любое чувство». С другой стороны, и внутренний опыт в его полноте невозможно привести к сколько-нибудь точной языковой мере (*exacte mesure*). Поставив себя (а заодно и всех «нас») на одну доску с Эммой и Родольфом, Флобер связывает надежду на взаимопонимание с читателем с мерой внимательности, преданности, особого рода *любовного труда*, которые «мы» готовы – или не готовы – вложить в практики речепользования. Его природа нас в данном случае и интересует.

Поиск «точного слова», «абсолютного стиля», прославивший Флобера, был формой такого труда, чувственно осязаемого и менее всего мотивированного стремлением соответствовать «правильному» стилевому канону. Работа писателя над текстом предполагала, как известно, многократное озвучивание уже написанного, обкатывание во рту, проверку внутренним слухом и «осязательно», «на язык». Пресловутое «прокрикивание» (*gueloig*) не могло не сопровождаться отвлечением от готового, автоматически опознаваемого смысла высказывания и рефокусировкой на чем-то другом. Высшую авторскую амбицию писатель связывал с письмом, подражающим не так объектам или процессам жизни, как ритмам дыхания: «Мне хотелось бы сочинять такие книги, в которых достаточно было бы писать фразы (если так можно выразиться), подобно тому, как для жизни достаточно дышать» (Луизе Коле 25–26 июня 1853 г.) [Флобер, 1956, с. 110]. Дыхание, даже собственное, неслышно, не затруднено в норме (хотя куда более заметно при форсированной, громкой речи). Это, тем не менее, – основа жизненно важного обмена, которым организм связан со средой. Дыхание ритмично и уже потому экспрессивно, однако не символично, не знаково. Те же свойства Флобер приписывает искомой им идеальной форме. Результат пожизненного поиска – странно-суггестивный эффект смысловой нагруженности фразы, как будто «пустой», «проходной», банальной, невыразительной.

Едва ли не первым почти сто лет назад эту тонкую работу, осуществляемую прозой Флобера, оценил и описал Марсель Пруст. Он отметил у Флобера явные

⁷ Образ медведя, пляшущего на потеху толпы, имел для Флобера личные коннотации, поскольку собственный образ жизни он часто ассоциировал с медвежьим уединением – в берлоге, подальше от буржуа обоего пола.

«несовершенства» стиля (почти нет красивых метафор, ни особенно ярких образов, зато можно столкнуться с банальными грамматическими несогласованиями) и, тем не менее, признал в нем революционера от литературы, который «обновил наше видение вещей, почти так же, как Кант с его Категориями, обновил теории Сознания и Реальности окружающего нас мира» [Proust, 2004, p. 83]. Драматизм повествования, покидая уровень образности и сюжета, перемещается на уровень языка, в котором «играть» начинают мелочи, откровенно служебные элементы формы. Те же союзы «и» или «однако», замечает Пруст, Флобер не ставит там, где их расположил бы любой грамотный пользователь языка, и нередко ставит там, где никому не пришло бы в голову, – как бы наощупь подыскивая им место и руководствуясь при этом одному ему слышным ритмом повествования. Ритм не выражает ничего конкретного, но содержателен, и даже в высшей степени, поскольку коннотирует переживание времени. Так же и временная глагольная форма *Imparfait*, употребляемая Флобером с последовательностью, не характерной для обыденной речи, ассоциируется со специфическим переживанием «жизни людей вообще» [Ibid., p. 86]. Читатель в той мере, в какой он чуток к этим микро-эффектам, переживает литературную речь как метафоричную «насквозь», даже в отсутствие заметных метафор. Впрочем, сам Пруст, рассуждая о поэтике Флобера, как раз прибегает к метафорам подчеркнуто материальным, – например, указывает на весомость, тяжеловесность, даже некоторую механистичность флоберовских фраз, которые читатель учится «любить» (см. эпиграф: «*Nous aimons...*»), отнюдь не судить, не оценивать с позиций абстрактной нормы. Даже закрыв книгу, мы продолжаем слышать внутри себя голос (чей?), дисциплинированный за время чтения ритмами авторской речи, – как бы сохраняем в себе ощущение авторского присутствия. К смыслу сказанного мы проникаем не путем дешифровки, интерпретации, а через мимическое подражание «голосу», прислушиваясь к звучанию другого в себе (сегодня мы предположили бы действие, производимое на уровне зеркальных нейронов). На этом же построен, конечно, и эффект несобственно прямой речи, многократно описанной на примере прозы Флобера. Вот его суть в выразительном и, опять-таки, метафорическом описании В. Волошинова: «Художник не заставляет воображаемого субъекта говорить, но слышит его говорящим, – передает живое впечатление от как бы во сне услышанного голоса, – обращается к воображению читателя (мы слышим речь героя сквозь речь автора, опознавая ее по акценту, интонированию, странному использованию местоимения и т. п.)» [Волошинов, 1995, с. 367–368].

Природа «необъявленного», но последовательно осуществленного Флобером языкового эксперимента состояла, с точки зрения Пруста, в переплавке речевого действия во впечатление и впечатления – в действие. Проза похожа на «подвижную мостовую» (*trottoir goulant*), затоптанную множеством ног, монотонную, тоскливую, неопределенную (*monotone, morne, indefini*) [Proust, 2004, p. 89]. Читатель вглядывается в эту малообещающую поверхность, как будто ищет что-то потерянное, драгоценное, пребывающее невидимо на виду. Возможность для автора вынести эту ценность (ценность собственного я, собственного опыта) в зону обмена возникает не иначе, как за счет доверия к чуткости читателя, к его способности генерировать смысл в ответ на слабые инференционные импульсы, с опорой на спонтанную суггестивность речевых форм.

Флобер исходил из ощущения, что, в отличие от поэзии, проза родилась не ранее «вчерашнего дня» (Луизе Коле. Круассе, 24 апреля 1852) [Флобер, 1956, с. 49]

и в этом новорожденном состоянии призвана заново исследовать собственные возможности, устремляясь к логически немислимому идеалу «книги ни о чем». При этом сам писатель сознавал, что рискованно подошел к самой границе искусства и даже, возможно, ее переступил. Переопределяемый в модернистском духе пакт с читателем предполагал взаимодоверие, авансируемое *не* на почве риторического канона, традиции, почтенной конвенции, а на основании куда более зыбком. Его можно было бы вслед за М. Полани определить как разделенное «эвристическое чувство». Последнее представляет собой не более чем переживание субъективной удовлетворенности от достигнутого – в моменте соответствия между предметом творческого поиска и найденным⁸. Дело писателя, настаивает Флобер (в письме Луизе Коле от 13–14 апреля 1853 г.), – «писать, как чувствуешь, быть уверенным, что чувствуешь правильно, и наплевать на все остальное» [Там же, с. 101]. Точность словоупотребления отвечает сугубо внутреннему критерию и не может быть удостоверена, объективирована. Проза Флобера, включает ее современный исследователь, культивирует «совершенно особенный опыт чтения, когда внимание распределено между собственно письмом и поразительной, осязаемой, чувственной “реальностью”, к которой оно как бы отсылает (*seeks to evoke*)» [Fried, 2012, p. 93]. Механизм эвокации активизируется в точках, где понимать как будто нечего, а ощущение производимого и происходящего действия, тем не менее, есть, – и обусловлено оно сопереживанием «материальных» факторов, таких как интонация и ритм, звучание или графический облик текста. Для самого Флобера в процессе творчества ощущение материальности слова обострялось, бесспорно, последовательностью переходов от внутренней речи к письменной, потом к устной и снова к письменному регистру. На адекватную степень чувствительности читателя писатель мог, разумеется, только уповать, – но в упованиях этих он, как выясняется, был отнюдь не одинок.

Позже Флобера и существенно раньше Пруста, но глубоко созвучным им обоим образом о природе взаимосвязи опыта и языка размышлял Уильям Джеймс. В главе 9 «Принципов психологии» (она называется «Поток мысли») Джеймс сравнивал динамичность внутреннего переживания с подвижностью потока или птичьего полета. Полет приостанавливается время от времени – так птица садится то на одну, то на другую ветку. Статичные, субстанциальные, объективированные, самодостаточные состояния схватываются в нашей речи в первую очередь и по большей части, – точнее, именно их представленность в речи мы замечаем привычно. Но в мысли в той мере, в какой она жива (а не абстрагирована, не стреножена рациональностью), присутствуют подвижность и действенность, а в той мере, в какой она подлинно *наша*, – теплая, осязаемая телесность. Эти качества опыта, настаивает Джеймс, не схватываются сознанием, но именно на этом уровне в нашей речи оформляются переживания отношений (*feelings of relation*). Внутряязыковые отношения суггестируют жизненные отношения и связи, сово-

⁸ «Когда мы говорим, что слово является точным (или, например, подходящим, пригодным, ясным, выразительным), – поясняет М. Полани, – то мы одобряем некое наше собственное действие, которое мы (выполняя его) признали удовлетворяющим нас. Мы достигаем удовлетворения от чего-то, что мы делаем, таким же образом, как достигаем осмысления размытых контуров или неясных шумов. О результате этого личностного, принадлежащего нам самим понимания мы, в сущности, и сообщаем, говоря, что используемое нами слово является точным» [Полани, 1985, с. 256].

купность которых никогда не доступна познанию целиком. Наиболее интимный доступ к динамике субъективного опыта открывается нам поэтому именно через переживание микроформ, организующих и двигающих поток речи. Будучи в норме слабо замечаемы, формы эти существенно важны, по мысли Джеймса, своим подобием тем порядкам, которые организуют человеческую жизнедеятельность. «В человеческой речи едва ли есть союз или предлог, наречная или синтаксическая форма или интонация, которые не выражали бы те или иные оттенки отношений, переживаемых нами в жизни – между обширными объектами нашего сознания. Говоря объективно, мы видим открывающиеся нам реальные отношения; говоря субъективно – поток сознания, в котором для каждого такого отношения находится свой особый оттенок. В любом случае отношения бесчисленны, и ни один из наличных языков не в силах отдать должное разнообразию их оттенков». В следующей далее труднопереводимой фразе Джеймс говорит, что мельчайшим единицам, например, союзам «и» или «если», или «но» соответствуют чувства, сравнимые с чувством цвета или холода⁹. Мы не замечаем этот ресурс речи, заодно игнорируем и безымянные, притом что высокодейственные психические состояния, с ним сопряженные, – потому, увы, что привыкли думать о языке как зеркальном отображении объективных субстанций, а не о средстве моделирования опыта в его текучей подвижности.

Экспериментальное отношение к языку начинается с переопределения пакта о его эстетическом использовании. В концепции Ж. Рансьера эстетическое отношение предполагает распределение чувствуемого (*partage du sensible*) [Rancière, 2000] – исторически изменчивую дифференциацию чувственно-смыслового опыта, а также его межсубъектное, коллективное освоение (слово *partager*, как и русское *разделять*, имеет этот двойной смысл). К динамике разделения и распределения чувственного опыта художественный текст чуток как никакой другой. Литературная речь похожа на любовную своей субъективностью и непохожа тем, что «странноприимна», – как правило, она представляет собой диалог «никого» с «никем»¹⁰, соединяет субъектов далеких и имеющих мало общего, помимо совместно используемого речевого ресурса. Расположенность сторон к доверию и контакту претворяется в специфическое переживание языка, которое Барт, знаток как любовной, так и художественной речи, определил как «резонанс». Резонанс в трактовке Барта – это «настрой субъективности», предполагающий повышенную чуткость «телесно-материальных» реакций: «Резонирует во мне то, что я узнаю через свое тело: нечто тонкое, едва уловимое пробуждает внезапно это тело, до тех пор дремавшее в рассудочном знании общей ситуации». Мы реагируем не на содержание сообщения, а на подспудный импульс, силу, которой оно направляется, – поэтому резонанс можно описать иначе как «ревностно практикуемое тщательное вслушивание» [Барт, 2015, с. 192]. В практике литературного

⁹ “We ought to say a feeling of and, a feeling of if, a feeling of but, and a feeling of by, quite as readily as we say a feeling of blue or a feeling of cold.” [James, 1982, p. 231].

¹⁰ Формулу такого контакта предложила Эмили Дикинсон в известном стихотворении (260):

I'm Nobody! Who are you?
Are you – Nobody – too?
Then there's a pair of us!

(Dickinson E. I'm Nobody! Who are you? Цит. по: <http://www.uspoetry.ru/poem/26>)

чтения интерпретации всегда предшествует и над ней, как правило, первенствует сложный аффект, в котором чуткость к воздействиям формы соединяется с наслаждением. Возможны, впрочем, и другие виды чтения, которым отвечают другие виды удовольствия¹¹.

В качестве иллюстрации литературного письма, эстетичность которого всецело зависима от «вслушивания», мы можем рассмотреть в заключение известную миниатюру У. К. Уильямса. Это – программный и вызывающий пример «высокой» / поэтической / любовной речи, которая решительно во всем, *за исключением своей графической и звуковой материальности*, неотличима от бытовой, буквально кухонной прозы. Записанное в одну строку, стихотворение представляет собой записку, оставленную на кухне, в «месте общего пользования», возможно, на холодильнике. В каком-то смысле перед нами вариант флюберовского эксперимента, в котором сам писатель готов был увидеть «быть может, абсурд, а может быть, – великое и очень оригинальное задание», суть которого формулировал так: «придать прозе ритм стиха (оставляя прозу прозой) и описать обыденную жизнь, как пишут историю или эпопею (не извращая сюжета)» (Луизе Коле, 27 марта 1853 г.) [Флобер, 1956, с. 95]:

This Is Just To Say (1934)

I have eaten
the plums
that were in
the icebox

and which
you were probably
saving
for breakfast

Forgive me
they were delicious
so sweet
and so cold

Название стихотворения почти лишено смысла и важно именно тем, что акцентирует перформативную функцию высказывания, следующего далее: «Этим самым я просто говорю...». Акт высказывания указывает на себя и одновременно на различие между письменным и устным регистрами коммуникации. Записка должна заместить отсутствующего «меня», она подразумевает «мое» с адресатом (как записки, так и стихотворения) несовпадение во времени и пространстве. Предупреждение об отсутствии объекта, наличие которого адресат предполагает, возможно, и предвкушает, глубоко иронично. Стихи как замещение исчезнувших из холодильника слив предлагаются в надежде на то, что акт «подмены» будет «прощен», понят и оценен, что чувственно-смысловое переживание будет освоено совместно в своем резонансе и сложной внутренней распределенности.

Обыденное высказывание становится здесь стихотворением за счет его буквальной «ре-материализации»: разбивка на строфы и строки выявляет прихотливый

¹¹ «Будучи страстным и поверхностным читателем, – поясняет в другом месте Барт, – влюбленный субъект может и не интересоваться Текстом», не стремиться превратить его в «изошренный, утонченный объект» [Барт, 2015, с. 93–94].

ритм, – отдельным словам, включая «ничтожные» частицы и союзы, окружающее их белое пространство сообщает действенность, простор для потенциального смыслового маневра. Опыт дробится на чувственно-смысловые атомы (квалиа), и ситуация, сама по себе невыразительная, подвергается бережному разъятию на предмет пронизывающих ее силовых линий, микроотношений. На крохотной площадке, «на троих» – между гипотетическим субъектом, гипотетическим же адресатом речи и истинным адресатом-читателем – разыгрывается драма творческого воображения и любви, расцветенная оттенками наслаждения и вины, своеволия и доверия, пафоса и иронии.

Поэтическая речь в данном случае вполне буквально представляет, разыгрывает речь любовную, при крайней непохожести обоих на «себя». Отношение любовного взаимодоверия происходит из *вслушивания в написанное*, – телесно-материальное переживание речи обеспечивает контакт с другим на основе разделенности чувствуемого. Устроенная таким образом ситуация общения устойчиво разыгрывается в текстовых практиках модерна и постмодерна, воплощая, как можно предположить, актуальное для них определение «литературности».

Список литературы

- Барт Р.* Фрагменты любовной речи. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015.
- Волошинов В.* Философия и социология гуманитарных наук. СПб., Аста-пресс LTD, 1995.
- Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX века. М.: Прогресс, 1986.
- Полани М.* Личностное знание. На пути к посткритической философии. М.: Прогресс, 1985.
- Стендаль.* Пармская обитель. М.: Худож. лит., 1979.
- Флобер Г.* Собр. соч.: В 5 т. М.: Правда, 1956. Т. 5.
- Scarinzi A.* (ed.). *Aesthetics and the Embodied Mind: Beyond Art Theory and the Cartesian Mind-Body Dichotome.* London: Springer, 2015.
- Fried M.* Flaubert's "gueuloir": On Madame Bovary and Salambô. New Haven: Yale University Press, 2012.
- Flaubert G.* Madame Bovary. Paris: Conard, 1910.
- James W.* The Principles of Psychology (1890). Eds. F. H. Burkhardt, I. K. Skrupskelis. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1982.
- Proust M.* À propos du " style " de Flaubert // Flaubert: savait-il écrire? Une querelle grammaticale (1919–1921). Grenoble: Université Stendhal, 2004.
- Rancière J.* Le Partage du sensible. Paris, La Fabrique, 2000.

Article metadata

Title: Literary Speech as a Medium of Contact

Author: T. D. Venediktova

Author's e-mail: tvenediktova@mail.ru

Author's affiliation: Lomonosov Moscow State University

Abstract. An intersubjective event, a *text* comprises the medium of contact between subjects of literary discourse.

Within texts the conventionality of speech serves to enable us to express ourselves, while at the same time it-owing to conventionality itself-makes shared individual expe-

rience at least difficult, if not impossible, a condition of which modern literary culture is painfully aware. Epitomizing this paradox of the uniquely personal and the formulaic/impersonal is the literary discourse of love.

In post-Romantic literary culture this paradox reveals itself in the shift of authors' and readers' attention from accepted rhetorical forms to those "transitive parts" of thought and speech that (according to William James) pass largely unrecognized in everyday language practice. Precisely these "transitive parts" activate the fleeting "feelings of relation" (as opposed to conventional meanings) that connote extended and multiple relationships "between the larger objects of our thought." We argue that this author-reader pact evinced, variously, by Flaubert's search for "absolute style" and Barthes' exploration of the aesthetic potential of lovers' discourse heightens attention to the materiality of language and to the mimetic, collaborative, performative aspects of literary communication. "The zealous practice of a perfect reception" invokes enhanced pleasure and the empathic effect that (post)modern readers learn to derive from language play by locating the subtle subjectivity of expression in the seemingly style-less banality of everyday speech.

In this article this textual strategy of literary modernism is analyzed by way of self-reflexive love speech in the prose of Gustav Flaubert and the poetry of William Carlos Williams.

Key terms: cognitive poetics, literary pragmatics, materiality of language, G. Flaubert, M. Proust, W. James, W. C. Williams.

Reference literature (in transliteration):

Bart R. *Fragmenty lyubovnoj rechi*. Moscow, Ad Marginem Press, 2015. (in Russ.)

Flaubert G. *Sobraniye sochineniy*. In 5 vols. Moscow, Pravda Publ., 1956, vol. 5. (in Russ.)

Flaubert G. *Madame Bovary*. Paris, Conard, 1910.

Fried M. *Flaubert's "gueuloir": On Madame Bovary and Salambô*. New Haven, Yale University Press, 2012.

James W. *The Principles of Psychology* (1890). Eds. F. H. Burkhardt, I. K. Skrupskelis. Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1982.

Nazyvat' veshchi svoimi imenami. Programmnye vystupleniya masterov zapadnoevropejskoj literatury XX veka. Moscow, Progress Publ., 1986, 228 p. (in Russ.)

Polanyi M. *Lichnostnoe znanie. Na puti k postkriticheskoj filosofii*. Moscow, Progress Publ., 1985. (in Russ.)

Proust M. *À propos du " style " de Flaubert*. In: *Flaubert: savait-il écrire? Une querelle grammaticale (1919–1921)*. Grenoble: Université Stendhal, 2004.

Rancière J. *Le Partage du sensible*. Paris, La Fabrique, 2000.

Scarlini A. (ed.). *Aesthetics and the Embodied Mind: Beyond Art Theory and the Cartesian Mind-Body Dichotome*. London, Springer, 2015.

Stendal *Parmskaya obitel*. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1979. (in Russ.)

Voloshinov V. *Filosofiya i sotsiologiya gumanitarnykh nauk*. St. Petersburg, Asta-press LTD, 1995. (in Russ.)