

ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ  
ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ ГОРОДА МОСКВЫ  
«МОСКОВСКИЙ ГОРОДСКОЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

---

*На правах рукописи*

Бабич  
Екатерина Вячеславовна

**КОММУНИКАТИВНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПОЛИКОДОВОГО  
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА**

**(на примере романа Ч. Диккенса «Посмертные записки Пиквикского клуба»)**

Специальность 10.02.19 – теория языка

**Диссертация**  
на соискание ученой степени  
кандидата филологических наук

**Научный руководитель -**  
доктор филологических наук, доцент  
**Тимашева Оксана Владимировна**

МОСКВА 2017

## ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ .....	4
ГЛАВА I. АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ ПОЛИКОДОВОГО ТЕКСТА .....	13
1.1. Поликодовый текст: границы феномена.....	13
1.2. Проблема интерпретативности поликодового текста .....	20
1.2.1. Идеи Г.Г. Шпета в контексте изучения поликодового текста .....	25
1.2.2. Взаимодействие текста и внетекстовых структур .....	28
1.2.3. Интерпретативность в коммуникативном аспекте .....	31
1.3. Принципы функционирования иконического компонента поликодового текста .....	39
1.4. Языковые и визуальные коды в пространстве поликодового художественного текста .....	47
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ I .....	53
ГЛАВА II. ЛИНГВОСЕМИОТИКА ТЕКСТОВ Ч. ДИККЕНСА .....	56
2.1. Характеристика художественного мира Ч. Диккенса с позиции этнолингвистики.....	56
2.2. Поликодовость как форма художественной коммуникации .....	68
2.2.1. Иконографические традиции в творчестве Ч. Диккенса и Х.Н. Брауна .....	76
2.3. Категория театральности в текстах Ч. Диккенса .....	88
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ II .....	99
ГЛАВА III. АКТУАЛИЗАЦИЯ ВЕРБАЛЬНЫХ И ИКОНИЧЕСКИХ ЗНАКОВ В ПОЛИКОДОВОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ .....	102
3.1. Вербально-иконические проявления текстовой диалогичности.....	102
3.1.1. Вербальная и визуальная интертекстуальность.....	105
3.1.2. Вербальная и визуальная прецедентность.....	109
3.2. Параллелизм выразительных приемов в структуре ПХТ .....	119
3.3. Иконический креативный аттрактор как опорный элемент интерпретации ПХТ .....	132
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ III .....	135

ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	137
СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ И УСЛОВНЫХ ОБОЗНАЧЕНИЙ.....	141
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	142
СПИСОК ИЛЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРИАЛА .....	158
ПРИЛОЖЕНИЕ .....	159

## ВВЕДЕНИЕ

Диссертационное исследование посвящено изучению коммуникативных особенностей поликодового художественного текста с иконическим компонентом. В качестве художественного текста, представленного нами как поликодовый и рассматриваемого как литературно-художественная коммуникация избрано иллюстрированное художественное произведение – роман Ч. Диккенса «Посмертные записки Пиквикского клуба» с карикатурами Р. Сеймура и Х.Н. Брауна, выпущенный издательством *Chapman and Hall* в 1837 г. Иконический компонент (иллюстрация) вводится художником-«иллюстратором» *на этапе создания текста*, поэтому в фокусе исследования – анализ смыслопорождающего потенциала такого иконического компонента. Речь идет о первом прижизненном издании романа, иллюстрации к которому создавались в тесном сотрудничестве автора и карикатуристов.

**Актуальность** проведенного исследования определяется общим устойчивым интересом к вопросам взаимодействия и взаимовлияния вербальных и иконических знаков, а также – шире – «иконическим поворотом», связанным со сменой роли визуальности в поле коммуникации. Недостаточная разработанность методологии комплексной интерпретации поликодовых произведений также определила актуальность работы. Важным представляется обращение к культурно-значимым текстам, отражающим национальную картину мира. Подход к этим проблемам находится в сфере пересечения и интеграции лингвистики, семиотики, теории текста и семантики контекста художественного произведения.

Работа основывается на широком семиотическом понимании термина *текст* (Г.И. Богин, В.В. Иванов, В.П. Руднев, Ю.М. Лотман), т.е. на представлении текста как знаковой структуры. Это позволяет подвергать исследованию культурные артефакты, в частности фотографию, кино, архитектуру, музыку (Е.А. Анциферова, А.В. Денисов, В.В. Иванов, Я.Э. Марковский и др.). Подобное толкование влечет за собой изменение к подходу

толкования и поликодовых текстов. Иконические элементы художественного текста долгое время рассматривались преимущественно как средства его оформления и как его эстетическая характеристика. Но их роль в механизмах смыслопорождения, конструировании целостного произведения и реализации авторского художественного замысла (И.В. Арнольд, Г.В. Колшанский) требует отдельного осмысления. В поле зрения настоящего исследования находится художественный текст, представляющий собой «слепок» этнокультурного мироощущения автора и иллюстратора, который можно назвать связующим звеном между «миром текста» и знаниями носителя языка об окружающей действительности.

Роман Чарльза Диккенса «Посмертные записки Пиквикского клуба» выступает в качестве примера гармоничного сосуществования иконического и вербального компонентов текста. В карикатуре дается своего рода эквивалент описываемому событию или ситуации, но с переносом в иную изобразительную плоскость. Изображение становится поэтому еще одним означающим для исходного означаемого (образов, сюжета, события, ситуации). Иллюстрации Р. Сеймура и Х. Н. Брауна создавались параллельно написанию текста романа, что позволяет избежать ложных толкований, которые может навязать порой читателям иллюстратор. Художник в нашем случае – первый читатель и соавтор. Мы отмечаем отдельно существующие словесные и иконические образы, вместе образующие некое единое поле, двояко репрезентирующее основную авторскую концептуальную интенцию.

Кроме того, медиатором в решении коммуникативной задачи уменьшения дистанции между адресантом и адресатом выступает издательство, которое в целях удобочитаемости предлагает читателю (адресату) новые средства целенаправленного ориентирования, благодаря чему иллюстрированная книга выступает в качестве ориентирующей системы (в терминологии С.Л. Васильева), в нашем случае – в познании исторических контекстов. Иконический ряд представляет собой сообщение и связующее звено, способствующее созданию стилистики, соответствующей эстетике своего времени. Непосредственное

воплощение эстетической концепции проявляется в ее иконическом ряду так же, как и в вербальном. Изобразительная составляющая моделирует образ мира, предлагаемого текстом. Иконический ряд, таким образом, увеличивает текстовую содержательность, он представляет собой надстроенную информационную систему развертывания смысла романа, диктуемого автором.

Выше обозначенные направления изучения вербального и иконического в художественном тексте в основных чертах раскрыли **объект** диссертации – поликодовость художественного текста как фактор смыслопорождения. **Предметом** диссертации стали коммуникативно-прагматические особенности взаимодействия вербальных и иконических знаков и методы их актуализации в рамках поликодового художественного текста.

**Теоретико-методологической основой** исследования послужили теоретические положения, представленные в трудах отечественных и зарубежных специалистов в области:

- изучения поликодового текста (Е.Е. Анисимова, Л.Г. Викулова, В.В. Дементьев, А. Годдард, Г. Кресс, Д. Кэрриер, Т. ван Левен, А.В. Олянич, Г.Г. Почепцов, А.Г. Сонин, К.Л. О'Халлоран, В.Е. Чернявская);
- лингвистики и общей семиотики текста (М.М. Бахтин, С.Д. Кацнельсон, Ю.М. Лотман, Р.О. Якобсон);
- прагмалингвистики (Н.Д. Арутюнова, О. Дюкро, Дж. Лич, Л.П. Рыжова);
- теории коммуникации и когнитивной лингвистики (Е.Е. Анисимова, Р. Барт, В.И. Карасик, Е.И. Шейгал);
- изучения прецедентных феноменов (Д.Б. Гудков, Ю.Н. Караулов, В.В. Красных, Г.Г. Слышкин);
- интерпретации текста (М.М. Бахтин, Г.И. Богин, А.А. Брудный, Т.А. ван Дейк, В. Дресслер, А.А. Залевская, Е.С. Кубрякова и др.);
- психолингвистики (А.А. Залевская, В.А. Пищальникова, А.Г. Сонин, Ю.А. Сорокин);

- лингвокультурологии (А.А. Ворожбитова, Ю.С. Степанов);
- изучения проблемы соотношения процессов восприятия текста и внетекстовых структур, механизмов реализации функций кодирования и декодирования (Н.Ф. Алефиренко, Л.С. Выготский, Н.И. Жинкин, Ю.А. Сорокин, Г.Г. Шпет);
- изучения отношений интерпретативности вербального и визуальных рядов в произведениях искусства, литературы, и, в частности, графики (Р. Арнхейм, Р. Барт, Э. Бенвенист, Ю.М. Лотман, К. Метц, С.М. Эйзенштейн, У. Эко, Р.О. Якобсон).

Работа опирается на релевантное положение У. Эко о том, что иконический знак трудно разложить на первоначальные элементы, и, таким образом, иконический знак соответствует не слову разговорного языка, а высказыванию.

Особенно значимым для работы стал «Комментарий к «Посмертным запискам Пиквикского клуба» Г.Г. Шпета. В этом уникальном историко-социальном комментарии мы находим важные умозаключения семиотического плана. Авторская позиция Комментариев представлена в работе «Внутренняя форма слова. Этюды и вариации на темы Гумбольдта», основу которой составляет исследование языка как одного из методов психологии социального бытия.

**Материалом** исследования послужило прижизненное оригинальное (непереводное) издание романа Чарльза Диккенса (*Charles Dickens*) «Посмертные записки Пиквикского клуба» (*The Posthumous Papers of the Pickwick Club*) в 43-х иллюстрациях Роберта Сеймура (*Robert Seymour*) (7) и Хеблота Найта Брауна (*Hablot Knight Browne*) (36), выпущенное по инициативе британского издательства *Chapman and Hall* в 1837 г.

**Целью работы** является изучение особенностей функционирования и взаимовлияния вербальных и иконических компонентов в литературно-

художественной коммуникации. Поставленная цель определила необходимость решения следующих **задач**:

- 1) рассмотреть теоретические концепции, составляющие основу представлений о функционировании и восприятии поликодовых текстов;
- 2) проанализировать семиотические положения о природе вербальных и иконических знаков применительно к целостному восприятию и интерпретации поликодового художественного текста;
- 3) определить особенности функционирования кодов языкового и иконического уровней в структуре поликодового художественного текста;
- 4) проанализировать особенности реализации поликодowości как формы художественной коммуникации;
- 5) выявить значимые единицы анализа, применимые для соотносительного изучения вербального и иконического уровней текста;
- 6) выявить специфику актуализации вербальных и иконических образных значений национальной культуры;
- 7) определить роль иконического компонента в формировании целостного пространства художественного произведения.

В ходе решения означенных задач применялись **методы** интерпретативного, контекстного и концептуального анализа, интроспекция, описание, сравнение, обобщение, статистическая обработка и формализация выявленных данных (таблицы, схемы), контент-анализ.

**Научная новизна** работы состоит в том, что в ней впервые проводится комплексный многоаспектный анализ вербально-иконических коммуникативных характеристик культурно значимого поликодового художественного текста. Поликодowości в работе исследована как форма художественной коммуникации; как фактор общего смыслопорождения; как параметр, актуализирующий диалогичность художественного текста и способствующий заполнению информационно-культурологических лакун.

**Теоретическая значимость** исследования состоит в выявлении специфики функционирования поликодowości в литературно-художественной



коммуникации; уточнении принципов интерпретативности поликодовых художественных текстов и соответствующей роли иконической составляющей; в возможности дальнейшего использования теоретических выводов работы в последующем развитии теории поликодового текста, в исследованиях по общей лингвистике текста, когнитивной лингвистике, лингвосомиотике.

**Практическая ценность** работы обусловлена возможностью применения результатов исследования в курсах лекций по лингвистике текста, теории коммуникации, когнитивной лингвистике, спецкурсах по этнолингвистике, лингвориторике, анализу и интерпретации текста, межкультурной коммуникации, а также на практических занятиях по английскому языку, ориентированных на формирование и развитие коммуникативных и аналитических навыков.

На защиту выносятся следующие **положения**:

1. *Поликодовый художественный текст* (ПХТ) представляет собой результат взаимодействия писателя и художника-иллюстратора, выраженный в осмысленной последовательности вербальных и иконических знаков и кодов, обеспечивающих передачу информации, имеющей определенную художественную ценность, в триаде «автор-иллюстратор-читатель». В основе иконической части лежит аналитико-синтетическая переработка информации исходного текста художником. *Иллюстрация* и *карикатура* в составе ПХТ выступают в качестве относительно самостоятельного носителя информации, они тесно связаны с вербальным текстом, составляя с ним тематическое, смысловое и структурное единство. В коммуникативно-семиотическом пространстве художественного текста иллюстрации выполняют *комплементарно-ориентирующую* функцию.

2. Коммуникативное пространство ПХТ как целостного произведения (=издания) образовано такими участниками коммуникации как издатель, автор, иллюстратор, массовый читатель. Издатель выступает инициатором и медиатором коммуникации сообразно с прагматической установкой максимального расширения читательской аудитории. Автор (адресат) формирует

исходное художественное сообщение, которое поступает иллюстратору (адресату-ретранслятору) для последующей трансформации (перекодировки). Задача конечного адресата – комплексная интерпретация художественного произведения, состоящего из исходного сообщения и его иконографического отражения.

3. Наличие в художественном тексте универсальных элементов иконического уровня кодирования обеспечивает расширение интерпретационного поля текста, его обогащение специфическими единицами этнокультурного характера. Интерпретативность поликодового текста как единицы литературно-художественной коммуникации предполагает рассмотрение аспекта сопряженности текстовой деятельности автора, иллюстратора и читателя с учетом соотнесения фоновых знаний участников коммуникации, этнокультурного контекста и действующих художественных конвенций.

4. Комплементарно-ориентирующая функция иллюстративного материала ПХТ представлена совокупностью *прецедентных визуальных образов* (ПВО), передаваемых в соответствии с содержанием вербальной составляющей, и *прецедентных визуальных феноменов* (ПВФ), привносимых иллюстратором с учетом эмоционально-смысловой доминанты текста.

5. Возникновению комического эффекта сюжетной композиции карикатуры способствуют изобразительно-выразительные вербально-иконические стилистические средства, среди которых наиболее частотную репрезентацию получают такие стилистические фигуры и тропы, как гипербола, оксюморон, двойная актуализация, эмфаза, сравнение, метафора.

6. В развертывании процесса смыслопорождения ПХТ активное участие принимают иконические аттракторы, выступающие опорными элементами интерпретации; степень их конвенциональности может варьировать результат декодирования (понимание текста). Аттрактор может выступить элементом преодоления когнитивной лакуарности ПХТ, но может явиться и ее источником.

**Апробация работы.** Основные положения и результаты проведенного исследования докладывались и обсуждались на Межвузовской научно-практической конференции «Гумбольдтовские чтения. Перспективы развития языкового образования в свете требований Болонских реформ» – Москва, МГПУ (2007 г.); на II и IV научных сессиях «Актуальные проблемы лингвистики, литературоведения, лингводидактики» – Москва, МГПУ (2008 и 2010 гг.); на IV, V и VI Всероссийской научно-практической конференции «Англистика XXI века» – Санкт-Петербург, СПбГУ (2008, 2010 и 2012 гг.); на Всероссийской научной конференции «Диалог и взаимовлияние в межлитературном процессе» – Санкт-Петербург, РГПУ им. А.И. Герцена (2015 г.). По теме диссертации опубликовано 10 работ, из них 3 публикации в ведущих рецензируемых научных изданиях, рекомендованных ВАК Минобрнауки РФ. Результаты исследования обсуждались на кафедре романской филологии Института иностранных языков «Московского городского педагогического университета».

**Структура и объем работы.** Диссертация общим объемом 166 страниц (из них – 141 страница основного текста) состоит из введения, трех глав, заключения, списка сокращений, списка литературы (190 наименований, включая 18 на иностранных языках), списка иллюстративного материала и приложения.

Во **Введении** представлено обоснование актуальности выбранной темы и предмета изучения, сформулированы цели и задачи работы, раскрывается научная новизна, теоретическая значимость и практическая ценность, перечисляются методы, и представляется материал предпринятого исследования, приводятся основные положения, выводимые на защиту.

В **Главе I. «Аспекты изучения поликодового текста»** определяются границы изучаемого феномена поликодности и обосновывается выбор используемой в работе терминологии. Приводятся базовые теоретические основы, применимые к принципам функционирования иконического компонента и общей интерпретативности поликодового текста.

В **Главе II. «Лингвосемиотика текстов Ч. Диккенса»** параметр поликодности в текстах писателя анализируется как форма литературно-

художественной коммуникации, с акцентом на иконографические традиции, этнокультурный контекст и действующие художественные конвенции.

**Глава III. «Актуализация вербальных и иконических знаков в поликодовом художественном тексте»** представляет собой анализ вербально-иконических проявлений текстовой диалогичности, с выделением прецедентных визуальных образов (ПВО) и прецедентных визуальных феноменов (ПВФ) изучаемого поликодового художественного текста. В главе также анализируется смыслопорождающий потенциал иконических аттракторов.

В **Заключении** обобщаются результаты и подводятся итоги проведенного исследования, определяются перспективы дальнейших разработок.

В **Приложении** приведен перечень иллюстративного материала, использованного для осуществления анализа.

## Глава I. АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ ПОЛИКОДОВОГО ТЕКСТА

### 1.1. Поликодовый текст: границы феномена

В настоящее время принято считать, что в качестве коммуникативной единицы текст не ограничивается только языковой составляющей. Текстовая структура включает в себя всю совокупность элементов, влияющих на его целостное восприятие. В этом общесемиотическом понимании музыкальное произведение, архитектурное единство, танцевальный номер и т.д. также являются текстом [Чернявская 2014: 91]. Понимание художественного текста тоже расширилось от традиционного словесного произведения до любого иного произведения искусства. Такой подход позволяет определить художественный текст как осмысленную последовательность любых знаков, способную передавать информацию от автора к реципиенту, имеющую определенную художественную ценность и выражаемую вербально и невербально [Сребрянская 2013: 213]. Представляется необходимым обозначить общеисследовательские и терминологические границы феномена текстовой гетерогенности, поскольку единого общепринятого обозначения у этого феномена не имеется.

Еще в 1930-х годах А.А. Реформатский отмечал, что изображение как особый структурный параметр высказывания подлежит ведению лингвиста. Тем не менее, традиционно сложившийся на тот момент узкий подход к пониманию текста, ограничивал его исследования исключительно вербальными средствами. В 1970 году в статье «Язык в отношении к другим системам коммуникации» для обозначения феномена семиотически неоднородных текстов Р.О. Якобсон использует термин *синкретические сообщения*. Ученый полагает, что в коммуникативных исследованиях должна быть отчетливая грань «между гомогенными сообщениями, основывающимися на одной семиотической системе, и синкретическими сообщениями, основывающимися на комбинации или объединении разных знаковых систем» [Якобсон 1985: 327]. Синкретическими представлениями современной культуры ученый называл, к примеру, мюзиклы, в которых комбинируются разнородные визуальные и аудиальные семиотические средства.

В работах отечественных ученых, занимающихся изучением семиотически осложненных текстов, часто употребляется термин *креолизованные тексты*, которым обозначают тексты, образованные вербальной (речевой) и невербальной составляющими [Сорокин, Тарасов 1990]. Е.Е. Анисимова, в своей работе «Лингвистика текста и межкультурная коммуникация» различает тексты с *полной* и *частичной* креолизацией. В текстах с частичной креолизацией вербальная часть не зависит от изобразительной, и изображение выступает факультативным элементом текста. В текстах с полной креолизацией изображение является обязательным компонентом текста, без которого он утрачивает свою текстуальность. Креолизованные тексты составляют особую группу *паралингвистически активных текстов*, в структурировании которых задействованы коды разных семиотических систем [Анисимова 2013: 17]. Термин «креолизованные тексты» также употребляется в работах М.А. Бойко, Н.С. Валгиной, М.Б. Ворошиловой, И.В. Вашуниной и др.

Всю совокупность семиотически осложненных текстов А.П. Сковородников предлагает обозначить термином *контаминированные* (или *контаминационные*) тексты, взяв за основу понятие смешения (лат. *contaminatio*). Сфера приложения термина широка: предполагается его использовать и для текстов, построенных знаками разнопорядковых, «разнопородных» семиотических систем (например, музыкальный и визуальный компоненты одного текста), и для текстов, построенных знаками однопорядковых, «однопородных» семиотических систем (это, например, элементы разных естественных языков или их функциональных разновидностей в одном тексте). Автор предлагает еще один термин – *интерсемиотический текст* – для обозначения текстов, созданных на основе разнопорядковых семиотических систем (кинотексты, тексты радиовещания, художественные тексты, соединяющие в себе языковую и графическую знаковые системы). Кроме того, тексты, в которых сочетаются знаки вербальной и изобразительной систем, автор называет *изовербальными* [Сковородников 2006].

Занимаясь тем же вопросом, В.Е. Чернявская, со ссылкой на известного лингвиста Карла Гаузенбласа, исходя из принципа формулирования текстов, выделяет три разновидности текстов: *лингвистические* (вербальные), *экстралингвистические* (невербальные) и *смешанные* тексты с преобладанием либо вербальных, либо невербальных компонентов [Чернявская 2014: 94]. Лингвист также упоминает термин *коммуникат* (Komunikat, Gesamtcommunicat), принятый в немецкоязычной специализированной литературе для обозначения явлений текстовой смешанности. Однако коммуникат выступает как понятие, противопоставляемое тексту в узколингвистическом понимании, и он не тождественен тексту [Чернявская 2014: 97].

Термином *поликодовые тексты* в отечественной лингвистике принято обозначать тексты, организованные комбинацией естественного языка с элементами других знаковых систем. Отмечается, что началом употребления этого термина послужила выделенная Г.В. Ейгером и В.Л. Юхтом оппозиция *монокодовых* и *поликодовых* текстов. Поликодовыми именуются тексты, в которых естественный языковой код соседствует с кодом или кодами иных семиотических систем [Ейгер, Юхт 1974: 107]. Текст и изображение объединяются в особое гетерогенное образование, в котором порождение смысла может происходить как за счет вербального, так и за счет невербального компонентов, воздействие на реципиента оказывает сочетание обоих компонентов [Большаянова 1987: 50-57].

Л.С. Большакова предлагает выделять *монокодовый*, *дикодовый* и *поликодовый* текст. Гомогенное линейное или нелинейное образование, содержащее коды одной семиотической системы языка предлагается именовать *монокодовым* текстом. В качестве примеров выступают *интертекст* и некоторые виды *гипертекста*, которые не содержат элементов изобразительности: словари, энциклопедии и т.п. *Дикодовым* текстом автор называет гомогенное нелинейное образование, содержащее коды двух (греч. di – «двух») знаковых систем. Креолизованный текст автор именуется дикодовым.

*Поликодовыми текстами* называются тексты, объединяющие в едином знаковом пространстве семиотически гетерогенные составляющие словесного текста в устной или письменной форме, включая изображения и знаки иной природы. В качестве поликодового текста автор рассматривает англоязычный музыкальный видеоклип, который состоит из компонентов, принадлежащих к разным знаковым структурам – вербальной, иконической и мелодической [Большакова 2008].

О.В. Пойманова в своей диссертационной работе «Семантическое пространство видеовербального текста» [Пойманова 1997] также разделяет два типа текстов: *гомогенные* (включающие знаки одной знаковой системы) и *гетерогенные* (включающие знаки различных знаковых систем). Термином *видеовербальный* текст автор обозначает «текст, состоящий из объединенной смысловой связью последовательностью знаков, относящихся к знаковым системам двоякого рода: естественного языка и иконической, причем знаки последней из них должны восприниматься зрительными рецепторами» [Пойманова 1997: 6]. Видеовербальные тексты – это комбинация зрительных образов («икон») и языковых знаков, среди которых можно назвать сцены из фильма или спектакля, слайды в звуковом сопровождении и т.д. [Пойманова 1997].

Что касается упомянутого выше рецептивного аспекта, интересной представляется традиция изучения текстовой гетерогенности за рубежом, где она определяется термином *мультимодальные* (multimodal) или *полимодальные* тексты [O'Halloran 2004; G. Kress, T. van Leeuwen 2006]. Здесь важно заметить, что под модальностью подразумевается не субъективно-оценочная текстовая категория, а совмещение нескольких модусов (= способов, каналов) восприятия в процессе коммуникации. Таким образом, если в основе определения *поликодового* текста лежит критерий количества задействованных в создании текста семиотических систем, то категория *полимодальности* подразумевает учет вовлеченных рецептивных каналов или типов внешнего стимула. Строго говоря, согласно такому подходу, поликодовый текст мономодален, если его



гетерогенные составляющие декодируются одним и тем же каналом восприятия. Так, комиксы, иллюстрированные книги и прочие комплексы, состоящие из вербального и изобразительного компонентов, подразумевают вовлечение зрительного канала восприятия. С другой стороны, фильмы, видеоклипы, ТВ реклама и т.д. требуют участия как зрительного, так и аудиального каналов восприятия, что делает их примерами поликодового полимодального текста [Красных 2011: 134].

Итак, наиболее частотными терминами для номинации негомогенных текстов в отечественной лингвистике являются креолизованные и поликодовые тексты. При выборе термина *поликодовые тексты* для исследования были приняты во внимание следующие соположенные принципы.

Термин *креолизованный*, по мнению А.Г. Сониной, подразумевает процесс «креолизации» вербальных текстов, однако не существует исходного текста, подвергающегося процессу подобной трансформации, как и не существует процесса его «креолизации» [Сонин 2005]. Ученый называет *поликодовыми* тексты, состоящие из разнородных элементов, но предназначенные для зрительного восприятия [Сонин 2005: 21-22]. Стоит заметить, тем не менее, что в рассматриваемом материале исходный авторский текст действительно подвергается некоторому изменению в тот момент, когда, по выражению Л.Г. Викуловой, в творческую лабораторию писателя «допускается художник-интерпретатор его идей», или же зарисовка художника вдохновляет автора написание очередной истории [Викулова 2001: 147].

В своей обзорной статье «К проблеме “креолизации”» текста: история и современное состояние» А.А. Бернацкая [Бернацкая 2000] отмечает, что термины *поликодовый* или *полисемический* текст точнее других отражают сущность родового понятия негомогенных сообщений, образованных сочетанием компонентов разных знаковых систем при наличии их взаимной синсемантии (семантической недостаточности, зависимости друг от друга). Тогда как термин *креолизация*, считает автор, описывает сам факт и степень участия элементов разных семиотик в создании текста [Бернацкая 2000: 106].

Понятия *креолизованного* и *поликодового* тестов также анализируются и сравниваются в работах В.Е. Чернявской, причем термин *креолизованный текст* для обозначения смешанных текстов с лингвистическими и нелингвистическими компонентами не представляется автору удачным и однозначным. В первую очередь автор напоминает о содержании понятия *креолизации* и *креольских языков*, которые характеризуются в специальной литературе как смешанные языки, т.е. языки, представляющие собой комбинацию словаря одного языка с грамматикой другого [ЛЭС 1990: 245]. Тогда как, отмечает В.Е. Чернявская, в случае взаимодействия вербальных и невербальных компонентов в тексте речь идет о другом уровне «смешения» [Чернявская 2014]. Термин *поликодовый текст* представляется автору более точным и менее натянутым в своей цели – передаче сути рассматриваемого феномена.

Близкой теме исследования представляется также формулировка Л.Г. Викуловой, которая определяет *поликодовый текст* как «единство вербального и изобразительного компонентов, которые образуют художественное произведение как одно визуальное, смысловое и функциональное целое, обеспечивающее комплексное прагматическое воздействие на адресата» [Викулова 2001: 138]. При этом иллюстрация как паратекстовое средство создает *оптический образ* произведения и обладает различной степенью привязанности к тексту, ролью в раскрытии его содержания и функциями [Там же].

Таким образом, в работе целесообразным представляется использование термина *поликодовый текст*, обозначающего текст негомогенной структуры, компонентами которого выступают знаки и коды разных семиотических систем, распознавание которых обеспечивает комплексное прагматическое воздействие на адресата.

Как видно из перечисленного выше, паралингвистические элементы *поликодовых текстов* значительно варьируются, что влечет за собой и различие их интерпретативных и коммуникативных особенностей. Обратимся к определению термина «паралингвистические средства» с тем, чтобы далее обозначить те из них, речь о которых пойдет в представляемом исследовании.

Так, лингвистический энциклопедический словарь определяет *паралингвистические средства*, как «невербальные (неязыковые) средства, включенные в языковое сообщение и передающие, вместе с вербальными средствами, смысловую информацию». Среди подобных средств словарь выделяет три вида: *фонационные* (такие, как тембр речи, темп речи и т.д.), *кинетические* (такие как мимика, жесты и т.д.), а также *графические* (вид букв, особая пунктуация, графические дополнения и символы) [ЛЭС 1990: 367]. Более подробно интерпретативные возможности графических средств будут рассмотрены в следующей главе работы.

В рамках анализа художественных текстов Н.Н. Большакова различает следующие группы паралингвистических средств:

- иллюстрации;
- архитектура текста;
- топографические средства (расположение текста на плоскости);
- супраграфические средства (вариации шрифтов);
- синграфические средства (вариации пунктуационных знаков в зависимости от художественных и стилистических задач) [Большакова 2007].

Рамки настоящего исследования ограничиваются паралингвистическими средствами, выступающими в качестве относительно самостоятельного носителя информации, такие как *иллюстрация* и *карикатура*. Для обозначения изобразительного паралингвистического компонента поликодового текста в работе используется термин *иконические средства*, также встречающийся в работах таких ученых как Е.Е. Анисимова, Н.С. Валгина, Л.Г. Викулова, М.Б. Ворошилова.

Архитектура изучаемого поликодового художественного текста содержит следующие вариации: вербальная часть (сюжет), включая заглавие как переменный элемент; иконическая часть (иллюстрация); подпись художника и подпись к иллюстрации. *Вербальная часть* имеет различное расположение, но в большинстве случаев представлена авторским текстом на смежной с

иллюстрацией странице издания. *Заглавие* рассматривается как переменный элемент в связи с тем, что выбор сюжета для иллюстрирования не всегда коррелирует с названием соответствующей главы вербального текста. В процентном соотношении этот показатель выглядит следующим образом: 86% иллюстраций имеют соответствие заглавию (при этом 49% показывает частичное и 37% полное соответствие) и 14% не соответствуют заглавию (включая фронтиспис) (см. Приложение 1). *Иконическую часть* составляют иллюстрации – однокадровые монохромные изображения без обрамлений, за исключением фронтисписа, имеющего аллегорическое обрамление в виде кулисной сцены-коробки. Атрибуция иллюстрации реализуется за счет наличия на ней соответствующей *подписи художника* (как правило, это фамилия или псевдоним) и конвенциональных сокращений (*fecit* или сокр. *fet.* – от лат. гравировал, делал; *del.* – сокр. от лат. *delineavit*, нарисовал). *Подпись к иллюстрации* выполнена курсивом и располагается под изображением.

Прежде чем перейти к более детальному рассмотрению и выделению коммуникативных особенностей исследуемого текста, необходимо обозначить идеи, составившие стержневую теоретическую основу представленных рассуждений. В первую очередь, далее в исследовании рассматривается проблема интерпретативности поликодового текста, описываются принципы функционирования иконического компонента, а также выделяются языковые и визуальные коды, функционирующие в данного типа текстах.

## **1.2. Проблема интерпретативности поликодового текста**

Ключевая отличительная особенность поликодового текста – включение в его структуру паралингвистического компонента, который не только подразумевает наличие дополнительной эстетической ценности, но и апеллирует к иным рецептивным механизмам. Безусловно, речь идет исключительно о способах структурирования и систематизации получаемой информации. Вербальная и невербальная составляющие, как отмечалось ранее, ориентированы на зрительный канал восприятия, а значит, могут иметь некий общий

знаменатель в процессе их совместной интерпретации. Однако вопрос о соотношении вербального и невербального уровней мышления и о формах, в которых мышление протекает – тема отдельного фундаментального исследования. Здесь же представляется важным обозначить лишь базовые теоретические основы, оказавшие существенное влияние на дальнейшие рассуждения.

Выдающийся ученый Л.С. Выготский отмечал, что в своих конститутивных формах мышление носит невербальный характер: «Мысль не выражена в слове, но совершается в слове» [Выготский 1982: 306]. Кроме того, ученый также полагал, что мысль имеет свою грамматику, отличную от грамматики слов. «Действительность, – писал Л.С. Выготский, – преломляется через слово; слово становится важнейшим фактором, преломляющим действительность; слово – важнейший процесс, опосредующий отражение действительности» [Там же: 309].

Согласно утверждению теоретика языкознания С.Д. Кацнельсона, «система мышления дублируется системой языка, которая, повторяя основные структурные особенности первой системы, вместе с тем существенно отличается от нее» [Кацнельсон 2001: 471]. Дополняя это утверждение, Н.Ф. Алефиренко замечает, что система языка «не столько дублирует систему мышления, сколько находится с ней в отношении функционального дополнения» [Алефиренко 2005: 87].

Применительно к целостной интерпретации поликодового текста важным представляется понятие *условно-предметного кода*, в отношении которого А.Г. Сонин подчеркивает: «информация, воспринимаемая по разным каналам, в том числе вербальная и иконическая (изобразительная), интегрируется и перерабатывается человеком в едином условно-предметном коде мышления, поскольку на уровне глубинной семантики языка не существует принципиальной разницы между семантикой иконических и вербальных знаков» [Сонин 2006: 118].

В этом отношении основополагающей является концепция Н.И. Жинкина, в основе которой лежит гипотеза о наличии в сознании человека особого языка интеллекта – универсально-предметного кода (УПК), на котором осуществляются основные глубинные операции мышления. Согласно этой теории, «язык рассматривается как система знаковых противопоставлений. Добавление или удаление хотя бы одного из средств выражения (знака или правила связи знаков) составит новый язык. Выбор означаемого и передача этой выборки партнеру образует сообщение. В таком случае мышлением может быть названа деятельность, осуществляющая эту выборку» [Жинкин 1998: 147].

«Применение элементарных принципов общей теории коммуникации позволяет, – согласно положениям Н.И. Жинкина, – целиком отклонить индивидуалистическую концепцию мышления». Изначально субъект усваивает мысли, произведенные предшествующими поколениями, а уже после этого он оказывается способным принять участие в последующей их системной разработке. «Мысль вырабатывается не отдельным человеком, а в совместной человеческой деятельности. Для того чтобы участвовать в дальнейшей разработке некоторой системы мыслей, необходимо результаты интеллектуальной работы одного человека “транспортировать” в голову другого. Таким “транспортёром” мысли является язык, а его реализатором – речь» [Жинкин 1998: 149].

Помимо этого, Н.И. Жинкин отмечал, что «в языке нет мыслей, они находятся в речи» [Там же: 150], в которой также содержатся так называемые *кодовые переходы*. Понятие кода ученый рассматривал в двух смыслах. В первом случае, кодом называется «знаковая система обозначений», и при таком понимании даже язык – это код. Однако способ реализации языка также можно обозначить как код. Для пояснения этой мысли ученый приводит следующий пример. Любое слово может быть представлено как слышимое, видимое (в буквах), или произносимое. Кроме того, слово также может быть осязаемым (по азбуке Брайля), зрительно-двигательным (дактильная речь) и нарисованным (графически, художественно, схематично), представляя собой разные коды. Сами

слова как элементы языковой системы остаются идентичными во всех представленных кодах. Следовательно, «код в этом значении представляет собой систему материальных сигналов, в которых может быть реализован какой-нибудь определенный язык» [Жинкин 1998: 150]. Самое неуловимое звено среди кодовых переходов, – *внутренняя речь*, или человеческая мысль, – экстралингвистическое явление, которое ученый изучал и описывал в своих работах, считая его крайне интересным для лингвистики.

Так, согласно теории ученого, во внутренней речи (предметно-изобразительный код) мысль задается, а в экспрессивной речи (речедвигательный код) она передается, а затем опять задается первому звену. «Взаимодействия внутреннего, субъективного языка и натурального, объективного образует процесс мышления. Мысли вырабатываются в совместной деятельности людей. Понимание – это перевод с натурального языка на внутренний. Обратный перевод – высказывание» [Жинкин 1998: 161].

Подобный *предметно-изобразительный код* Н.Ф. Алефиренко называет невербализованной мыслью [Алефиренко 2005: 111], а также приводит иные примеры его номинации в научной литературе: «язык мозга» (К. Pribram, И.Ф. Вардуль), «язык пространственно-временных гештальтов» (Л.М. Веккер), «язык субъективной реальности» (Д.И. Дубровский), «язык чувственного познания» (Н.И. Губанов, С.М. Шалютин). Подчеркивается, что, как и любой язык, *универсальный предметный код* обладает своими оперативными единицами, однако вопрос их выделения все еще остается открытым и требующим решения. З.Д. Попова и И.А. Стернин полагают, что нейрофизиологическими единицами УПК являются наглядно-чувственные образы, схемы, картины, представления. Согласно теории Н.И. Жинкина, в этот ряд не включаются образы, поскольку этот код не является конкретным образом, но образной схемой, которая выполняет функцию посредника между языковым знаком и обозначающим предметом [Алефиренко 2005: 111].

Таким образом, в рамках предметно-изобразительного кода формируется замысел речи – самый общий нерасчлененный смысл высказывания, который

реализуется на ступени смыслообразования, а также осуществляется первичная «семантическая запись» мысли. В процессе порождения речи несловесный предметно-изобразительный код перекодируется в языковую структуру. Тогда как при восприятии речи вербальные структуры преобразуются в универсальный предметно-изобразительный код [Алефиренко 2005: 112].

Несомненный интерес для представляемого исследования имеет выделяемая Н.И. Жинкиным особая разновидность внутреннего языка – *язык художественного мышления*, вырабатываемый в процессе общения и пользования натуральным языком. Представления и чувствования невозможно передать непосредственно. Но можно говорить о существовании особого языка, посредством которого у адресата возникают некоторые схожие или близкие представления и чувства. Достигается это за счет привнесения в язык определенных правил, регулирующих надсинтаксическую структуру временных членений (поэтический язык) или способы построения ситуаций (художественная проза). Так создается, согласно Н.И. Жинкину, *двухзвенный механизм художественного мышления*. В рамках такого механизма задаются новые правила отождествления: выражаемое здесь обусловлено уникальностью ситуаций и маркированием особых интонаций. Подобный двухзвенный механизм реализуется, к примеру, в надписях под предметами искусства (картины, скульптуры). Думается, что тот же механизм проявляется в процессе восприятия поликодового художественного текста. При этом на этапе выражения мысли, следующим за УПК, передача информации осуществляется с помощью разных семиотических кодов, требующих совместной интерпретации.

Таким образом, включение в структуру текста паралингвистического компонента подразумевает не только сообщение реципиенту дополнительной эстетической ценности, но и обращение к иным рецептивным механизмам. Вербальная и иконическая составляющие ориентированы на зрительный канал восприятия и в процессе их совместной интерпретации имеют общий знаменатель. Применительно к целостной интерпретации поликодового текста важным представляется понятие *условно-предметного кода*, посредством

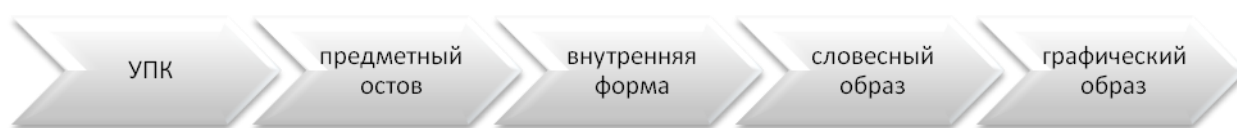


которого происходит интерпретация информации, получаемой по разным рецептивным каналам, с учетом того факта, что на уровне глубинной семантики языка нет принципиальной разницы между семантикой иконических и вербальных знаков.

### 1.2.1. Идеи Г.Г. Шпета в контексте изучения поликодового текста

Следующим понятием в механизме преобразования довербального смысла рассматривается *предметный остов*, который был введен еще Г.Г. Шпетом, но, в силу сложившихся обстоятельств<sup>1</sup>, был исключен из научного обихода. УПК является посредником между вербальным/иконическим знаком и познаваемым объектом, тогда как предметный остов является элементом словесной культуры (смысловой структуры слова или фразеологизма). Предметный остов и структура слова – не просто отражение или отпечаток существующей вещи или предметная отнесенность слова, но это *задание*, которое содержится в слове, которое может быть воплощено. Таким образом, предметный остов активен, и он же является «реципиентом»: через слово ему сообщается смысл [Зинченко 2007: 82].

*Внутренняя форма слова*, считает Н.Ф. Алефиренко, – более широкое понятие, чем предметный остов и УПК, которые составляют когнитивную структуру. Однако эти элементы являются узловыми механизмами организации образной семантики знаков (Рисунок 1):



**Рисунок 1. Механизм формирования образной семантики языковых знаков**

Согласно теории Г.Г. Шпета, «если объект знакообозначения условно назвать внешней формой речемышления, а актуальное значение языкового знака – оптической формой, то лежащие между ними логические формы следует

<sup>1</sup> Г.Г. Шпета неоднократно отстраняли от научной и педагогической работы. В 1935 г. он был арестован, выслан в Енисейск, некоторое время проживал в Томске. Был вторично арестован в 1937 г., приговорен к 10 годам без права переписки, но в этом же году расстрелян.

считать внутренними и по отношению к первым, и по отношению ко вторым» [Шпет 1989: 328]. Ученый писал, что внутреннюю форму языкового знака следует рассматривать с точки зрения его взаимосвязанных функций – номинативной (номинативная предметность) и семасиологической (смысловая предметность).

В.П. Зинченко, занимающийся проблемой формирования зрительного образа, а также исследующий работы Г.Г. Шпета в этом отношении, утверждает, что «в его внутреннюю форму входят перцептивные движения и действия, которые привели к его формированию», а также слово, актуализирующее образ. Речь идет о том, что актуализация образа включает в себя не только предметный остов, но и *действия* по его построению. Сказанное позволяет указать на общность строения слова, образа и действия. Действие содержит в себе слово и образ; слово – действие и образ; образ – действие и слово [Зинченко 2010: 84-86].

Важным представляется отметить, что еще в 1918 году, в своей работе «Герменевтика и ее проблемы», предвосхищая последующие семиотические и герменевтические исследования, Г.Г. Шпет обозначил перспективы этих наук. Основываясь на суждениях св. Августина, ставших впоследствии предметом исследования специалистов в области семиотики, ученый отмечает: «Свое изложение в *De Doctrina Christiana* Августин начинает с разделения, которое, по моему убеждению, должно быть положено в основу классификации наук... Всякое учение, утверждает он, относится к вещам или к знакам, но вещи изучаются посредством знаков. В собственном смысле слова вещью он называет то, что не применяется для обозначения чего-нибудь другого: напротив, знаками что-нибудь обозначается, например, слова, но ясно, что и другие-вещи могут служить знаками, так что даже одна и та же вещь может выступать перед нами то как вещь в собственном смысле, то как знак» [Шпет 1989: 229-268]. В этой же работе Г.Г. Шпет определяет семиотику как науку о понимании.

Взгляды Г.Г. Шпета сложились под влиянием феноменологии Э. Гуссерля. В его концепции слово и прочие знаки рассматриваются как *всеобщий слой*, который определяет исходные данные любого знания. Ученый разработал

подробную теорию об эстетическом аспекте словесной структуры, основанную на различении морфологического, фонетического и т.д. уровней слова. В концепции Г.Г. Шпета эстетический предмет является знаком или выражением культуры, и представляет собой так называемое сигнификативное бытие [Шпет 1996: 385].

Философия языка, как полагает Г.Г. Шпет, занимает центральное положение в рамках философии культуры, поскольку культурные знаки (включая произведения искусства) аналогичны языковым знакам по внутренней форме. «Язык до известной – и притом глубокой, – степени является естественным и наиболее близким для нас прототипом и репрезентантом всякого выражения, прикрывающего собой значение» [Шпет 1996: 63].

Г.Г. Шпет также исследует вопросы семиотического истолкования этнической психологии. Ученый приходит к следующему выводу: «сфера этнической психологии априори намечается как сфера доступного нам через понимание некоторой системы знаков, следовательно, ее предмет постигается только путем расшифровки и интерпретации этих знаков. Эти знаки являются не только приметам вещей, но и сообщениями о них, это видно из того, что бытие соответственных вещей не ограничивается чистым явлением знаков. Другими словами, мы имеем дело со знаками, которые служат не только указаниями на вещи, но выражают также некоторое значение» [Шпет 1996: 62].

В своей работе «Внутренняя форма слова», посвященной исследованию языка как одного из методов понимания психологии социального бытия, Г.Г. Шпет говорит, в частности, о литературе и искусстве. «Искусство, – пишет ученый, – начинается с того, что подлежащее изображению подвергается преобразованию, согласно идее, включаемой, вдыхаемой внутрь самого изображаемого. Внутренне заключенная в нем, она с первого толчка отрешения сама руководит преобразованием его в художественное оформленное, ибо она и есть та самодовлеющая цель, осуществление которой по внутренним художественным формам есть само свободное художественное творчество» [Шпет 2006: 149]. Так, национальная специфика культуры наиболее полно

представлена в художественном тексте, репрезентирующим особенности менталитета. Думается, что интерпретация уникальных единиц культуры также имеет свои особенности и преимущества при наличии в тексте универсальных элементов визуального уровня кодирования. Этнолингвистический аспект более подробно рассматривается в Главе II диссертации.

### **1.2.2. Взаимодействие текста и внетекстовых структур**

Процесс создания текста, т.е. процесс выстраивания языковых единиц в пространственно-временную цепочку должен занимать определенное время. Восприятие текста также должно занимать некоторое время. Следовательно, текст не только представляет собой продукт речевой деятельности, а включает процесс создания этого продукта [Мурзин, Штерн 1991: 22]. Тексту присуща характеристика динамичности: в процессе создания текста его первоначальный вид подвергается изменению, следовательно, «в процессе восприятия мы имеем дело, по существу, уже с новым текстом» [Там же]. По словам В.Б. Касевича, «в каждый данный момент времени слушающий имеет дело с некоторым фрагментом находящегося в процессе становления объекта (текста), в то время как распознаванию подлежит весь объект в целом» [Касевич 1988: 245]. Наиболее достоверной автор называет теорию, согласно которой человек играет активную роль в определении текстовой смысловой структуры на первых этапах восприятия. И первый вопрос, возникающий при соотнесении процессов порождения и восприятия текста, касается механизма кодирования и декодирования сообщения, а именно – используется ли носителем языка один механизм в обоих случаях. Предполагается, что и кодирование и декодирование осуществляется при посредничестве языка, поэтому операции перехода от смысла к тексту (=кодирование) и от текста к смыслу (=декодирование) имеют одинаковую природу [Касевич 1988]. Различия между восприятием и порождением текста (речи) находятся в соотношении понятий «дано» и «требуется»: в процессе восприятия дается текст (форма текста, его внешняя оболочка), и требуется установить его смысл, тогда как при порождении текста

имеет место обратное соотношение – при посредстве текста необходимо выразить заданный смысл [Там же: 38-39].

Восприятие в психологии трактуется как адекватное отражение объектов, событий и ситуаций, возникающее под воздействием раздражителей на органы чувств. Образующийся при этом перцептивный образ (от лат. *perception* «восприятие») подвергается обработке и изменению в процессе практической деятельности, общения и т.д. [Психология 1990: 66]. Частью общего процесса восприятия является и восприятие речи – т.е. процесс переработки и интерпретации устного или письменного текста. В этом процессе участвуют органы восприятия, а значит, речь идет о законах общей физиологии восприятия [Васильева, Виноградов, Шахнарович 1995: 23].

Особый интерес, как указывает К.А. Филиппов, вызывают художественные тексты, представляющие собой слепок этнокультурного авторского мироощущения. Художественный текст предполагает формирование особого «мира в голове», который можно назвать связующим звеном между «миром текста» и знаниями носителя языка об окружающей действительности [Филиппов 2007: 295]. «Проблема соотношения «текста в голове» с исходным текстом, с одной стороны, и с собственным представлением индивида об устройстве изображаемой в художественном тексте ситуации, с другой, несомненно, интересна не только в психолингвистическом, но и когнитивном аспекте» [Филиппов 2007: 296].

По вопросу порождения и восприятия художественного текста Ю.М. Лотман писал, что «созданный автором текст оказывается включенным в сложную систему внетекстовых связей, которые своей иерархией нехудожественных и художественных норм разных уровней, обобщенных опытом предшествующего художественного творчества, создают сложный код, позволяющий дешифровать информацию, заключенную в тексте. Однако специфика художественных коммуникаций, в частности, состоит в том, что код воспринимающего всегда в той или иной степени отличается от кода передающего» [Цит. по: Филиппов 2007: 182]. Развивая эту идею, Ю.М. Лотман

подчеркивает, что «автор строит текст, как одновременно функционирующий в нескольких кодовых системах. Каждая новая часть его должна оживлять в памяти уже известные коды, проецироваться на них, получать от этого соотношения новые значения и придавать новые значения уже известным и, казалось бы, понятным частям текста» [Там же: 182]. Осложнение структуры текста объектами иного, иконического, элемента кодирования приводит, думается, и к расширенному способу декодирования информации читателем.

Следует отметить, что понятие *информации* трактуется как замена неопределенности и незнания определенностью, знанием. Кроме того, наибольшим объемом информации обладает наименее вероятное (менее ожидаемое) событие. Таким образом, соотношение нового и уже известного реципиенту способствует относительно адекватному восприятию информации, содержащейся в тексте. Необходимо выяснить, каким образом интерпретируется информация, представленная посредством вербально-визуальных компонентов.

Известно, что отношение означаемого и означающего вербальных знаков основано на условном характере связей между ними, однако, как правило, любой знак является в определенной степени условным и в определенной степени иконичным, так что различия между вербальными и иконичными знаками относительно и характеризуются преобладанием иконичности и условности. Тем не менее, специфика изобразительных и вербальных знаков влияет на процесс их восприятия. Вербальное сообщение линейно и воспринимается оно последовательно. Восприятие вербального текста напрямую соотносится с семантико-языковым уровнем реципиента, преломляясь через языковую картину мира. Восприятие изобразительных знаков прямо обращено к концептуальному уровню языковой личности и, как правило, не требует соотнесения с теми или иными языковыми формами, что позволяет понимать изображения людям, говорящим на разных языках.

Владение языковой системой не обеспечивает полноценной коммуникации. Семантика речевого произведения включает в себя несколько слоев, начиная от лексико-грамматических и семантико-синтаксических

значений и заканчивая коммуникативно-прагматическим и когнитивным содержанием. Такой подход к тексту предполагает включение в предмет лингвистического описания всего, что касается живого функционирования языка. При этом В.Б. Касевич предлагает разграничить языковые и текстовые знания. По его мнению, языковые знания закодированы оппозициями словаря и грамматики, а в совокупности они составляют *языковую картину мира*. Также можно говорить о знаниях энциклопедического характера, которые закодированы в совокупности текстов, отражающих все аспекты познания мира человеком и историко-культурным сообществом. В текстах, таким образом, отражена *текстовая картина мира*, а герменевтический «горизонт понимания» определяется не только языком, но и текстами [Касевич 1996: 179]. К сказанному следует также добавить, что герменевтический горизонт не ограничивается текстами исключительно вербальными. Как будет показано в Главе III, картина мира включает в себя совокупность прецедентных текстов, как вербальных, так и визуальных.

### **1.2.3. Интерпретативность в коммуникативном аспекте**

Как уже было отмечено, каждое полотно (графический рисунок, скульптура, фотоизображение) представляет собой отдельный текст. Его основной семантической единицей может быть целостное законченное изображение. Принадлежность к одному иерархическому уровню семиотики основной единицы и всего художественного произведения отличает семиотику изобразительного искусства от прочих семиотик: музыки, танца, поэзии, кинематографа. Произведения изобразительных искусств, по определению, это произведения, воспринимаемые зрением, поэтому для них важны, в первую очередь «оптические знаки», жестикуляция и мимика, проксемика и взгляд.

В статье «Семиология языка» Э. Бенвениста продемонстрирована неравнозначность двух отдельно взятых семиотических систем и показано, что между языком и прочими знаковыми системами существует трансцендентное отношение *интерпретативности*. Иными словами, графика несоизмерима с

художественным текстом, но она может интерпретировать художественный текст.

Как отмечает Э. Бенвенист, общим признаком всех знаковых систем «является их свойство означать, или означивание (*significance*), их сложение из единиц означивания, или знаков» [Бенвенист 1974: 69]. Ставится задача описать различительные особенности знаковых систем, характеризуя их по следующим признакам:

(1) операторный способ, т.е. способ, посредством которого система воздействует на восприятие (зрение, слух);

(2) сфера действия (применения) – это область, в которой существует знаковая система и в которой она признается и воздействует на поведение;

(3) природа и число знаков, – производные от предыдущих двух признаков;

(4) тип функционирования – это отношения, соединяющие знаки в системе и придающие ей различительную функцию.

Приведенные признаки составляют две группы: (1) и (2) обозначают внешние свойства системы (материальные); (3) и (4) указывают на внутренние свойства (семиотические).

Э. Бенвенист выделяет два принципа, характеризующие отношения между семиотическими системами: первый – это *принцип избыточности* в сосуществовании систем. Согласно этому принципу, между семиотическими системами не существует синонимии, таким образом, нельзя передать одно и то же содержание с помощью слов и, к примеру, с помощью музыки, т.е. с помощью знаковых систем с различной базой. Ученый называет две семиотические системы разного типа взаимнеобратимыми: различия в сущности единиц этих систем, а также в типах функционирования не позволяет считать их обратимыми или подобными. Эта необратимость и является, согласно Э. Бенвенисту, причиной избыточности в мире знаковых систем. Согласно второму принципу, проистекающему из первого и являющегося его логическим завершением, значимость знака обусловлена только системой, в которую он включен. Две системы могут оперировать одним и тем же знаком, что не ведет



ни к синонимии, ни к избыточности, т.е. существенным представляется не тождество знака, а его функциональное отличие. Например, красный/зеленый/желтый цвета в системе дорожной сигнализации традиционной одежде [Бенвенист 1974: 74].

Согласно Э. Бенвенисту, отношения между семиотическими системами представляют собой соотношение между интерпретирующей и интерпретируемой системами, т.е. само отношение между семиотическими системами должно носить семиотический характер.

Анализируя область изобразительных искусств в соотношении с семиологией языка, Э. Бенвенист ставит вопрос о нахождении элементарной единицы рассматриваемой системы. В изобразительных искусствах, однако, существование таких единиц является проблематичным. Художник, как отмечает Э. Бенвенист, творит свою собственную семиотику, по своему усмотрению располагая мазки, создавая собственные оппозиции, придавая им значение в пределах их собственного яруса. Не существует готового общепринятого набора знаков, как и художник не устанавливает его самостоятельно. Подобный набор индивидуальных знаков нельзя приравнять ни к одному языковому знаку, полагает ученый. Таким образом, изобразительное искусство принадлежит к уровню изображения, в котором линия, цвет и т.д. сочетаются и образуют целое, подчиняющееся собственным закономерностям. «Отношения означивания в “языке” искусства следует искать внутри данной композиции» [Бенвенист 1974: 79]. Ученый различает системы, в которых атрибут означивания сообщается автором, и системы, в которых означивание свойственно первичным элементам в обособленном состоянии и не зависит от потенциальных связей [Там же]. Свойство означивания в системах первого вида возникает на основе отношений, образующих замкнутый мир, в системах второго вида это свойство неотделимо от самих знаков. Таким образом, процесс означивания в изобразительных искусствах не основывается на соглашении, одинаково понятном отправителю и получателю. Тогда как в языке, пишет Э. Бенвенист, имеется означивание как таковое, лежащее в основе всякой языковой коммуникации и культуры. В

изобразительных искусствах можно искать принципы своеобразной морфологии и синтаксиса. Как полагает автор, «семиология нелингвистической системы должна использовать для своего истолкования язык, а значит, она может существовать только благодаря семиологии языка и только в ней самой» [Бенвенист 1974: 84]. Язык, таким образом, есть интерпретант прочих семиотических систем: лингвистических и нелингвистических.

Итак, для изобразительного искусства, в котором нет того, что можно было бы обозначить как синтаксис, характерны одноуровневые семиотики. В них нет правил комбинирования элементарных знаков, ведущих к созданию более сложного знака, принадлежащего более высокому уровню. Художественное полотно или графическое изображение – это набор сложных знаков (среди них композиция, разные планы изображения, организованные прямой, обратной или смешанной перспективой), но эта сложность является исходной (жанрово-тематической). Работа автора (художника) состоит в создании или раскрытии разнообразной уточняющей информации. В изобразительном искусстве синтаксис не внутри отдельно взятого произведения, а в соположении нескольких произведений.

При помощи сложных знаков-символов, сознание создает новые знаки, являющиеся аналогами с иными физическими характеристиками плана выражения. Источником нового изображения и/или слова может стать, например, символически жест. На основе устного повествования может быть сконструирован обобщенный смысл события или явления, который может привести к созданию нового изображения (статичного знака), или ритуального жеста (динамического знака), или мелодии (музыкального знака), а следом – нового словесного знака (фразеологизма, метафоры и т.д.). Таков процесс формирования новых сложных знаков, имеющих разную физическую природу и разное назначение (включая эмблемы, поведенческие знаки, архитектурные элементы и т.п.).

Согласно позиции Н.Б. Мечковской, комплексные знаки образуются путем объединения простых знаков. Объединение порождает не сумму значений, а

принципиально новое значение. Комплексные знаки первого порядка объединяются в знаки второго порядка, которые далее порождают более сложные знаки третьего, четвертого и т.д. порядка. Количество подобных порядков в семиотической системе зависит от ее уровневого строения (разные авторы интерпретируют ее по-разному). Семиотический континуум, таким образом, не имеет единой иерархии знаков. Большинство знаков, образующих семиотический континуум, – это комплексные и/или производные знаки. Последние образуются за счет видоизменения плана содержания и/или плана выражения простого знака.

Знакообразование происходит лавинообразно и на постоянной основе вместе с развитием практик социального познания. Знаки аккумулируются (накапливаются), и хотя многие знаки растворяются в культурном пространстве, в целом в ходе истории насыщенность семиотического континуума возрастает [Мечковская 2007].

Ю.М. Лотман определяет художественный текст и искусство вообще как *вторичные моделирующие системы*, т.е. надстраивающиеся коммуникационные структуры, иначе – культурные коды. Язык, таким образом, понимается как первичная знаковая система, а надстроенные над ним знаковые системы рассматриваются как вторичные. Предложенный Б.А. Успенским, термин *вторичная моделирующая система* как объект семиотики последовательно раскрывается в двух измерениях: искусстве и мифологии, по отношению к которым культура выступает как метапонятие. Синтагматические и парадигматические связи в живописи и в кино, как пишет Ю.М. Лотман, позволяют именовать эти искусства семиотическими объектами, построенными по аналогии с языковыми знаками. Сознание человека является языковым, поэтому все прочие надстроенные модели можно определять как вторичные моделирующие системы» [Лотман URL]. Вторичные моделирующие системы функционируют благодаря соглашениям (конвенциям, кодам), которые принимаются членами социума. Однако в естественном языке код принимается всеми членами языкового сообщества, тогда как коды вторичных систем

различны, а их понимание и правила пользования зависят от степени их освоения. Ценностный аспект языка и сообщения, данных в одном и том же тексте, по словам Ю.М. Лотмана, меняется под воздействием читательского кода [Там же].

Думается, что информационная ценность анализируемых иллюстраций «Записок» также зависит и от структуры читательского кода, претерпевшего значительные изменения – речь идет о смене эпох. Процент информационной новизны, транслируемой иллюстрацией, для современного читателя становится более значительным, чем для читателя эпохи Ч. Диккенса. В этом отношении Р.О. Якобсон еще в докладе «Взгляд на развитие семиотики» 1974 года замечает, что «все виды искусства, объединяясь, образуют сеть художественных конвенций. Некоторые, например, имеют всеобщий характер, скажем, можно выделить какое-то количество стабильных слагаемых, основных для пластических искусств, в зависимости от которых устанавливаются основные различия между живописным полотном и образцом скульптуры. Другие конвенции, влияющие на художника, или время от времени обязательные для него и непосредственных потребителей его произведения, налагаются стилем, релевантным для определенной народности и определенной эпохи. В результате, оригинальность произведения ограничивается артистическим кодом, который доминирует в данную эпоху и в данном обществе. И даже неподчинение художника затребованным правилам, не менее чем его верная приверженность им, воспринимается современниками в русле установленного кода, который художник-новатор пытается разрушить» [Якобсон 1996: 156-157].

Тем не менее, в исследованиях также прослеживается тенденция выделения базовых единиц-знаков художественных языков, условно сопоставимых со словом в естественном языке (таких, к примеру, как танцевальное па, музыкальный мотив, стихотворный размер и т.д.). В эстетике и философии (в том числе и в семиотике) этот вид семантики называется *художественным образом*. Образ включен в парадигму таких категорий, как «символ», «концепт», «эмблема», «конструкт», в которые объединяются классы

сложных знаков, различающихся по типу содержания и природе связи формы и содержания.

*Образ* как сложный знак имеет следующие признаки: 1) образы индивидуально-субъективны: у каждого человека имеется свой образ «дома», «поляны» и т.д.; 2) содержание образа объединено с конкретной формой; 3) образ аккумулирует чувственно-наглядное содержание, хотя может содержать и понятийно-логическую составляющую (имеющийся в сознании «образ суда», помимо картинки суда предполагает и некоторое знание и представление о том, что представляет из себя суд и по каким принципам он существует); 4) образ предполагает духовное, идеальное начало в отображаемом объекте. «Образ сопутствует тем категориям объектов, которые имеют имя собственное, и чуждаются тем, которые его лишены» [Арутюнова 1999: 323].

И все же, *образ* (франц. *image*, англ. *image*, нем. *Gestalt*) – одно из самых трудноопределимых и многозначных понятий. Как класс сложных знаков *образ* существует в ряде таких категорий как: мысленный, вербальный (троп) и художественный (в искусстве) образ.

Мысленный образ относится к личностному сознанию, к его внутренним когнитивным процессам. Мысленные образы являются знаками внутренних языков сознания и не участвуют в коммуникации. Количество таких отдельных образов бесконечно велико.

Художественное произведение принадлежит разным уровням в соответствующей структуре семиотики. В художественной прозе основная единица повествования – художественный образ (отображение человека, события, пейзажа, интерьера), а законченное произведение – это конкретный рассказ, повесть (повествование). Художественные образы создаются творческим сознанием и мастерством автора, они эксплицированы, существуют в материи художественного текста, а их отражения складываются также и в индивидуальном сознании воспринимающего (зрителя, слушателя, читателя). В поликодовом тексте такие образы имеют материальную репрезентацию, становясь, таким образом, визуальным художественным образом. Следует учесть

важную особенность визуального образа – он предельно конкретен. Тем не менее, думается, что указанная особенность не является фактором, ограничивающим интерпретативность текста, поскольку и художественный и визуальный образ связывает общая идея, послужившая возможности их разноплановой репрезентации.

Художественные образы представляют собой словесные воспроизведения событий, поступков, персонажей, их речей, переживаний, портретов, ситуаций, интерьеров и пейзажей, лирических отступлений повествователя (его взаимоотношений, размышлений) и т.п. Они создаются по правилам (моделям, образцам) отображения мира в данной художественной школе (направлении, стиле). Художественное целое (рассказ, повесть, роман) komponуется автором по «синтаксическим» правилам, которые принадлежат разным семиотическим уровням: по правилам сюжетосложения, композиции, жанра и т.д.. Таким образом, основная единица искусства повествования (художественный образ) и законченное произведение в целом принадлежат разным уровням семиотики.

Следует также отметить, что образ как продукт восприятия и миропонимания является категорией сознания. Он превращается в языковой образ, когда включен в речемыслительный процесс. В этом контексте он окружается новыми ассоциативными связями, которые требуются для языкового моделирования заданного феномена культуры, для создания языковой картины мира, состоящей из образных представлений. Воплощение образа в языке не прямой номинации (в метафоре) связано с лингво-креативным мышлением, поскольку так создаются новые концепты в образуемой языковой картине мира [Алефиренко 2005: 115]. По утверждению Н.Д. Арутюновой, «образ психологичен, метафора семантически, символ функционален» [Арутюнова 1999: 338]. Понятие языкового образа не отождествляется с чувственно-предметным образом, который отражает в сознании реальные предметы, предстает перед внутренним взором.

Как пишет Л.А. Шестак в монографии «Русская языковая личность: коды образной вербализации тезауруса», языковой образ представляет собой

сближенный, наложенный, амальгамированный или поэлементно выраженный функционированным знаком смысл видения одной картины мира через абрис-гештальт другой [Шестак 2003: 269]. «Национально-культурное видение мира заключается в вербализации, закреплении в языковом опыте эталонов материального и идеального мира» [Там же: 287]. Образ, будучи транслятором культуры, эпистемическим и нормализаторским инструментарием, выполняет функции эволюционной формы, вынашивающей новый смысл и являясь сгустком меняющегося содержания.

Итак, интерпретативность поликодового текста как единицы литературно-художественной коммуникации подразумевает рассмотрение аспекта сопряженности текстовой деятельности автора, иллюстратора и читателя с учетом соотнесения фоновых знаний участников коммуникации, этнокультурного контекста и действующих художественных конвенций.

Художественный образ в поликодовом художественном тексте выступает способом воспроизведения действительности и коррелирует с образом визуальным. Примечательно, что их созданию всегда предшествует идея, сначала возникающая у писателя, а затем ретранслируемая художником. Визуальный художественный образ выступает материальным воплощением первичного художественного образа, но их непременно объединяет общая идейная составляющая, не сводимая к одному конкретному изображению. Иллюстрация – репрезентант художественного образа, создаваемый метафорическими единицами языка искусства на стыке объективного и субъективного видения художника.

### **1.3. Принципы функционирования иконического компонента поликодового текста**

Отдельного рассмотрения требует иконический компонент поликодового текста. В первую очередь следует заметить, что термин *икона* (icon), *иконический знак*, т.е. знак, «репрезентирующий свой объект главным образом через подобие» [Пирс, 2000: 77], был впервые предложен и разработан Чарльзом Пирсом, наряду

с двумя другими видами знаков: *знаками-символами*, т.е. условными, конвенциональными знаками, «денотирующими некоторый тип вещей», и *знаками-индексами* (index), не имеющими «сколько-нибудь значимого сходства со своими объектами», и привлекающие внимание к ним «слепым принуждением» [Пирс 2000: 96].

Иконический знак, в соответствии с определением Чарльза Пирса, обладает некоторыми свойствами, присущими обозначаемому объекту. Отношения между знаком и объектом – это отношения подобия, знаком он является в силу своей схожести с объектом. Согласно Ч.С. Пирсу, иконические знаки сливаются с обозначаемыми объектами в такой степени, что, рассматривая изображение, человек может утрачивать осознание, что перед ним заместитель, а не реальная вещь. По мнению ученого, иконические знаки замещают объекты так, что с трудом могут быть отграничены от них. Среди разновидностей иконического знака Ч.С. Пирс выделяет:

– *образы* (означающее репрезентирует «простые качества» означаемого): живопись, фотография, скульптура. В этот же список входят образы-представления, рождаемые, например, музыкальными произведениями;

– *метафоры* (где кодификация проходит по принципу параллелизма между знаком и объектом);

– *схемы, чертежи, диаграммы*, называемые Ч.С. Пирсом логическими иконическими знаками [Пирс 2000: 77].

Р.О. Якобсон в этом отношении подчеркивал, что «одной из важнейших черт семиотической классификации Ч.С. Пирса является тонкое осознание того, что различие трех основных классов знаков – это лишь различие в относительной иерархии. В основе разделения знаков на иконические знаки, индексы и символы лежит не наличие или отсутствие подобия или смежности между означающим и означаемым, равно как условный характер связи между двумя составляющими, а лишь преобладание одного из этих факторов над другим» [Якобсон 1983: 108].

Ч.У. Моррис уточнял, что иконический знак обладает некоторыми свойствами представляемого объекта, а понятие иконичности, таким образом,



упирается в предшествующий опыт. Моррис, таким образом, выделяет знаки-подобия объектов максимально похожие на них и условные «знаки-символы» [Моррис 1983].

Знаки-изображения особенно выделяются из трихотомии знаков (изображения – индексы – символы) Ч.С. Пирса. Это единицы, которые составляют *тексты* изобразительного искусства. Основу иконического знака составляет особый тип репрезентации: разделение общего качества с соответствующим объектом (Ч.С. Пирс, Ч.У. Моррис, Р.О. Якобсон, У. Эко, Ю.К. Лекомцев, Ю.С. Степанов). Иконический знак максимально мотивирован, поскольку ему самому присущи свойства, которыми должен обладать обозначаемый им объект [Моррис 1983: 57].

В ответ на определение Ч.С. Пирсом иконического знака как знака, обладающего некоторым сходством с предметом, к которому он относится, а также определение Ч.У. Морриса, для которого иконическим знаком является знак, несущий в себе некоторые свойства представляемого объекта, У. Эко в своем исследовании «Отсутствующая структура» отмечает, что «иконические знаки не «обладают свойствами объекта, который они представляют», но скорее воспроизводят некоторые общие условия восприятия на базе обычных кодов восприятия, отвергая одни стимулы и отбирая другие, те, что способны сформировать некую структуру восприятия, которая обладала бы – благодаря сложившемуся опытным путем коду – тем же «значением», что и объект иконического изображения» [Эко 1998: 157]. А также далее, развивая эту мысль, автор пишет, что «иконические знаки воспроизводят некоторые условия восприятия объекта, но после отбора, осуществленного на основе кода узнавания, и согласования их с имеющимся репертуаром графических конвенций» [Эко 1998: 160]. Предполагается, что «должен существовать *иконический код*, устанавливающий соответствие между определенным графическим знаком и отличительным признаком, на котором держится код узнавания» [Там же: 160]. Такой код определяет те черты предмета, которые являются наиболее существенными для сохранения их в памяти, а также для

выделения необходимых коммуникативных связей. В процессе определения этих кодов восприятия и узнавания обнаруживается также их культурная детерминированность: конвенции визуальной репрезентации в разных культурах неизбежно различаются.

У. Эко, полагает, что иконические коды слабее визуальных кодов. Крайне трудно разложить иконический знак на составляющие его исходные элементы. Такой знак более соответствует высказыванию [Эко 1985]. Скажем, рисунок совы при толковании означает не «сову», а «смотрящую вдаль, готовую взлететь сову».

Р.О. Якобсон подчеркивал, что среди визуальных (пространственных) знаков преобладают иконические знаки, а среди аудиальных (временных) им предшествует естественный язык в его первичной, устной форме – символы. В то же время, как справедливо указывает А.А. Бернацкая, между тремя основными видами знаков нет жестких границ. Элемент конвенциональности присутствует и в индексальных и в символических знаках, поэтому адекватное понимание схем, картин и т.д. требует предварительного обучения традиции конкретной культуры. «Ни один род живописи не свободен от идеографических, символических элементов» [Якобсон 1985: 322].

Понимание условности текста следует из семиотической концепции Ю.М. Лотмана о двойственности текста, в том числе и изобразительного. Психофизиологическая теория зрительного восприятия Д. Гибсона также указывает на способность зрительной системы отличать плоскостные рисунки и объемные предметы. Ч.С. Пирс и Р.О. Якобсон постулируют относительность различий трех классов знаков. Скажем, возложенная на иконические знаки функция символа, может перенести их в категорию конвенциональных. В искусстве иконический знак уже в качестве символа указывает на нечто другое. Означаемое и означающее символического изображения не имеют между собой ничего общего (А.Ф. Лосев, Б.А. Успенский, Р. Арнхейм и др.).

«Иконические семиотические системы, – пишет В.Ф. Петренко, – к которым мы относим невербальную коммуникацию, живопись, архитектуру,

балет, музыку и т.п., характеризуются тем, что план выражения и план содержания оказываются взаимосвязанными»; такая семиотика вмещает образно-эмоциональные компоненты, которые включены в материю знака [Петренко 2010: 49].

Иконический знак отличается от иных знаков, как замечает Е.А. Елина, материальной субстанцией, то есть телом знака. Тело знака совмещает в себе форму и материал знака. Составляющий материал знака безразличен для восприятия конвенциональных знаков, если он не мешает адекватной передаче информации, тогда как в изобразительном искусстве тело знака определяет тип изображенного объекта. Более того, в аннотациях к произведениям изобразительного искусства принято указывать технику исполнения, которая зависит от материала (акварель, масло, пастель и др.). Использование термина *форма знака* по отношению к эстетическому знаку-изображению (т.е. к живописной картине) предполагает совмещение двух компонентов означаемого – конфигурации и материала [Елина 2003].

Как уже было отмечено, Э. Бенвенист полагает проблематичной возможность выделить в изображении минимальной составляющей его знаковой единицы. Линии, цвет и т.д. сами по себе не имеют предмета сопоставления, ни с чем определенно не соотносятся, но организуются и приобретают значение только в конкретной композиции. Р.О. Якобсон и У. Эко также выделяют *речевые единицы*, которые формируются по заданным языковым моделям, и *зрительные знаки*, в отношении которых не предполагается обязательной иерархии. Художник сам наделяет значениями штрихи и линии, создавая собственные оппозиции и значения. Создание собственной семиотики, как пишет в своем исследовании Е.А. Елина, и мотивированность иконического знака являются причинами, по которым отрицается семиотика искусства (В.М. Солнцев, Л.И. Ибраев, В.З. Панфилов).

Изобразительное искусство и иллюстрация в частности принадлежит к уровню изображения, в котором линия, фигура, движение сочетаются только с образованием целого, которое подчиняется своим закономерностям. Мы, вслед

за Э. Бенвенистом, В.В. Ивановым, Е.А. Елиной, *знаком* называем весь нечленимый текст-изображение. Однако этот текст можно разложить на отдельные составляющие.

В соответствии с концепцией В.В. Иванова, художественное полотно является текстом, не членимым на знаки. Но в нем можно выделить элементы – *фигуры* (в терминологии Л. Ельмслева и У. Эко), или *выражения* (в терминологии Ю.К. Лекомцева), которые не являются самостоятельными знаками. Фигурой именуется единица, которую можно условно выделить на основе формальных отношений, но сама она значением не обладает. «Фигуры, согласно определению У. Эко, – это условия восприятия (например, отношения фигура-фон, светлые контрасты, геометрические отношения), переведенные в графические знаки согласно требованиям данного кода» [Эко 1998: 199]. «Фигурами» могут быть отдельные участки изображения, линии, т.е. элементы, вычленимые в разных комбинациях. Они имеют значение исключительно в связи друг с другом и вместе составляют целостный знак. [Елина 2003].

Изображение как знак, и составляющие его фигуры, функционирует и описывается в трех измерениях семиотики: *семантике* (отношение знаков к объектам действительности и понятиям о них, «знак – объект»); *синтактике* (отношение знаков друг к другу, «знак – знак», или «фигура» – «фигура»); *прагматике* (отношение знаков к человеку, который ими пользуется, «знак – интерпретатор»).

*Синтаксисом* считаются правила сочетания знаков, транслирующих некоторое значение. Синтаксис изображения представлен множеством элементов восприятия, упорядоченных за счет наличия ограничений на их сочетаемость. Упорядоченность основывается на том, что элементы составляют единое целое, и между ними существуют иерархические отношения. При этом единое целое – не результат суммы его элементов, но принципиально новое образование.

Различия системы изобразительных средств и системы вербального языка видны в трех семиотических измерениях. На уровне синтактики изображения отличаются от вербальных текстов и подобных им знаковых объединений. Если

вербальный текст – это упорядоченная линейная последовательность знаков, то в изображении знаки выстраиваются в непрерывном и обратимом пространстве: читатель имеет возможность неоднократно возвращаться к интересующим его деталям цепи.

На семантическом уровне изображения отличаются от вербальных знаков иным способом репрезентации: изображениям не требуется закрепленная кодом связь между формой выражения и формой содержания. В рамках изображения зафиксированы внутренние связи между его элементами. Это означает, что изображение моделирует объект, а не обозначает его. Таким образом, изображение содержит в своем пространстве *иконическую модель* описываемого пространства. Вербальный текст формирует модели объектов в плане содержания, а не в плане выражения. В вербальном языке моделирующую функцию выполняют заданные парадигматические структуры, закрепляющие отношения между знаками.

М. Шапиро предлагает условное представление об изобразительной синтактике и семантике, представляя семантическую способность «черточек, крючков, точек» приобретать значение и транслировать типичные свойства предмета в определенных комбинациях. Изображение строится по синтаксическому принципу тогда, когда система фигур, линий, пятен и способы их сочетания используются произвольно. [Шапиро 1972: 161].

Прагматическая особенность изображений состоит в том, что они ориентированы на другие психологические механизмы восприятия реципиентами, нежели словесные сообщения. Объекты на изображениях не описываются, а показываются: и план выражения и план содержания объекта ориентирован на визуальное восприятие.

Таким образом, прагматическая сторона текста задается его социальной функцией, иначе текст не существует как знак (В.А. Пищальникова, А.А. Залевская, А.А. Брудный). В изобразительном искусстве синтаксис и семантика изображения могут доминировать относительно друг друга, определяя разные

стилистические направления в искусстве (М. Шапиро, Ю.К. Лекомцев, К. Леви-Стросс, Ю.С. Степанов, Р.О. Якобсон, Г. Гадамер).

Иллюстрация, являясь знаком, имеет уникальные семиотические свойства. Е.А. Елина выделяет следующие критерии, согласно которым языковая и изобразительная системы сближаются друг с другом:

- основная структурная единица обеих систем – материальный знак (разной природы);

- обе системы служат средствами передачи сообщения;

- языковой объект и изображение составляют систему только тогда, когда формирующие их компоненты структурно объединены синтаксическими отношениями;

- в системе языка и в рамках изображения знак связан с означаемым, он имеет значение, что позволяет обеим системам выполнять смыслообразующую функцию;

- обе системы существуют в рамках прагматики (относятся к адресату);

- основой для конструирования обеих систем является действительность;

- в языковом коде и в коде изобразительного искусства на переднем плане находится эстетическая ценность, передаваемая адресату [Елина 2003: 14].

Е.А. Елина справедливо замечает, что активность восприятия изображения связана с эстетической реакцией на него, которая также является целью изображения. Эстетическая реакция (катарсис) – финальный психофизиологический этап эстетического восприятия, связанный с повышением меры условности изображения [Елина, 2003]. Применительно к декодированию карикатуры, подобная реакция связана с возникновением комического эффекта. Определенная последовательность декодирования элементов знака-изображения рождает сумму значений, в совокупности приводящих к возникновению некоторой эстетической реакции.

Итак, иллюстрация принадлежит к уровню изображения, в котором линия, фигура и т.д. сочетаются только с образованием одного целого, которое подчиняется собственным правилам. Это единое целое, т.е. весь неразделимый

текст-изображение, именуется в работе *знаком*, который можно разложить на отдельные компоненты – фигуры (Л. Ельмслев, У. Эко), или выражения (Ю.К. Лекомцев), не являющиеся самостоятельными знаками.

Иллюстрация как знак, а также составляющие ее фигуры, функционируют и описываются во всех семиотических измерениях: *семантике* (отношение знаков к объектам действительности и понятиям о них, «знак – объект»); *синтактике* (отношение знаков друг к другу, «знак – знак», или «фигура» – «фигура»); *прагматике* (отношение знаков к человеку, который ими пользуется, «знак – интерпретатор»).

Активность восприятия иллюстрации связана с эстетической реакцией на нее – катарсисом, также являющимся целью иллюстрации и сопряженным с повышением меры ее условности.

#### **1.4. Языковые и визуальные коды в пространстве поликодового художественного текста**

Итак, в процессе интерпретации иллюстраций были приняты во внимание следующие положения. Семиология визуальной коммуникации подразумевает, что основу коммуникативного акта не всегда составляет вербальный код, таким образом, визуальная семиотика соотносится с когнитивной лингвистикой. Следовательно, *код* – это система знаков (символов) и правила их сочетания, разделяемые большинством культурного сообщества, а система знаков применяется для порождения и трансляции значений культуры [Эко 1998].

Применительно к изображению в целом У. Эко предлагает выделять следующие коды: 1) коды *восприятия* (устанавливают требуемые условия восприятия); 2) коды *узнавания* (классификация объектов); 3) коды *передачи* (определяют первичные условия восприятия с целью последующего формирования образов); 4) *тональные* коды (набор конвенциональных вариантов и коннотаций); 5) *иконические* коды (условия восприятия, образующие фигуры, знаки, семы); 6) *иконографические* коды (сложные синтагматические сцепления и конфигурации); 7) коды *вкуса* и *сенсорные* коды (подвижные коннотации,

связанные с действием перечисленных выше кодов); 8) *риторические* коды (включают риторические фигуры, предпосылки и аргументы); 9) *стилистические* коды (авторский почерк, изобразительная техника); 10) коды *бессознательного* [Эко 1998: 157-159].

Удачными и применительно к данному исследованию представляются коды, выделяемые Е.А. Артемовой относительно пространства политической карикатуры. Кроме собственно языкового кода и некоторых визуальных кодов (*технический, репрезентативный, иконический, иконографический*) автором также выделяется *социальный, культурный, стилистический* и *идеологический* коды (Таблица 1). Сочетание этих кодов образует текст карикатуры. Механизм включения кодов предполагает, что означаемые одного кода могут использоваться в качестве означающих другого кода [Артемова 2002: 146].

<b>КОД</b>		
	<i>языковой</i>	<i>визуальный</i>
<b>Технический</b>		✓
<b>Репрезентативный</b>		✓
<b>Иконический</b>		✓
<b>Иконографический</b>		✓
<b>Социальный</b>	✓	✓
<b>Культурный</b>	✓	✓
<b>Стилистический</b>	✓	✓
<b>Идеологический</b>	✓	✓

**Таблица 1. Языковые и визуальные коды иллюстрации**

Восприятие карикатуры с учетом сложной системы кодирования имеет, согласно Е.А. Артемовой, следующие особенности:

Действия, отображаемые в карикатуре, первично кодируются *социальными кодами* [Fiske 1987]: *визуальными* (внешность участников действия, одежда, поведение, жестикаляция и обстановка, в которой происходят действия) и *языковыми* (языковые личности участников события, авторская описательная часть).



В карикатуре, в том числе и исследуемых нами иллюстрациях, *технический код* отвечает за расположение словесного и иконического компонентов. Иллюстрации являются *однокадровыми монохромными изображениями*; вербальный ряд имеет различное расположение, но в большинстве случаев представлен авторским текстом на смежной странице издания.

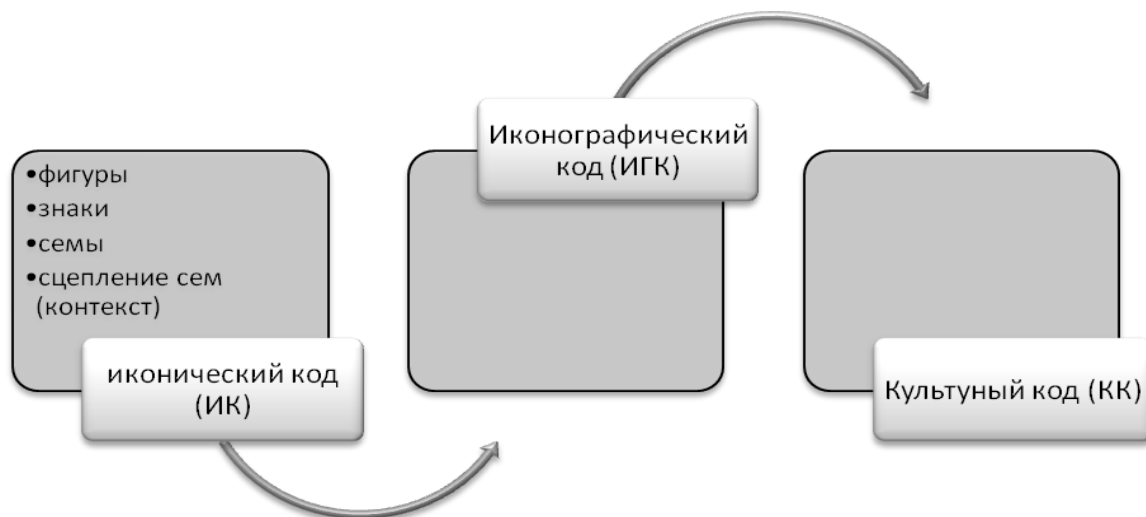
Взаимодействие вербального и изобразительного компонентов образует *иконический код*, отвечающий за отображение условий восприятия объекта в соответствии с набором графических конвенций [Эко 1998].

Как отмечает Е.А. Артемова, без специальной установки реципиент никак не интерпретирует технический код карикатуры, как и формат страницы или размер шрифта словесного текста (паралингвистические средства).

*Иконический код* обладает сложной внутренней структурой. В структуре этого кода *фигуры* формируют условия восприятия изображения (световые контрасты, фон, геометрические отношения); *знаки* обеспечивают узнавание элементов объекта (глаза, трость, воротник и т.д.); а *семы* представляют собой отдельные элементы объектов, редко узнаваемые вне контекста. Сочетание нескольких сем образуют контекст, благодаря которому возможна интерпретация иконического кода [Эко 1998]. Означаемые иконических кодов служат означающими иконографических кодов [Там же], которые отсылают реципиента к определенным традиционным иконографическим значениям (например, фигура человека в специфическом парике по традиции обозначает судью). *Иконографический код* может служить основой культурного кода, а может выступать и как самостоятельный код в пределах карикатуры.

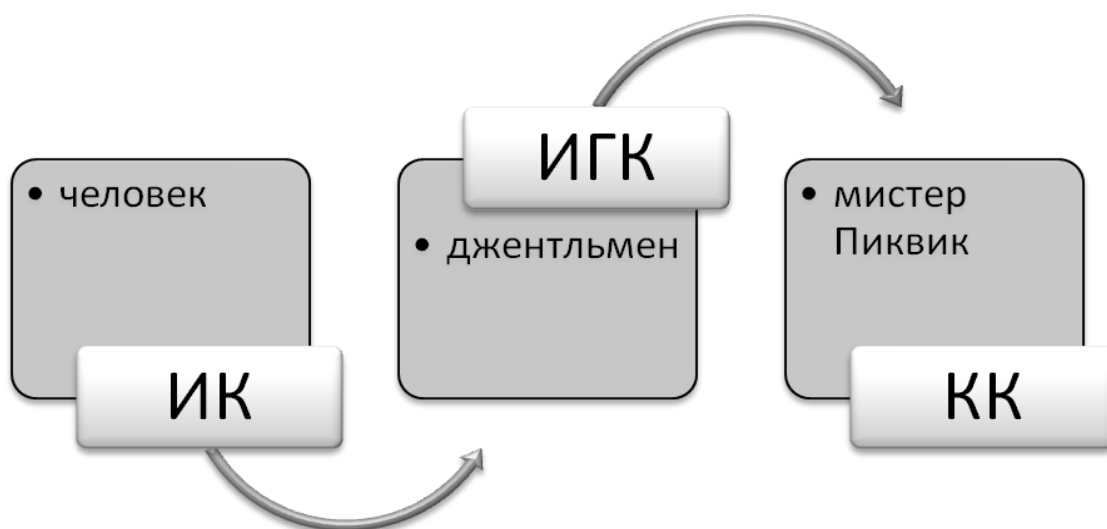
*Культурные коды* транслируются посредством прецедентных феноменов, символов и стереотипов культуры. Такие коды включают в себя игру слов с отсылками к прецедентным высказываниям и именам. Культурный код также представлен в визуальной и языковой части, проявляясь в тесной связи вербального и иконического компонентов. В невербальном и вербальном компонентах иллюстрации может присутствовать отсылка к прецедентному

тексту, ситуации, имени и значимому артефакту. Визуальный культурный код (КК) имеет следующую сложную структуру, представленную на Рисунке 2:



**Рисунок 2. Структура формирования визуального культурного кода**

Как правило, означаемые иконографического кода служат означающими визуального культурного кода, что наглядно представлено на примере формирования образа мистера Пиквика как компонента национально-культурного кода (Рисунок 3):



**Рисунок 3. Образ мистера Пиквика как компонент национально-культурного кода**

Таким образом, если читатель не обладает достаточными фоновыми знаниями для выявления культурного кода, он ограничивается толкованием иконического и/или иконографического кода.

Для адекватного восприятия той или иной аллюзии, заключенной в тексте, читателю необходимы фоновые знания о предмете. Однако даже установление читателем факта отсылки не всегда приводит к адекватному пониманию всего смысла поликодового текста, поскольку сама отсылка может интерпретироваться недостаточно точно. Неудача в определении значения отсылки ограничивает полноту смысла при толковании текста карикатуры.

Как языковые, так и визуальные иконографические и культурные коды регулируются *кодами репрезентации* [Fiske 1987], являющимися сочетанием сюжета, образов, персонажей, выполняемых ими действий со словесной частью, в соответствии со *стилистическим* и *идеологическим* кодами.

Языковой и визуальный стилистический код фиксирует сатирический характер иллюстрации, опирающийся на *эффект обманутого ожидания*, более подробно рассмотренный в Главе III работы. Стилистический языковой код передается стилистическими приемами (такими как метафора, гипербола, ирония, двойная актуализация). Стилистический визуальный код содержит индивидуальный код, зависящий от личности художника и его манеры исполнения. Вербальная часть имеет определенный языковой код, тогда как визуальный индивидуальный код всегда имеет многоуровневый характер сознательной и бессознательной составляющей личности иллюстратора. Стилистический визуальный код реализуется через визуализацию некоторых словесных приемов (метафоры, антитезы и т.д.).

*Идеологический код* реализуется одновременно в вербальной и невербальной составляющей карикатуры, организуя сюжет иллюстрации в целом. Он также тесно переплетен с культурным кодом и понятием общей картины мира в том смысле, о котором писал еще Р. Барт, объединяя в своих рассуждениях идеологию и миф [Барт 2008].

По итогам вышесказанного, код в данной работе рассматривается как система знаков (символов) и как правила их сочетания, разделяемые большинством культурного сообщества, в то время как система знаков применяется для порождения и трансляции значений внутри культуры.

Применительно к исследованию выделяются следующие коды, функционирующие в пространстве поликодового художественного текста: технический, репрезентативный, иконический, иконографический, социальный, культурный, стилистический и идеологический коды. Детальному рассмотрению далее подлежат особенности функционирования кодов, репрезентированных как на вербальном, так и на визуальном уровне: социальный, культурный, стилистический и идеологический коды.

## ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ I

В настоящей работе термин *поликодовый текст* используется для обозначения текста негомогенной структуры, компонентами которого являются знаки и коды разных семиотических систем, а их распознавание обеспечивает комплексное прагматическое воздействие на адресата. Исследуемый *поликодовый художественный текст* представляет собой результат взаимодействия писателя и художника-иллюстратора, выраженный в осмысленной последовательности вербальных и визуальных знаков и кодов, обеспечивающих передачу информации, имеющей определенную художественную ценность, в триаде «автор-иллюстратор-читатель». Такие паралингвистические средства как *иллюстрация* и *карикатура* выступают в рамках данного текста в качестве относительно самостоятельного носителя информации.

Для обозначения изобразительного паралингвистического компонента поликодового текста в работе используется термин *иконические средства*, обозначающий изобразительный компонент ПХТ, выступающий дополнительным планом выражения для исходного означаемого. Этот термин используется в работах таких ученых как Е.Е. Анисимова, Н.С. Валгина, Л.Г. Викулова, М.Б. Ворошилова. В основе иконической части лежит аналитико-синтетическая переработка информации исходного текста художником.

Архитектоника изучаемого поликодового художественного текста содержит следующие вариации: вербальная часть (сюжет), включая заглавие как переменный элемент; иконическая часть (иллюстрация): подпись художника и подпись к иллюстрации. *Вербальная часть* в большинстве случаев представлена авторским текстом на смежной с иллюстрацией странице издания. *Заглавие* рассматривается как переменный элемент в связи с тем, что выбор сюжета для иллюстрирования не всегда коррелирует с названием соответствующей главы вербального текста. *Иконическую часть* составляют иллюстрации – однокадровые монохромные изображения без обрамлений, за исключением фронтисписа, имеющего аллегорическое обрамление в виде кулисной сцены-

коробки. Атрибуция иллюстрации реализуется за счет наличия на ней соответствующей *подписи художника* и конвенциональных сокращений. *Подпись к иллюстрации* выполнена курсивом и располагается под изображением.

Проблемы интерпретативности поликодового текста, а также механизмы реализации функций кодирования и декодирования рассматриваются с опорой на исследования Л.С. Выготского, Н.И. Жинкина, Г.Г. Шпета, Н.Ф. Алефиренко. Включение в структуру текста паралингвистического компонента подразумевает не только сообщение реципиенту дополнительной эстетической ценности, но и обращение к иным рецептивным механизмам. Вербальная и невербальная составляющие ориентированы на зрительный канал восприятия и в процессе их совместной интерпретации имеют общий знаменатель. Применительно к целостной интерпретации поликодового текста важным является понятие *условно-предметного кода*, посредством которого происходит интерпретация информации, получаемой по разным рецептивным каналам, с учетом того факта, что на уровне глубинной семантики языка нет принципиальной разницы между семантикой иконических и вербальных знаков. Национальная специфика культуры наиболее полно представлена в художественном тексте, репрезентирующим особенности менталитета этноса. Интерпретация специфических единиц культуры имеет свои особенности при наличии в тексте универсальных элементов визуального уровня кодирования.

Информационная ценность анализируемых иллюстраций «Посмертных записок Пиквикского клуба» зависит от структуры читательского кода, претерпевшего значительные изменения – речь идет о смене эпох. Информационная новизна, транслируемая иллюстрацией, сегодня становится все более и более значительной. Интерпретативность поликодового текста как единицы литературно-художественной коммуникации подразумевает сопряжение текстовой деятельности автора, иллюстратора и читателя с учетом соотнесения фоновых знаний участников коммуникации, этнокультурного контекста и действующих художественных конвенций.

Художественный образ выступает способом воспроизведения действительности и коррелирует с образом визуальным, при этом их созданию предшествует идея, первично возникающая у писателя, и далее ретранслируемая художником. Так, визуальный художественный образ выступает материальным воплощением первичного художественного образа. Иллюстрация является репрезентантом художественного образа, создаваемого метафорическими единицами языка искусства на стыке объективного и субъективного видения художника.

При рассмотрении отношений интерпретативности вербального и визуальных рядов в произведениях искусства, литературы, и, в частности, графики, исследование опирается на суждения таких ученых, литераторов и деятелей искусства, как Э. Бенвенист, Р. Барт, У. Эко, Р. Арнхейм, Р. Якобсон, Ю.М. Лотман, К. Метц, С.М. Эйзенштейн, Г.Г. Шпет. Следует также учитывать, что иконический знак трудно разложить на первоначальные элементы. Иллюстрация принадлежит к уровню изображения, в котором линия, фигура и т.д. сочетаются друг с другом исключительно с образованием целого, которое подчиняется собственным закономерностям. Весь нечленимый текст-изображение именуется в работе *знаком*, который можно разложить на отдельные компоненты – *фигуры* или *выражения*, не являющиеся самостоятельными знаками.

Иллюстрация как знак, а также составляющие ее фигуры, функционируют в трех семиотических измерениях: *семантике*, *синтактике* и *прагматике*. Тогда как активность восприятия иллюстрации связана с эстетической реакцией на нее – катарсисом, сопряженным с повышением меры ее условности. Исходя из задач исследования, более детально рассмотрению в работе подлежат коды ПХТ, репрезентированные на вербальном и визуальном уровне, т.е. социальный, культурный, стилистический и идеологический коды.

## ГЛАВА II. ЛИНГВОСЕМИОТИКА ТЕКСТОВ Ч. ДИККЕНСА

### 2.1. Характеристика художественного мира Ч. Диккенса с позиции этнолингвистики

Обращение к семиотическим идеям Г.Г. Шпета в § 1.2.1. данной работы важно еще и потому, что он является автором исследования под названием «Комментарии к «Посмертным Запискам Пиквикского клуба» – объемной работы, свидетельствующей о его глубоком знании творчества Ч. Диккенса и понимании исторических реалий Англии изучаемого периода. Комментарии включают в себя сведения о жизни Чарльза Диккенса до публикации его первого романа, обстоятельства и историю его возникновения, описывают исторический фон, на котором развиваются события. Ученый приводит сведения, разъясняющие читателю номенклатуру английских учреждений, титулов, званий, специфику бытовых отношений, а также расшифровывает исторические и литературные аллюзии романа.

Имена собственные и прочие пояснения собраны в Комментарии по главам и сопровождаются пояснениями в пределах действительного или подразумеваемого употребления их в романе. Примечательно, что подобный комментарий на тот момент был единственным в своем роде. Г.Г. Шпет особенно подчеркивал, что ряд произведений мировой литературы нуждается в подобных комментариях, в том числе и в силу специфики материала – чуждой и далекой хронологически эпохи, сложностей в восприятии психологических особенностей персонажей и т.д. Занимаясь широкой лингвофилософской и психологической проблематикой, ученый вышел к когнитивной форме исследований, ставшей наиболее существенной для художественной литературы. Сложно переоценить его вклад в изучение романа Ч. Диккенса «Посмертные записки «Пиквикского клуба».

Именно идеи Г.Г. Шпета послужили стимулом к рассмотрению и демонстрации интерпретативного потенциала текста, в том числе в свете его разработок в области когнитивных исследований и этнопсихологии. В своей работе «Введение в этническую психологию», вышедшей еще в 1927 году,



ученый замечает: «сфера этнической психологии априорно намечается как сфера доступного нам через понимание некоторой системы знаков, следовательно, ее предмет постигается только путем расшифровки и интерпретации этих знаков» [Шпет 1996: 62].

Когнитивные исследования художественного дискурса показывают, что в процессе речевого взаимодействия происходит взаимное проникновение ментальных пространств, сближение ментальных миров путем введения в свой мир чужих концептов и своих концептов в чужой мир. Таким образом происходит расширение ментального пространства и его изменение, а понимание рассматривается как принятие чужих концептов в качестве своих [Плеханова 2002: 233]. Так, автор художественного произведения проявляется в тексте сообразно присущему ему видению мира и согласно мотивационно-прагматическими установками. В художественном тексте языковые умения расцениваются «как определенный (лингвистический) коррелят черт духовного облика целостной личности, отражающий в специфической, языковой форме ее социальные, этические составляющие, т.е. опредмечивающий в речевых поступках основные стихии художественного образа» [Караулов 1987: 71]. Принцип отбора автором языкового материала для моделирования языковой личности литературного героя также выделяется в качестве отдельного вопроса.

Литературная личность представляет собой сочетание индивидуализированной структуры языковой личности писателя, способ его творческой мыслеречевой деятельности и идеологической составляющей. Понятие литературной личности определяет индивидуально-авторское восприятие действительности и проявление языковой, текстовой и коммуникативной субкомпетенций носителя языка, а также исторический социокультурный параметр, концентрируя в литературно-художественной форме представления коллективной языковой личности этноса. Авторский художественный стиль, таким образом, представляет собой актуализацию языковой личности писателя в виде индивидуального сочетания экстралингвистических и интралингвистических параметров, являющихся

основой создания художественного текста. Экстралингвистические параметры являются структурой зависимостей, обнаруживающей индивидуальный творческий код личности, зависящий от ее способа мышления. Интралингвистические параметры, согласно Ю.М. Лотману, связаны с общими тенденциями эволюции индивидуальных творческих систем.

Художник слова, отмечает А.А. Ворожбитова, является сильной языковой личностью, обладающей интуитивной или осознанной высокой лингвориторической компетенцией. Эта компетенция структурируется как единое психолингвистическое образование. Среди специфических этапов литературного творчества автором выделяется: (i) инвентивно-парадигматический, на котором базируется лингворечевая деятельность литературной личности по отбору и сортировке содержательных компонентов произведения; (ii) диспозитивно-синтагматический, как производное коммуникативной стратегии, учитывающей фактор адресата, объективный закон восприятия и на этой основе формирующий архитектонику произведения; (iii) элокутивно-экспрессивный, благодаря которому конструируется парадигматика и синтагматика языкового слоя (специфика идиостиля) [Ворожбитова 2014: 301-302]. Лингвист замечает, что в рамках лингвориторической парадигмы в филологической науке ведущими принципами анализа писательского идиодискурса выступают:

1) анализ базовых компонентов коммуникативной ситуации посредством рассмотрения идеологических аспектов дискурсивных процессов, уровней структуры языковой личности как субъекта речевой коммуникации, этапов универсального идеоречевого цикла «от мысли к слову»;

2) понимание литературной личности как сложно организованного феномена, содержащего «наслоения» на «ядре» уровней структуры языковой личности [Ворожбитова 2014: 34].

Важным для работы понятием представляется также *картина мира*, которое впервые было использовано Людвигом Витгенштейном в работе «Логико-философский трактат», а в семиотике закрепилось благодаря

исследованиям Лео Вайсгербера. Кроме того, особенности языкового мировосприятия также изучались такими учеными, как В. фон Гумбольдт, Б. Уорф, Э. Сепир, Р.Й. Павиленис, Ю.Д. Апресян и др. В настоящее время учёные рассматривают картину мира как вторичное существование мира, структура которого во многом определяется принципом систематизации составляющих ее объектов, поэтому она и представляет собой фрагмент универсального «картирования» действительности человеческим сознанием [Касевич 1996; Попова, Стернин, 2002; Кубрякова, 2003]. Каждый язык объективирует собственную картину мира, которая оказывает воздействие на сущность языковой личности и на содержание порождаемого ею высказывания. Понятие картины мира – результат духовной деятельности, «возникающей у человека в ходе всех его контактов с миром» как «глобальный образ мира» [Постовалова 1988: 20]. Картина мира является отображением, интерпретацией окружающей человека действительности, помогающей объективировать и категоризировать предметный мир. При этом она не является простым набором «снимков» предметов или процессов, но включает в себя позицию субъекта, его отношение к этим объектам.

Если суммировать вышесказанное применительно к английской художественной прозе анализируемого периода (XIX век), можно выделить ее яркую обличительную направленность, отражающую национальную картину мира и национальный характер, тяготеющий к риторике: «англичанин склонен к насмешке, но в этой насмешке всегда есть оттенок морального поучения» [Виппер 1945: 30]. Излюбленная роль представителя эпохи – роль судьи, который может подняться над интересами разных сторон и найти компромиссное решение и, таким образом, стремление к компромиссу, «золотой середине», определяется как национальная черта характера англичан. Авторский стиль Диккенса ярко эмоционален: читатель буквально слышит его смех и гнев, чувствует улыбку и возмущение. Его диалог с читателями и персонажами органично вписан в объективную картину жизни, рисуемую автором.

В качестве примера, демонстрирующего специфику отражения национальной картины мира, рассмотрим нижеследующую иллюстрацию (Рисунок 4) и соответствующий ей отрывок, характеризующийся сменой общей ориентации авторского повествования, его языка, интонации и стилистики:



Рисунок 4. *Christmas Eve at Mr. Wardle's* (Х.Н. Браун, 1837 г.)

*"And numerous indeed are the hearts to which Christmas brings a brief season of happiness and enjoyment. How many families, whose members have been dispersed and scattered far and wide, in the restless struggles of life, are then reunited, and meet once again in that happy state of companionship and mutual good-will, which is a source of such pure and unalloyed delight, and one so incompatible with the cares and sorrows of the world, that the religious belief of the most civilized nations, and the*

*rude traditions of the roughest savages, alike number it among the first joys of a future condition of existence, provided for the blessed and happy! How many old recollections, and how many dormant sympathies, does Christmas time awaken!"*  
[Dickens, *Pickwick*, p.422]

Иллюстрация под названием "*Christmas Eve at Mr. Wardle's*" выделяется меньшей карикатурностью по сравнению с другими иллюстрациями романа. Читатель привыкает к определенной схеме изображения, поскольку карикатура предполагает ту или иную меру искажения реальности с измененными физическими особенностями персонажей. На иллюстрации видны радостные лица людей, а мистер Пиквик не кажется нам таким неуклюжим, каким привык его видеть читатель.

На иллюстрации изображена кухня, в которой собрались гости на третий день празднования Рождества и свадьбы молодых людей. Над потолком, в одном ряду с копченостями висит омела, которую заботливо повесил старый Уордль и которая вызвала веселую возню и суматоху. По старинному обычаю, пару, оказавшуюся под омелой, ждал поцелуй. Ситуация может выглядеть комичной для читателя, ожидающего увидеть злключения персонажей, изображенных в привычной гротескной манере, но и иллюстрация и авторская оценка соответствуют интенции доброжелательности. Отметим некоторые детали: во-первых, уже в начале повествования Диккенс настраивает читателя на возвышенный лад, используется книжная лексика: (*unalloyed, dormant*), встречается перифраз (*state of existence* использовано вместо *life*), сложное построение высказывания (с сочинением и подчинением), инверсия (*And numerous indeed are*), а также конечная интонация восклицания ("*How many old recollections, and how many dormant sympathies, does Christmas time awaken!*"). Таким образом, в диалоге автора с читателем проявляется глубинная прагматика авторского диалогического нарратива. Для достижения понимания необходима, по словам Р.О. Якобсона, «определенная эквивалентность между символами, используемыми адресантом, и символами, известными адресату и

интерпретируемыми им» [Якобсон 1985: 316], а именно общая основа, которая закладывается и глубинной прагматикой.

Авторский диалог, направленный на сокращение коммуникативной дистанции между автором и читателем, выводит повествование на уровень общечеловеческих ценностей, которые и стали основой главы. Таким образом, отсутствие ярко выраженного комического составляющего не случайно, художник отражает авторскую интенцию: Ч. Диккенс описывает атмосферу счастья и радости (*happiness and enjoyment*), дружеского общения (*happy state of companionship*), объединяющих людей, их семьи на Рождество и вызывающие такое наслаждение (*delight*), которое несовместимо с заботами и печалью мира (*incompatible with the cares and sorrows of the world*). Так писатель приглашает читателя в воспоминания о Рождестве, которые у большинства англичан вызывают положительные эмоции. Еще одна важная особенность состоит в том, что иллюстрация «читается» также как и текст: сверху вниз и слева направо; художник, в полном соответствии с интенцией автора, передает не только внешнее содержание, но и схему движения образов в сознании читателя. Ценностный аспект коммуникации соотносится с «общими местами», культурными концептами данного этноса или социума. Их анализ позволяет установить ценностную картину мира [Карасик 1996], которая выделяется путем анализа коннотативной доминанты текста.

Важным далее представляется отметить основные этапы формирования художественной картины мира Ч. Диккенса, связанные с эпохой и обстоятельствами, в которых прошли детство и юность писателя. Г.К. Честертон определяет время Диккенса как полное надежд, однако прежние представления о мире претерпевали существенные изменения. Социальные революции и научные достижения формировали новые представления, делая его гораздо менее устойчивым, по сравнению с понятным прошлым. Характерной чертой эпохи Ч. Диккенса можно было бы назвать сочетание кризисности и затяжной стагнации, откуда у писателя рождается желание «остановить мгновение».

Известно, что когда Ч. Диккенс, будучи уже взрослым состоявшимся писателем, вспоминал свое детство, оно рисовалось ему мрачным и горестным, что неудивительно, учитывая пережитые им трудности. Г.Г. Шпет вслед за Г.К. Честертоном подчеркивает наличие у Диккенса гиперболизма, из-за которого мрачнее воспринимались (а в зрелом возрасте вспоминались) тяготы, а позднее это качество его характера отразилось и в его творчестве. В связи с заключением отца, Джона Диккенса, в долговую тюрьму Маршалси, юному Диккенсу пришлось оставить школу, собственноручно продать любимые книги и найти себе заработок. Работой для него стала фабрика ваксы, реалистичное описание которой самим Диккенсом дает нам яркое представление о том, какой отпечаток она оставила в душе писателя: «Это было ветхое, полуразвалившееся строение, примыкавшее к реке и наполненное крысами. Его обшитые панелью комнаты, его изгнившие полы и ступени, старые серые крысы, кишачие в погребах, их вечный писк и возня на лестницах, грязь и разрушение – всё это встает перед моими глазами, как будто я нахожусь там» [Шпет, URL]. Выходные Диккенс проводил у отца в тюрьме, куда со временем переехала и его мать с младшими детьми, тогда как самого Чарльза определили на чердачную каморку на Лент-стрит. Неудивительно, что жизнь долговой тюрьмы, а также трущоб Лондона и его обитателей была известна Диккенсу во всех красках. Он и сам подчеркивал свой ранний интерес к наблюдению за людьми. При этом, как замечает Г.Г. Шпет, Диккенс не просто наблюдал, но и испытывал потребность придумывать истории жизни встреченных ему людей. Долговая тюрьма впоследствии становится темой не одного романа и воспоминаний писателя, в том числе и одной из глав «Записок».

Следующим этапом жизни Ч. Диккенса становится служба на должности адвокатского клерка, где он получил возможность своими глазами увидеть и впитать атмосферу бесконечной вереницы клерков, адвокатов, клиентов, судей и жуликов. Вся эта система существенно повлияла на писателя, даже внешняя связь эпизодов «Записок» оказалась сконцентрирована как раз на судебном процессе. Гораздо позднее мистер Блэкмор, адвокат, у которого служил Ч.

Диккенс, писал следующее: «В конторе имело место большое количество инцидентов, которые не пропали для Диккенса втуне так как я узнаю некоторые из них в его «Пиквике» и «Никльби», и я сильно заблуждаюсь, если для некоторых из его типов не послужили оригиналами лица которых я хорошо помню» [Там же]. Как указывает Э. Уилсон, в романах Диккенса прослеживается «блистательное – одновременно смешное и беспощадное – изображение британской судебной машины» [Уилсон 1975: 75].

В «Записках» сценам судопроизводства посвящены несколько эпизодов, преимущественно сцены разбирательства по обвинению мистера Пиквика в нарушении матримониального обещания. Комичность и ироничность образов чиновников и процедуры судопроизводства создается за счет следующих приемов:

– многократное повторение слов «великий», «величественный» (такowymi себя считают судейские чиновники), а также прочих слов, семантически восходящих к этому понятию. Так, в подзаголовке к главе XXXI указано, что она «*посвящена юриспруденции и различным великим знатокам, ее изучившим*». В действительности же, рассказ об этих знатоках предваряется классификацией разнообразных адвокатских клерков и их соответствии определенным социальным схемам, незначительным, но претенциозным. Контраст, рождающийся на основе показа их реальной жизни и, с другой стороны, их стараний соответствовать величию, формирует *иронию* – основной стилистический прием в «Записках».

«Великими» и «величественными» являются читателю адвокаты и судьи. Например, королевский юрисконсульт Снаббин. Даже его клерк назван автором «*великим клерком великого королевского юрисконсульта*», а их контора – *legal luminary's sanctum* («святилищем юридического светила»). Подчеркивая внешнюю помпезность судейских чиновников и их напускное величие, Диккенс комментирует действия и речь героев, выявляя их скрытую мотивацию.

– Кроме явного высмеивания напускного величия разных представителей судебной системы, Ч. Диккенс то и дело обращает внимание читателя на грязь,



замшелость и дурные запахи, которые их окружают, вызывая у читателя соответствующие аналогии. Из авторских комментариев также становится понятно, что чиновники постоянно создают видимость работы, являющейся, по сути, бессмысленной. А процесс ведения дела представляет собой разыгрываемый рутинный *спектакль* по установленной форме. Интересно, что в этот период Ч. Диккенс активно интересовался театром и посещал театр варьете вместе с сослуживцем, ставшим, впоследствии, прототипом Джингля.

Первым печатным писательским опытом становится для Ч. Диккенса репортерство, чем он и занялся в 1828 году, сразу после ухода из адвокатской конторы, причем специализацией он себе выбрал – парламентские отчеты. Парламентская работа и работа самих политических партий оставила у писателя не самые приятные воспоминания, в чем можно убедиться уже в «Очерках Боза» и, далее, в «Записках». Для обличения этой системы Ч. Диккенс пользуется приемом сатиры и иронии, не оставляя пространства для двойного понимания описываемых ситуаций.

Исследователи творчества Ч. Диккенса указывают на важную роль визуальности в построении его художественного мира. Н.Л. Потанина пишет, что «мир Диккенса не столько широк, сколько подробен, его картина предельно детализирована» [Потанина 1998: 135]. Именно о таком внимании к деталям пишет Г.Г. Шпет в Комментарии к роману. В период работы в качестве репортера писатель знакомится с жизнью и нравами английской провинции, городков, путей сообщения между ними и многочисленными придорожными учреждениями. «Это были последние годы старых пассажирских карет и старомодных гостиниц – пунктов их назначения и отправления, – кажется, ни в чем Диккенс не обнаруживает такой неутомимости и разнообразия, как в описании этих карет, их кучеров, дорожных приключений и сценок» [Шпет, URL]. Быт для писателя отражает некую метафизическую сущность старой доброй Англии – Англии Пиквиков, Уордлей, Уэллеров.

Интересной особенностью самих «Записок», на которую также указывает в Комментарии к роману Г.Г. Шпет, является наличие в нем большого количества

анахронизмов. Писатель в целом «не слишком считается с хронологией», несмотря на то, что дата начала событий указана им как 12 мая 1827 года (I глава), а дата окончания – примерно пятнадцать месяцев спустя, осень 1828 года. Таким образом, романиста интересовала не историческая достоверность и хронологическая точность событий, но их содержание и скрупулезное описание вплоть до мельчайших деталей. Это «репортерское» внимание к деталям прослеживается еще в «Очерках Боза», в которых даже дверной молоток обретает характер и обладает специфическими чертами эпохи. По любой принадлежности человека писатель способен был прочесть внутреннюю биографию ее обладателя, он видел один живой организм в дверном молотке и в его владельце.

Что касается литературных приемов и стиля молодого Ч. Диккенса, исследователи отмечают его зависимость от любимых писателей, которыми он зачитывался после переезда в Четем, и которые в значительной мере определили впоследствии его собственное литературное творчество. В библиотеке отца он находит лучшие романы британских писателей XVIII века: Смоллетта, Филдинга и Голдсмита. Взрослый Чарльз Диккенс, вспоминая это время, замечает, что вряд ли кто-то еще читал указанных авторов в столь раннем возрасте, что и он. На страницах романа «Дэвид Копперфилд» (в гл. 4) автор называет героев книг своим «славным воинством», составлявшим ему компанию, не дававшим поблекнуть его фантазии. Тем не менее, критики сходятся во мнении, что именно «Очерки Боза» – «зародыш всего последующего Диккенса» [Там же]. Перед читателем предстает современная Диккенсу Англия: улицы, дороги, официальные учреждения, гостиницы, дома, наряду с Англией воображаемой, вместе с ее бытовым укладом, всем его внутренним содержанием – сентиментальным, комическим, гротескным – и внутреннем разнообразии.

Отдельно следует отметить *иронию* как компонент идиостиля Ч. Диккенса. Как пишет О.Г. Петрова, в настоящее время исследователи пришли к выводу о необходимости разделения двух понятий: иронии – как стилистического приема и иронии как результата, иронического смысла, создаваемого средствами языка,

и обеспечивающих содержательное единство текста. Второй тип иронии автор называет концептуальной иронией [Петрова 2009: 73]. В качестве содержательной категории текста ирония связана с философскими, этическими, политическими и прочими взглядами заданной эпохи, с мировоззрением и эстетической концепцией авторов. «Ирония не чисто языковое явление, она в определенной степени обусловлена менталитетом, национальным характером, индивидуальным темпераментом и другими факторами» [Ермакова 2005: 171]. Характер иронии напрямую зависит от личности автора: его социального статуса, убеждений, эстетических, этических и политических взглядов. Все это находит отражение и при сопоставлении иронии, выраженной языковыми средствами, с иронией, репрезентированной экстралингвистическими средствами, что представляется крайне важным для комплексного толкования авторского художественного мышления.

Ирония играет исключительно важную роль в эстетическом и литературно-художественном пластах произведения. Как средство актуализации индивидуальной оценочной модальности, ирония является художественной формой оценочной позиции писателя. Роль иронии, её место в структуре художественного произведения изучались как в работах литературоведческого, так и лингвистического плана [Roy 1978; Simpson 1979; Tener 1979 и др.]. Исследователи придерживаются того мнения, что ирония, сатира и юмор являются особым видом смеха, типом эмоционального-критического отношения к действительности. В исследованиях последнего времени (А.Ф. Артемова, О.П. Ермакова, Л.И. Тимофеев, И.Н. Иванова и др.) подчеркивается особая роль иронии, ее особый статус. Отмечается, что ирония обладает уникальными отличительными познавательными и эстетическими возможностями по сравнению с сатирой [Иванова 2008: 143].

Будучи формой оценочного отражения действительности, ирония коррелирует с миропониманием автора, его творческой позицией, играя немаловажную роль в идиостиле писателя. Критика общества Ч. Диккенсом преимущественно обращена к морали, а мишенью для него является не столько

общество в целом, сколько человеческая натура. Своеобразие творчества Чарльза Диккенса состоит в том, что, как справедливо замечает Г.Г Шпет, реальное пространство он заполняет фантастическими образами, отображающими социальную психологию: «они часто воплощены в искаженные тела, но облачены, тем не менее, в реальное платье и помещены в реальную обстановку реальных вещей» [Шпет, URL].

Мы отметили, что характерной чертой эпохи Чарльза Диккенса является сочетание кризисности и затяжной стагнации, откуда у писателя рождается желание «остановить мгновение». Это желание во многом предопределяет немаловажную роль визуальности как компонента построения его художественного мира. Приобретенное на службе репортерское внимание к деталям позволяет писателю рисовать максимально подробную картину художественной реальности, в которой быт в сочетании с иронической риторикой отражают надсмысловую сущность старой доброй Англии – Англии Пиквиков, Уордлей, Уэллеров. Неудивительно, что в этот период появляется новый вид сотворчества, объединяющий в себе разные способы передачи ценностных смыслов, адресатом которых является не элитарный, но массовый читатель.

## **2.2. Поликодовость как форма художественной коммуникации**

Обращение к массовому читателю заставляет авторов некоторым образом трансформировать привычные формы художественной коммуникации. В коммуникативном пространстве «автор-читатель» появляется медиатор коммуникации – издатель. Его задача, среди прочих, – сделать конечное произведение максимально доступным и привлекательным для широкой читательской публики. Важнейшим структурным элементом любой книги, как подчеркивает Л.Г. Викулова в работах, посвященных издательскому дискурсу, является читательский адресат. Попытаемся проследить роль издателя как распространителя культурных ценностей. Вспомним, что публикация романа «Посмертные записки Пиквикского клуба» началась в 1836 году. Финансовый

успех этого предприятия (ежемесячное издание стоимостью 1 шиллинг, в которое входили две полностраничные иллюстрации) вдохновил других писателей и издателей на нечто подобное. Среди других писателей, по крайней мере иногда включавших иллюстрации в свои работы, можно отметить Чарльза Лёвера, Уильяма Гаррисона Эйнсворта, Уильяма Теккерея и Энтони Троллопа. Можно предположить, что не очень образованному читателю среднего класса, на которого рассчитывали издатели романов перечисленных писателей, особенно нравились иллюстрации как дополнительная форма визуализации. Важно подчеркнуть, что как таковой массовой культуры на тот момент еще не существовало. Временем ее рождения принято считать 1870 г., когда в Британии был утвержден Закон об обязательной всеобщей грамотности. Следующим этапом станет 1895 г., ознаменованный рождением кинематографа. То есть речь идет о переходном времени, непосредственно предшествующем новому иконическому повороту, когда «искусство открыло охоту на подростка (юношу и девушку), домохозяйку, спортсмена, рабочего и т.д.» [Тимашева 2014: 52]. В этих переходных реалиях издатель сталкивается с вопросом совместимости выпускаемой книги с социокультурными ценностями ее конечного «пользователя». В этом отношении Л.Г. Викулова анализирует вопросы коммуникативно-прагматического потенциала аппарата ориентировки книжного издания, подчеркивая, что функционирование книги в значительной степени определяется способностью адресата взаимодействовать с текстом и, тем самым, с автором. Коммуникативная удача зависит от приемов, нацеленных на возбуждение интереса к сообщаемой информации, и поддержание внимания адресата [Викулова 2012: 67]. Включение в книгу иллюстраций, изменение ее архитектоники, служит средством ориентирования читателя, своеобразным визуальным оглавлением.

Своего рода «основателями» особого жанра – иллюстрированного романа – стали У. Теккерей и Ч. Диккенс, несмотря на то, что началом тому у обоих стала серия случайностей. Формированию образно-языковых средств (метафоры, аллюзии, аналогии) этих писателей послужили одни и те же книжные символы и

сатирические гравюры. У. Теккерей сам был иллюстратором своих романов, он чаще всего прибегал к гравировке заглавных букв и заключений к главам. Его романы выходили ежемесячно, с двумя гравюрами на каждый выпуск. Так, например, мотив «Ярмарки тщеславия» скрыт на титульном листе и в сопутствующих образах: марионетках, часах с эмблемой жертвы Ифигении (дочь Осборна пожертвовала своим счастьем в пользу эгоистических желаний отца). Мотив появляется сначала в тексте и только потом в иллюстрациях. В романах Ч. Диккенса подобные детали обнаруживаются на иллюстрациях Х.Н. Брауна, который искусно вплетает символические аллюзии в изображаемые сцены.

Ко времени публикации «Ярмарки тщеславия» у Ч. Диккенса и Х.Н. Брауна уже имелось пять совместных работ, три из которых можно назвать характерными для их сотрудничества: ежемесячные публикации глав романа с двумя гравюрами в каждой; обычно всего их было 19, а заключительная часть шла двойным объемом с четырьмя гравюрами. Однако системы как таковой не было. К примеру, «Записки» были на несколько частей больше, а «Повесть о двух городах», последний роман, иллюстрированный Х.Н. Брауном, вышел лишь в восьми частях. В целом такой подход импонировал Ч. Диккенсу, хотя бы потому, что после прекращения работы с Х.Н. Брауном, он еще дважды использовал эту схему для романов «Наш общий друг» и «Тайна Эдвина Друда», оставшегося неоконченным. Работа художника отличалась тем, что он вводил свои собственные символы, комментируя части текста и акцентируя детали. Ко времени выхода романа «Мартин Чезлвит», третьей совместной работы с Ч. Диккенсом, между текстом и иллюстрациями образовались тесные связи. В начале карьеры Х.Н. Браун особенно часто применял в своих работах символы, потом пользовался ими гораздо более изощренно и умело. Постепенно в работах художника проявляется искусное владение тональностями (нововведение, которое в то время называли «темным рисунком» – особым образом подготовленная гравюра, способная передавать полутона).

Викторианский иллюстрированный роман, в частности, романы Ч. Диккенса и У. Теккерея, представляет определенные эстетические и

переводческие трудности. Как уже было упомянуто, многие свои романы У. Теккерея, будучи незаурядным карикатуристом, иллюстрировал сам (в частности, «Ярмарка тщеславия», «Пенденнис», «Виргинцы», а также почти все ранние журнальные публикации). Более того, как замечают биографы, выбор его между писательской и художественной деятельностью был для него самого предельно мучителен. Как справедливо указывал еще М.П. Алексеев в отношении иллюстраций, сопутствующих работам У. Теккерея, но практически не публикуемых в переводах, «параллельный анализ их, несомненно, позволит глубже вдуматься в своеобразный ход творческого процесса Теккерея и в самую сущность его писательского метода» [Алексеев 1960: 426].

Проводимые нами параллели с творчеством других писателей и иллюстраторов изучаемой эпохи помогают проследить и выявить колоссальный воздействующий потенциал новой формы художественной коммуникации. И нельзя обойти вниманием еще один пример успешного сотворчества – рассказы А. Конан Дойла о Шерлоке Холмсе, выпускаемые иллюстрированным журналом *The Strand Magazine* с 1891 г. по 1905 г. с иллюстрациями Сидни Пэджета (всего было выпущено 37 рассказов в 356 иллюстрациях). Примечательно, что первые рассказы были опубликованы немногим ранее и без иллюстраций. Успеха у читательской публики эти рассказы тогда не имели. Затем в 1887 году рассказ «Этюд в багровых тонах» публиковался издательством *Ward Lock & Co* с иллюстрациями Чарльза Дойла, отца А. Конан Дойла, и позднее – с иллюстрациями Джорджа Хатчисона. Но и тогда сыщик, изображенный полноватым джентльменом без особых отличительных особенностей, не привлек внимания читателя, да и сам А. Конан Дойл не был этим образом вполне удовлетворен. Решающим для успешности предприятия фактором становится привлечение к работе Сидни Пэджета<sup>2</sup>, который сумел изобразить Шерлока Холмса таким, каким его видел автор, и каким его знает и современный читатель. Иными словами, словесный образ оставил читателя едва ли не равнодушным, а в

---

<sup>2</sup> Сидни Эдвард Пэджет (Sidney Edward Paget) (1860–1908) — британский иллюстратор и портретист. Приглашен иллюстрировать рассказы А. Конан Дойла по счастливой случайности: издатель намеревался нанять его брата, Уолтера Пэджета.

сочетании с творчески выверенным иконографическим образом – покорила. Кроме того, известно, что художники, иллюстрировавшие эти рассказы в более поздних изданиях, вынуждены были брать за основу созданный С. Пэджетом образ, поскольку иных вариантов читательская аудитория не принимала. О масштабности созданного образа и его значимости для современной массовой культуры говорит, в том числе, и тот факт, что истории с его участием насчитывают более 200 экранизаций. Интересно и примечательно, что исследователями иконографических особенностей этого цикла рассказов отмечается, что С. Пэджет повлиял на Холмса в той же мере, что и Х.Н. Браун на Пиквика [Montgomery: 1984].

С учетом сказанного, можно говорить о единстве идеи автора и ее визуального изображения. Что же касается Ч. Диккенса, известно, что изначально он давал подробные указания иллюстраторам относительно того, что должно быть изображено на карикатуре. Это касалось не только и не столько выбора сюжета, но и расположения персонажей, наличия тех или иных деталей, окружения, фона и т.д. Позднее, когда процесс сотворчества стал более привычным, художник имел возможность проявлять большую самостоятельность. Иллюстрации таковы, как задумывал автор, хотя и не являются его творением, в то же время художник вводит собственные детали, пытаясь визуализировать задуманное автором. Как переводчик предлагает собственное толкование работы, так, вероятно и художник создает относительно независимые от писателя произведения искусства. Основной задачей читателей Диккенса становится «прочтение» текста совместно с иллюстрациями. Кроме того, серьезные вопросы могут возникнуть и тогда, когда художник вводит свои детали, не задуманные автором. Представляется возможным назвать Хеблота Брауна соратником и переводчиком; хотя не всегда возможно точно указать на идеи, задуманные Ч. Диккенсом или привнесенные Х.Н. Брауном. Несмотря на разницу художественных особенностей таланта, Браун и Диккенс придерживались схожих художественных традиций: образность писателя перекликается с привнесенными символическими деталями художника-



иллюстратора. Наличие имплицитных значений подводит нас к следующему вопросу: насколько сам иллюстратор осознавал свой дополнительный вклад значений, а также, мог ли читатель Викторианской эпохи замечать и понимать все эти символы и соотносить их с текстом?

Известно, что Хеблот Найт Браун (Hablot Knight Browne) (1815-1882), работавший под псевдонимом Физ (Phiz), был образованным и начитанным человеком, великолепно знал графическое искусство Англии от Уильяма Хогарта до Джона Дойла и Крукшенков. Еще будучи ребенком он попал на работу к мастеру-гравировщику, добился высоких результатов в технике гравировки (о технической стороне гравировке см. Приложение 2), и в 1833 году получил награду от Общества искусств за работу «Поездка Джона Гилпина».

Успех первой работы Ч. Диккенса, «Очерки Боза», пожалуй, больше всего зависел от иллюстраций, которые и привлекали поначалу внимание читателей. Ее иллюстратор, Джордж Крукшенк<sup>3</sup> скрывался под псевдонимом Боз. Идея издателей «Чепмен и Холл» состояла в том, чтобы автор написал текст к сериям комических картинок на спортивную тему, наподобие популярных тогда поэм Уильяма Комба про Доктора Синтакса в иллюстрациях Томаса Роулендсона<sup>4</sup> или совместных работ Пирса Эгана и братьев Крукшенк над книгой «Жизнь в Лондоне». Так возникли «Посмертные записки Пиквикского клуба», которые должны были выходить частями, раз в месяц в сопровождении четырех иллюстраций. Ч. Диккенс был не первым, кому предложили эту работу, однако взявшись за дело, он с успехом изменил первоначальный план, над которым работал с художником Робертом Сеймуром<sup>5</sup>. Таким образом, Чарльз Диккенс, едва ли не случайно, создал новую форму искусства, одновременно создавая текст романа и сотрудничая с художником для его иллюстрации. Вид творчества

---

<sup>3</sup> Джордж Крукшенк (George Cruikshank) (1792–1878) — английский карикатурист, иллюстратор, гравёр, младший сын карикатуриста Исаака Крукшенка (1756–1810).

<sup>4</sup> Томас Роулендсон (Thomas Rowlandson) (1756-1827) — английский художник, карикатурист, книжный иллюстратор.

<sup>5</sup> Роберт Сеймур (Robert Seymour) (1798–1836) — английский художник-иллюстратор, автор обложки и семи иллюстраций для романа «Посмертные записки Пиквикского клуба».

был абсолютно новым, и Чарльз Диккенс и его самый частый иллюстратор Хеблот Браун создали ряд разнообразных иконографических традиций.

Важно отметить, что ко многим своим иллюстрациям Физ добавляет детали, помогающие интерпретировать сюжет и толковать события, происходящее в тексте и на изображении. Такие эмблематические детали могут быть как очевидными, так и более завуалированными. Майкл Стейг в своей книге «Диккенс и Физ» успешно обосновывает точку зрения, согласно которой, несмотря на наличие подробных указаний от Ч. Диккенса, многие эмблематические детали Физ добавлял самостоятельно. По выражению М. Стейга, «его гравюры представляют собой подстрочный комментарий вербального текста на языке визуального общения<sup>6</sup>»; далее он также отмечает, что иллюстрации – «визуальное отражение самого текста, его иконографическое противопоставление, не просто угодливо декорирующее, но комментирующее его» [Steig 1978: 34]. Даже если ни один читатель Викторианской эпохи не увидел глубину и сложность иллюстраций, они там присутствуют, также как и глубина и сложность текстов, совместно выражая идеи писателя и их видение художником. Визуальное сопровождение текста и одновременно его комментарий имели значение для Диккенса, и может быть исключительно важным для любого читателя, пытающегося воссоздать способ «прочтения» графического искусства, который с середины XIX века уже будет почти утерян.

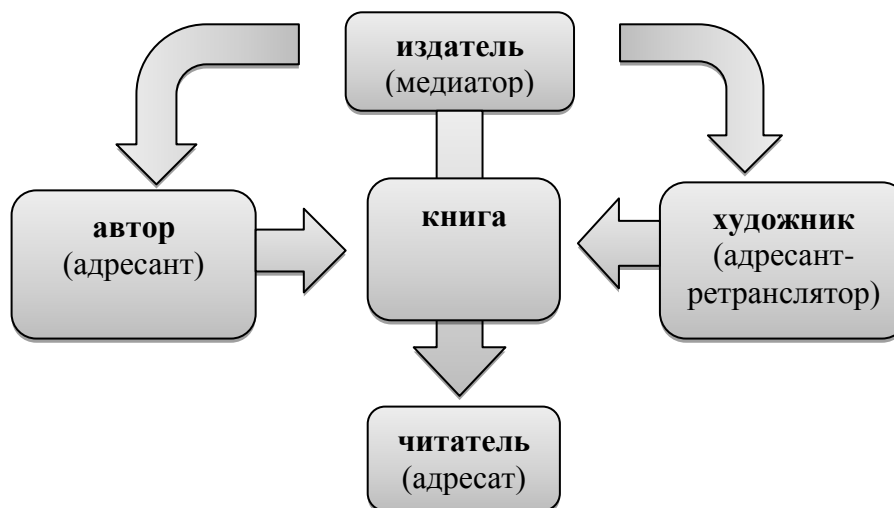
По итогам указанного выше можно отметить, что такой вид сотворчества как книжное иллюстрирование формируется с учетом потребности в сокращении коммуникативной дистанции между автором и массовым читателем. Инициатором подобного вида сотворчества выступает издатель, прагматическая установка которого подразумевает поиск новых средств расширения читательской аудитории. Иллюстрация выступает в роли визуального отражения идеи художественного произведения, служит средством ориентирования читателя. В едином синтезирующем изображении художник стремится воплотить авторский замысел во всех его гранях. Тем не менее, несмотря на то,

---

<sup>6</sup> Перевод наш

что медиатором этого процесса выступает издатель, ведущая роль в построении целостного коммуникативного пространства книги принадлежит творческому тандему автора и художника-иллюстратора.

Приведенные в этом параграфе факты и рассуждения позволяют составить рабочую модель коммуникативного пространства поликодового художественного текста как целостного произведения (Рисунок 5).



**Рисунок 5. Модель коммуникативного пространства ПХТ как целостного произведения**

В представленной модели художественная коммуникация осуществляется в несколько этапов. На подготовительном этапе издатель создает канал коммуникации для автора и художника. На промежуточном этапе исходное вербальное сообщение передается художнику для последующей интерпретации. На этом этапе автор и художник вступают в отношения адресанта и адресата-ретранслятора (в терминологии Г.Г. Почепцова). Задача художника состоит в том, чтобы посредством языка художественного мышления осуществить перекодировку полученного вербального сообщения в сообщение иконическое. После соответствующего авторского утверждения итоговое произведение становится доступным конечному адресату (читателю). Наконец, задача конечного адресата в рамках художественной коммуникации – комплексная интерпретация художественного произведения.

## **2.2.1. Иконографические традиции в творчестве Ч. Диккенса и Х.Н. Брауна**

Для успешной комплексной интерпретации поликодового произведения читателю необходимо обладать соответствующими фоновыми знаниями, к которым относятся и господствующие иконографические традиции. Основы взаимодействия литературы и живописи в английской культуре были заложены в XVIII веке, когда формировалась национальная английская школа живописи, а в литературе господствовал просветительский реализм [Михальская 1978: 180]. В викторианской Англии эти виды искусств продолжали тесное взаимодействие. Широко распространяется такой жанр, как «повествовательная живопись» и иллюстрации к литературным произведениям, так называемая «литературная живопись» [Соколова 1995: 115]. Подобная тенденция прослеживается у Р. Уилсона, У. Блейка, Дж.У.М. Тернера, Дж. Констебля, а идея родственности искусств разрабатывается в работах Дж. Рескина, Д.С. Милля, У. Ханта.

Авторы и иллюстраторы XIX века продолжают традицию иллюстрирования как способа организации содержания текста и усиления его прагматического воздействия. Вспомним исключительных романисток сестер Бронте; работы Джордж Элиот и Джорджа Мередита, за редким исключением, также публиковались с иллюстрациями. Произведения Энтони Троллопа тоже издавались с иллюстрациями, хотя и в течение непродолжительного периода. Практика иллюстрирования первых выпусков романов была широко распространена, а для некоторых авторов иллюстрации были значительной частью процесса создания персонажей и книги в целом. Художник в подобных произведениях взаимодействует с писателем в соответствии со своим творческим замыслом. А писатель в свою очередь принимает активное участие в формировании конечного текста: определяет отбор страниц для иллюстрации, создавая порой новые редакции собственного текста, их определенную последовательность с учетом создания книги как целостного произведения. Тем не менее, писатель, прежде всего автор вербального ряда; часто именно он выбирает художника, с которым ему предстоит взаимодействовать.

Книжная графика предлагает свои средства воплощения: как орнаментальные изображения, так и иллюстративные сюжеты. В композиционно-графическом ансамбле книги орнаментальные или иллюстративные элементы подчинены проблематике текста на основе ассоциативных, предметных и числовых значений традиционных смысловых элементов. Обращение к *иллюстрации* и первоначально к *эмблеме*, а также жанрам с ними связанным, в первую очередь, дидактическим, и послужило толчком к созданию так называемых *гибридных* жанров. Изначально к *эмблематике* активно обращалась морализаторская литература малой формы (басня, сказка), что и способствовало распространению этих жанров в обществе. Как отмечает Л.Г. Викулова, эмблема еще в XV-XVII вв. становится одним из важнейших жанров, выражающим стремление к синтезу слова и изображения. Термин *emblème* происходит от греч. *emblema*, означавшего *illustration*, иллюстрацию. Структура эмблемы представляла собой триаду: надпись (или девиз), выстраиваемая преимущественно по типу пословицы, изображение и текст комментария. Источником эмблематических символов первично служила античная мифология, откуда заимствовались цитаты и образы. Позднее, в XVII в. происходит христианизация античного наследия, сопровождающаяся его аллегорико-символическим толкованием. Мифы стали рассматриваться как аллегорические действия, имеющие скрытый смысл, что было, по мнению исследователей проблемы эмблематики, обращением к новым формам эстетического воздействия [Морозов, Софронова 1979: 21]. Метафорические осмысления составляли сложную систему символов и аллегорий, что привело к изменениям в структуре эмблемы. Таким образом, эмблема в новом контексте получает несвойственную ей ранее роль изобразительного комментария. Наличие подобных эмблематических традиций широко прослеживается и в работах художников-иллюстраторов XIX века [Викулова 2001].

Известно, что Ч. Диккенс проявлял большой интерес к художественной жизни своей эпохи, был знаком и дружил с художниками и иллюстраторами, среди которых можно назвать Д. Маклиза, У.К. Стэнфила, неоднократно упомянутых Х.Н. Брауна и Дж. Крукшенка. Неудивительно, что предложение о совместной работе с иллюстратором Р. Сеймуром и впоследствии заменившим его Х.Н. Брауном, было им сразу принято. При этом иконические элементы в романах Ч. Диккенса имеют определенные параллели с системами значений в искусстве графики, в частности, с морализаторским искусством Уильяма Хогарта, Томаса Роулендсона<sup>7</sup>, Крукшенка и других. Во-первых, они являются зрительным воплощением образов романа, что могло служить важной функции – поддержанию связности повествования в сознании читателя, поскольку выходил роман раз в месяц. Во-вторых, посредством надписей и символов иллюстрация часто подчеркивает морализаторский аспект повествования, который прописан не явно или же вовсе не упомянут. Иногда иллюстрации подсказывают необходимые связи, которых нет в самом тексте. Наконец, они дают пояснения некоторых сюжетных линий, раскрывая идеи автора, имплицитно заложенные в романе.

Сатирические работы Уильяма Хогарта (1697–1764), живописца, гравера и теоретика искусства, в частности его серии картин на заданные сюжеты, оказали большое влияние на Ч. Диккенса и Х.Н. Брауна. Согласно Роналду Полсону, образно-повествовательное искусство Хогарта развивается в формах «научно-популярной» иконографии и «значении, главным образом основанном на явных, понимаемых структурах значения пространственных и формальных категориях». В своих работах Ч. Диккенс часто обращается к творчеству художника, считая Хогарта единственным сумевшим отразить реальность, какая она есть, мастерски воплотить «жалкую действительность».

Творчество У. Хогарта, основателя национальной школы изобразительного искусства, всегда воспринималось в Англии частью литературного процесса (Ч.

---

<sup>7</sup> Томас Роулендсон (Thomas Rowlandson; 1756—1827) — английский художник, карикатурист, книжный иллюстратор.

Лэм «О характере и гении Хогарта», У. Теккерей «Английские юмористы» и др.). У. Теккерей, который, как уже было отмечено, самостоятельно иллюстрировал некоторые свои произведения, в своей лекции «Хогарт, Смоллетт и Филдинг» сравнивает У. Хогарта с ведущими романистами XVIII века. Художественной основой образов и приемов живописца стали идеи эпохи Просвещения, являясь пластическим эквивалентом творчества.

Так, важным источником формирования диккенсовского видения Лондона Т.О. Беленкова называет образ города, запечатленный именно Уильямом Хогартом. Они оба – У. Хогарт и Ч. Диккенс – считаются признанными знатоками особенностей британского мировосприятия. Оба автора были жителями Лондона, вовлеченными в городскую жизнь своего времени, и оба они были непревзойденными художниками в передаче атмосферы города. Англичане узнавали себя и в художественных произведениях Ч. Диккенса и на гравюрах У. Хогарта. «Хогартовский Лондон – один из первых образцов освоения национальной темы в искусстве, постоянным признаком которой в XIX веке станет пространство и существо города, а одним из ее ведущих выразителей в Англии – Ч. Диккенс» [Беленкова 2008: 146].

Переход к приемам смежных искусств происходит в результате смены ведущего живописного жанра: от парадного великосветского портрета (Ван Дейк, Лели, Годфри Неллер) – к разговорной картинке и позднее к сериям гравюр У. Хогарта («Карьера проститутки», «Карьера мота», «Брак à-la-mode», «Четыре времени суток»). В автобиографии У. Хогарт пишет: «Я<...>обратился к новому жанру, а именно к писанию и гравированию современных моральных сюжетов – области, оставшейся до сих пор девственной во всех странах и во все времена... Я думал, что как писатели, так и живописцы исторического стиля совершенно оставили без внимания тот промежуточный род сюжетов, который может быть расположен между возвышенным и гротеском. Я поэтому решил создать на полотне картины, подобные театральным сценам... Я имею в виду только те сцены, где актерами выступают живые люди» [Цит. по: Герман 1971: 66].

Известно, что систематического художественного образования У. Хогарт не имел, к путешествиям относился индифферентно, предпочитая изображать то, что наблюдает непосредственно. Содержанием его работ становится окружающая действительность, знакомые каждому пороки и недостатки: нищета, нравственная распущенность, продажность парламентаров и прочие сцены, подсмотренные в реальной жизни. С таким же вниманием к деталям быта, как и Ч. Диккенс, У. Хогарт запечатлевает так называемый «драматизм современности» – события, происходящие здесь и сейчас. Это стремление запечатлеть все возможные детали связывается с возникновением новой проблематики рассматриваемой эпохи – отражением неповторимого облика времени. У. Теккерей следующим образом характеризует работы художника: «Для историка эти восхитительные работы просто бесценны, ибо они полно и правдиво отражают нравы и даже мысли людей минувшего века. Мы смотрим на них, и перед нашими глазами предстает Англия, какой она была сто лет назад...» [Теккерей 1977: 668].

«Очерки Боза» как раз и представляют собой «портрет города», в котором Лондон отражается во всей полноте и красках, и в которых Ч. Диккенс следует эстетике У. Хогарта. Именно такой черно-белый визуальный образ Лондона Уильяма Хогарта запечатлелся в памяти многих поколений, удачно соотносясь с климатическими условиями города – смогом, серостью и дождем. Как пишет сам Ч. Диккенс, «во всей красе улицы Лондона предстают перед вами в темный, промозглый зимний вечер, когда влаги оседает достаточно, чтобы тротуары стали скользкими, но слишком мало для того, чтобы смыть с них грязь и мусор; когда тяжелый, ленивый туман обволакивает все предметы...» [Диккенс, URL]. Продолжая наметившуюся в «Очерках» задачу, Ч. Диккенс и в Записках подробно рисует словом то, что отражается в живописи посредством визуального искусства, призывая читателя сохранить в памяти эти образы. Р. Сеймур и Х.Н. Браун, безусловно, являлись прямыми наследниками подобного образного восприятия и в сотворчестве с Ч. Диккенсом воплощали концепты национальной культуры.



Приведем в пример серию картинок У. Хогарта «История Харлот» (1732г.), которая «читается» как и текст – слева направо. На них воспроизводится прошлое юной девушки (ее отец – деревенский священнослужитель), ее настоящее (она сама, наивная деревенская девушка, в центре рисунка) и будущее (публичный дом, а справа от нее – ее первый клиент). Проницательному читателю ясна аллюзия на пародию о выборе Геркулеса между пороком и добродетелью. На сниженном уровне гусь в корзине – это сравнение девушки с «глупой гусыней». Для этих ранних работ характерны изображения часов, подчеркивающих отрезок времени. Часть вторая этой гравюры намекает на суровое правосудие Ветхого Завета.

Помимо массовой публикации комических рисунков, символы более или менее традиционного значения также были известны читателю по работам У. Хогарта (его рисунки часто издавались, в том числе и в карманном варианте, как например «Мораль Хогарта» Дж. Траслера) и многих последующих серий сатирических картинок, акварельных и графических, публикуемых с текстом и без как раз в 30-е годы. Кроме того, в ходу были издания оригинальных поэтических символов Ф. Куорлза<sup>8</sup>, переводная поэзия, и поучительные детские книги, наиболее популярные среди которых – «Божественные символы» Дж. Беньяна<sup>9</sup> (1686 г., с иллюстрациями впервые издана в 1724 г.), «Избранные символы: природные, исторические, сказочные, нравственные и божественные: для поучения и наставления молодежи» (1772 г.) Дж.Х. Уайна<sup>10</sup>, а также «Иконология или толкование символов» (1830 г.) У. Пинока.

Важно отметить, что серьезный интерес к карикатуре и символике Х.Н. Брауна возобновился лишь в 60-х годах XX века. Многие десятилетия было принято считать 60-е годы XIX века расцветом английской книжной иллюстрации, а Дж. Крукшенк и Х.Н. Браун считались вульгарными,

---

<sup>8</sup> Фрэнсис Куорлз (Francis Quarles) (1592-1644) — английский поэт. Наибольшей популярностью пользовалась его работа «Эмблемы» (1635) и стихотворные переложения библейской легенд.

<sup>9</sup> Джон Беньян (John Bunyan) (1628-1688) — английский писатель и проповедник, автор книги «Путешествие Пилигрима в небесную страну».

<sup>10</sup> Джон Хаддлстоун Винн (John Huddleston Wynne) (1743–1788) — английский писатель, публиковался под псевдонимом George Osburne, esq.

нехудожественными ремесленниками. Тем не менее, можно говорить о том, что Ч. Диккенс наследовал дело У. Хогарта и создал собственное художественное видение социальных реалий, не просто портретируя «тяжелые времена», а проникая в самую суть человека, не пользуясь при этом лишь методами психологического реализма. Именно Ч. Диккенс, приглашенный «Чепмен и Холл» для создания текстов к серии картинок (перед этим они приглашали Уильяма Кларка, но тот отказался), создал собственный вид романа, иллюстрации к которым занимали его целых 23 года.

Возникает вопрос о соответствующей роли Ч. Диккенса и Х.Н. Брауна в разработке иллюстраций. Многие годы считалось, что поскольку Диккенс давал своим иллюстраторам подробные инструкции по каждой иллюстрации, можно считать писателя восседающим на троне своего величия и направляющим карандаш художника по своей воле. Это утверждение временами ставилось под сомнение, наиболее подробно в статьях Роберта Л. Паттена, и в работе Джона Харви «Писатели Викторианской эпохи и их иллюстраторы». Примером служит иллюстрация к «Запискам» под названием *'The Discovery of Jingle in the Fleet'* («Обнаружение Джингля во Флите», Рисунок 6), на которой имеется важнейшая символическая деталь, не упоминаемая в тексте романа, но передающая суть испытываемого мистером Пиквиком душевного потрясения. Иллюстрация в точности отражает сюжет и описание: перед мистером Пиквиком открывается гнетущая атмосфера флитской тюрьмы с ее обитателями. Но художник вносит свое дополнение – плакат с изображением преклоненного раба в цепях, в правом верхнем углу гравюры (Рисунок 6.1). Современники узнавали в ней отсылку к значкам-медальонам авторства знаменитого британского керамиста Джозайи Веджвуда (см. Рисунок 6.1), распространяемым с 1787 года в рамках кампании против работорговли. Обрамлением этих медальонов служил лозунг *'Am I Not a Man And a Brother?'* («Разве я не человек и не брат ваш?»). Деталь, конечно, отсылает к появлению двух изможденных жуликов, Джингля и Троттери, чье заключение произвело впечатление на мистера Пиквика еще раньше, но их

страдания заставили героя задуматься и ощутить свое родство с ними как братьями.



Рисунок 6. *The Discovery of Jingle in the Fleet* (Х.Н. Браун, 1837 г.)



Рисунок 6.1. слева: медальон Дж. Веджвуда; справа: плакат на гравюре Х.Н. Брауна

Полное название первого выпуска «Записок» звучало следующим образом: «Посмертные записки Пиквикского клуба, содержащие правдивый отчет об изысканиях, опасных предприятиях, путешествиях, приключениях и охотничьих похождениях членов Общества корреспондентов, под редакцией Боза». Название было заключено в рамку, состоящую из охотничьих принадлежностей и рыболовных снастей, а также изображения мистера Пиквика с удочкой и натянутой леской в лодке, и мистера Уинкля с ружьем. Подобных эпизодов в «Записках» нет, но черты, сообщенные иллюстратором (Р. Сеймуром) обоим пиквикистам, сохраняются в повествовании и повторяются иллюстраторами, превращая рисованные образы в типажи, воспринимаемые сродни портретным изображениям.



толпа зевак, в руках которых плакаты разного содержания за или против одного из кандидатов. Из окон гостиницы «Городской герб» развеваются большие флаги с надписью «Сламки».

Содержание плакатов: *Slumkey for EVER, Vote for Fizkin, Slumkey and PRINCIPLE!, for Slumkey read Donkey, Down with Slumkey, Fizkin for EVER.*

Собравшаяся толпа должна внимать человеку с балкона, «который столь рьяно перевозносил с балкона мистера Сламки, что лицо его стало пунцовым». Тем не менее, толпа живет собственной жизнью. Это видно на иллюстрации, и это подтверждается авторским текстом: «Выйдя из кареты, пиквикисты очутились среди честных и независимых, немедленно испутивших три оглушительных «ура», которые, будучи подхвачены всей толпой (ибо толпе отнюдь не обязательно знать, чем вызваны крики), разрослась в такой торжествующий рев, который заставил умолкнуть даже краснолицего человека на балконе»<sup>11</sup>.

Примечательна метафора, использованная Диккенсом для описания толпы, в которой оказываются пиквикисты, и оратора: “*And then there was another roaring, like that of a whole menagerie when the elephant has rung the bell for the cold meat*” («И снова поднялся такой рев, словно ревел целый зверинец, как ревет он, когда слон звонит в колокол, требуя завтрак»). Иллюстратор поддерживает метафору, вручив «заправиле на балконе» (“*the little fogleman in the balcony*”) колокол в правую руку, демонстрируя зрителю требующего завтрак слона, а сама толпа напоминает беспорядочный зверинец.

Как отмечает Л.С. Большакова, взаимодействие вербальной и визуальной метафор чаще всего приводит к усилению воздействия образа. Усиление вербальной метафоры с помощью визуальной приводит к созданию *лингвовизуальной метафоры*, которая представляет собой комплексный метафорический образ.

Концепт «толпа» часто проявляется в обоих планах: визуальном и вербальном. В английском языке концепт «толпа» представлен синонимическим

---

<sup>11</sup> Здесь и далее русский текст приводится в переводе А. Кривцовой и Е. Ланна

рядом слов crowd, throng, horde, press, crush, swarm, jam, mob, rout. В их значениях уточняются следующие признаки: *большое количество людей* (**crowd** – a large number of persons gathered together; **throng** – a multitude of people crowded together; **horde** – a large group, multitude, or number); *близость дистанции между людьми* (**throng** – a multitude of people crowded together, crowded – uncomfortably close together); *движущаяся толпа* (**swarm** – a great number of things or persons moving together); *неуправляемость, неорганизованность толпы* (mob – disorderly or riotous crowd of people); *незаконность действий толпы* (**mob** – a crowd bent on or engaged in lawless violence). Таким образом, толпа в английском языке вызывает отрицательные ассоциации. В качестве противопоставления толпа в том или ином виде используется как писателем, так и художником для выделения и отделения образа мистера Пиквика, как героя и Дон Кихота своего времени, от прочего несовершенного мира со всеми его недостатками и пороками.

Диккенс иронично подмечает здесь, что «толпе отнюдь не обязательно знать, чем вызваны крики» (“*it’s not at all necessary for a crowd to know what they are cheering about*”), она существует по своим законам и именно поэтому мистер Пиквик поддерживает крики тех, кого больше. “*It’s always best on these occasions to do what the mob do*” («В таких случаях надо делать то, что делает толпа»), и далее – “*Shout with the largest*” («Кричите с той, которая больше»).

На нижнем уровне иллюстрации изображены лежащие на земле люди: пьяницы или те, кого сшибли с ног противники. При этом видно, что толпа получает от происходящего удовольствие. На переднем плане можно заметить вора-карманника, пользуясь случаем, залезшего в карман толстяка. Происходящее объясняется вербальной частью текста: все гостиницы были заняты людьми Синих, Желтым же остались только пивные.

Карикатура представляет собой аллюзию на «Выборы» (Часть 3. «Голосование» и Часть 4. «Триумф победившей партии») У. Хогарта, у которого Физ часто черпал вдохновение. За прошедшие со времени выхода гравюры «Выборы» сто лет парламентская демократия Британии не многим изменилась,

поэтому, согласно видению Ч. Диккенса и Физа, выборам все еще присущи пустая риторика и сталкивание противоборствующей толпы, поддерживающей Желтых (Виги) и Синих (Тори). Тем не менее, в работе Физа отсутствует жестокость и безнаказанность, присущие серии У. Хогарта, но объединяет их общий хаос происходящего. Для Физа характерно наличие противоречащих друг другу плакатов, провозглашающих, с одной стороны, *Slumkey and Principle!*, а с другой – *For Slumkey read Donkey*. Один из хулиганов размахивает палкой от плаката (*Down with Slumkey*) как оружием, поддевая одного из сторонников Сламки в живот (слева), а трое других сторонников Сламки лежат на земле, один из них пытается дотянуться до опрокинутой пивной кружки. Таким образом, если в верхней части карикатуры и наличествует подобие дисциплины, то нижняя часть представляет собой набор противоречащих знаков, какофоническое разногласие (вспомним тромбониста и барабанщика, представляющих партию Сламки) и переполох. Иллюстрация Физа, таким образом, фиксирует самую суть происходящих здесь и сейчас событий, которые Диккенс параллельно описывает причастиями настоящего времени (*struggling, and pushing, and fighting*) в неисчислимой толпе (Диккенс называет цифру 250, но на иллюстрации их явно куда меньше). Разворачивающееся на иллюстрации Физа действие больше похоже на ритуальное проявление насилия со стороны безрассудной толпы.

Упомянутая выше серия У. Хогарта «Выборы» (1754-1758) представляет собой резкую сатиру на британских политиков и выборную систему. На картинах серии описано конкретное событие – парламентские выборы 1754 года. Серия начинается гравюрой «Предвыборный банкет», на которой изображен пышный банкет, устроенный кандидатами, стремящимися заручиться голосами электората (приблизительно теми же средствами с вариациями пользуются персонажи Диккенса). Следующая гравюра – «Подкуп голосов», продолжает тему взяточничества. За ней следует гравюра «Голосование», повествующая о подтасовке результатов на выборах. «Триумф победившей партии» завершает серию. Картина изображает выборы, прошедшие в Оксфорде, где кандидату от партии Тори (консерваторов) так и не удалось завладеть креслом. Проигравший

кандидат от партии Виггов (либералов) заявил протест, Парламент, в котором большинство принадлежало либералам, принял протест и отменил результаты выборов, присудив победу кандидату от Виггов. На гравюре Хогарт изображает кандидата, который станет настоящим победителем, – его тень видна на стене дома, расположенного на заднем плане.

Как показано выше, в творчестве Ч. Диккенса и Х.Н. Брауна прослеживается влияние господствующих в эту эпоху иконографических традиций, главным образом речь идет о книжной эмблематике и морализаторском искусстве У. Хогарта. Характерным является стремление запечатлеть все возможные детали, что связывается с возникновением новой проблематики эпохи – отражением драматизма современности, неповторимого облика времени. Указанная проблематика также отчетливо выражается в потребности в театрализации художественного пространства, речь о которой пойдет далее.

### **2.3. Категория театральности в текстах Ч. Диккенса**

Любовь к театру, игре и актерству не оставляла писателя на протяжении всей его жизни. Примечательно, что дарование самого Ч. Диккенса исследователи сравнивают именно с актерским, выделяя его способность всецело завладеть вниманием публики. Н.Л. Потанина отмечает наличие архетипа игры, в целом присущего творчеству Диккенса. «В эпоху Диккенса, – пишет автор, – просматриваются те условия, в которых игра могла стать сложным культурным символом, определявшим и состояние мира, и взаимоотношения человека с ним» [Потанина 1998: 35]. Подобная традиция в Англии уже существовала – достаточно вспомнить театральные аллюзии во многих произведениях У. Шекспира, поэму Г. Филдинга «Маскарад», трагедию Э. Мура «Игрок» и т.д. Так появляется так называемый герой-игрок, коим, думается, можно назвать и мистера Пиквика, предстающего перед взором читателя на сцене – именно из-за кулис показывается он на фронтисписе, предваряющим весь роман.



Персонажи Ч. Диккенса стали неотъемлемой частью викторианского общества: эпоха прошла, но читатели-поклонники его творчества продолжали одеваться как их любимые герои и совершать своеобразные паломничества по местам, сохранившимся с тех времен. Морализаторство романиста не задевало национальных чувств англичанина, и все же отчетливо говорило ему о несовершенствах общества, в котором он живет, и человека, который может и должен стать лучше. В искусное и стилистически выверенное писательское повествование органично вплетаются иллюстрации талантливых карикатуристов Р. Сеймура и Х.Н. Брауна. Ч. Диккенс, а следом за ним и его иллюстраторы, заставляют читателя смеяться, когда совершенно серьезно описывает абсурдные ситуации, в которых герои действуют сообразно своим представлениям о правильности, морали и долге. Портреты героев живописны, и вместе с тем они верны своим характерам и представлены во всей полноте своего внутреннего облика, взаимоотношений со средой и другими людьми. Ч. Диккенс сумел благодаря своему дарованию убедительно изобразить славную викторианскую эпоху не только для современников, но и для своих потомков. Особенно точно писателя чувствовал именно Х.Н. Браун, который, как метко пишет Г.К. Честертон, «сумел, иллюстрируя Диккенса, преувеличить ровно в меру. Ни один художник не дышал атмосферой Диккенсова царства, где клерки – это клерки и в то же время эльфы» [Честертон 1982]. Замечательно характеризует роман Г.К. Честертон далее, подчеркивая, что его «нельзя назвать хорошим романом, нельзя назвать и плохим – это вообще не роман. В определенном смысле он лучше, чем роман. Ни одному роману с сюжетом и развязкой не передать этого духа вечной юности, этого ощущения, что по Англии бродят боги» [Там же]. Важную роль, в том числе и в популяризации романа, сыграли выпускаемые с ним иллюстрации. На изображениях перед читателем-зрителем разворачиваются ключевые сцены повествования, которые служат также ориентирами коммуникативного пространства художественного текста. Повторим, выходил роман частями, по мере написания, а сопровождающие его иллюстрации позволяли читателю легче погружаться в полюбившуюся атмосферу, благодаря знакомым визуальным

образам, вновь возникающим на сцене его воображения. В этой связи важным представляется более подробное рассмотрение такой лингвосемиотической категории, как театральность.

Вопросы семиотики театральности рассмотрены в работах таких ученых как Ю.М. Лотман, Г.Г. Почепцов, Н.Н. Евреинов, Е.М. Истомина, R. Fischer-Lichte и других. Известный режиссер и теоретик театра 20-х годов XX века Н.Н. Евреинов занимался исследованием идеи «театральности жизни». Театральность, по его мнению, не связана только с искусством, но она свойственна каждому человеку и обществу в целом. Режиссер рассматривал театральность с точки зрения психологии, социологии, философии и других наук, полагая, что это важнейший элемент создания художественного произведения. Важнейшим компонентом театральности называется зрелищность, без которой произведение искусства перестает быть искусством.

В рамках лингвосемиотики театральность рассматривается в дискурсивном аспекте. В ролевой структуре дискурса эта категория выражается вводом в коммуникацию характерных участников (типажей, масок, амплуа), вовлечением в коммуникацию демонстрационных знаков одобрения (аплодисменты и овация) [Олянич 2007: 181].

А.В. Олянич в своей монографии подробно рассматривает семиотику театральности как презентационную форму дискурса. Как пишет ученый, человек привносит театральность в коммуникацию в том числе «для того, чтобы мимикрировать на фоне реальности, грозящей дискомфортом (опасностью) бытия» [Олянич 2007: 133].

Театральность «Записок» прослеживается по нескольким направлениям. Все, что происходит с героями «Записок», в известной степени фантазмагорично и гротескно создает некоторую отдельную реальность, в которой подобные события возможны. С этой отдельной театрализованной реальностью читатель сталкивается уже благодаря первой иллюстрации на фронтисписе исследуемого издания (Физ, ноябрь 1837, гравюра на стали) (Рисунок 8).



Рисунок 8. *Фронтиспис* (Х.Н. Браун, 1837 г.)

Основа иллюстрации – итальянская кулисная сцена-коробка – задает общий театрализованный фон всему действию. Комичность сюжета показана такими деталями-символами, как клоуны и мимы, приоткрывающими занавес, показывая пантомиму. Один из клоунов справа указывает зрителю на происходящее на *сцене*, за занавесом. На обеих колоннах порталной арки с двух сторон изображены театральные маски разного типа. Маска – с древнейших времен атрибут театрального действия и является эмблематическим изображением театрального искусства в целом. Внизу прикреплены три портрета отсутствующих пиквикистов, в разных рамках и положениях – два в профиль и

один анфас посередине, на которых можно узнать Августа Снодграсса (по лавровому венку на голове, указывающему, что перед нами – поэт), Трейси Тапмена (самый крупный из пиквикистов, не считая самого мистера Пиквика) и Натэниэла Уинкля. Читатель, таким образом, оказывается вовлеченным в продолжительный спектакль, уже имея некоторое представление о том, какого рода представление его ждет. В некотором смысле, эта иллюстрация – театральная программка с визуальными образами актеров.

Изображение смеющихся клоунов справа и слева, в традиционных шляпах, а также паяцев, отодвигающих занавес, подразумевают введение читателя в мир драматических форм: мелодрамы, фарса, комической оперы. Один из мимов в шляпе – это клоун с ранней гравюры Физа для сюжета *'The Goblin and The Sexton'*. Задача основной сцены фронтисписа – резюмировать содержание романа, и Браун выбирает для этого мистера Пиквика и Сэма Уэллера, чья история отношений начинается Диккенсом в десятой главе романа. Здесь же – это два протагониста плутовского романа в образе редакторов самих «посмертных записок». Со стороны Сэма расположен глобус, символизируя его познания мира и общую эрудированность, в противовес комфортному мягкому креслу Пиквика и пуфику под ногами, символу праздности и изобилия. На шкаф сверху заброшены шлем, меч и щит, как атрибуты Дон-Кихота, с которым часто сравнивают самого мистера Пиквика.

Важными применительно к нашему исследованию представляются научные разработки Л.Г. Викуловой, которая отмечает, что «фронтиспис выступает своего рода иллюстративным предисловием, вступлением в книгу» [Викулова 2001: 157]. Со ссылкой на Х. Вайнриха автор также называет фронтиспис книги «тем металингвистическим маркером, который адресован читателю для адекватного декодирования последующего текста. Если проводить аналогию между предисловием и фронтисписом, то можно выдвинуть гипотезу, что подобно предисловию фронтиспис как особый знак несет в себе значительную прескриптивную силу, являясь специализированной единицей ориентации адресата» [Там же].

Лингвосемиотические проявления театральности фиксируются в специфических артефактах, символах и жестах, присутствующих на иллюстрациях и являющихся частью заданного дискурса. Так, театральность характеризуется рядом лингвосемиотических характеристик: *сценарность*, *ритуальность*, *нарочитость (условность)*, *обсессивность*, *метафоричность*, *символичность*, *презентационная эмоциогенность* [Олянич 2007]. Рассмотрим указанные характеристики на примере сюжета, разворачивающегося во второй главе романа, в которой пиквикисты встречаются с неизвестным человеком (Альфреда Джингля) (Рисунок 9).

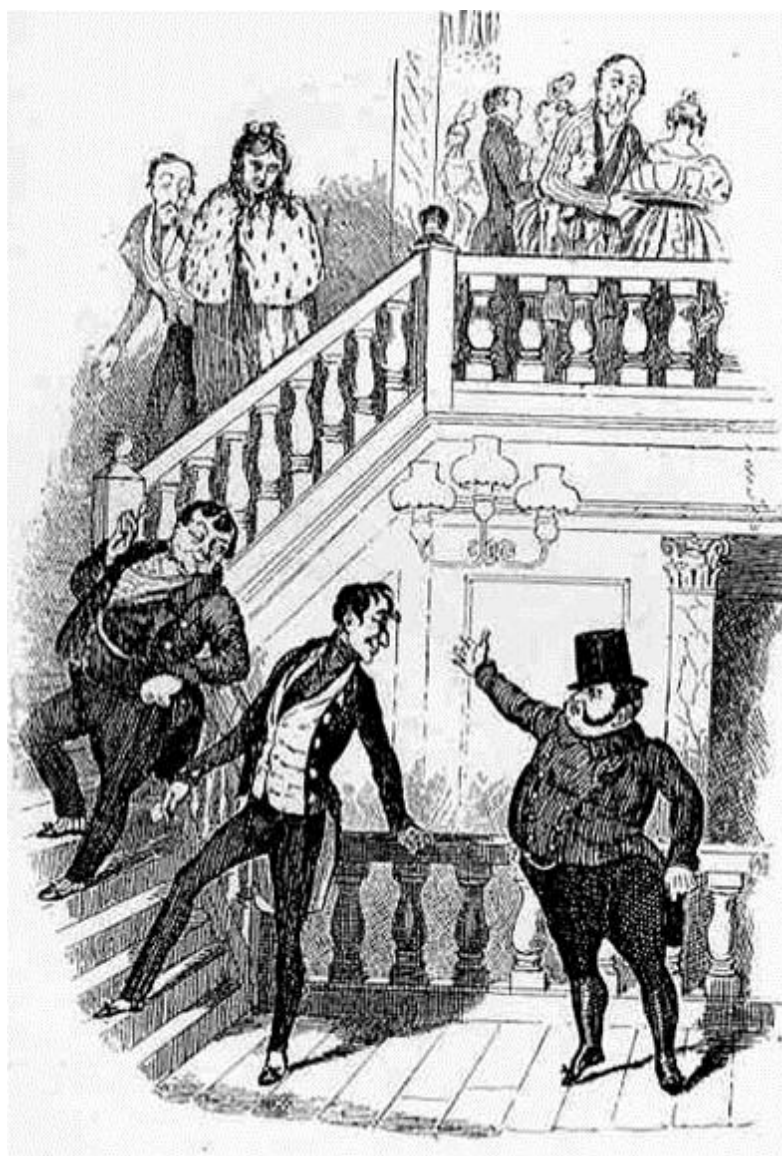


Рисунок 9. *Dr. Slammer's Defiance of Jingle* (Р. Сеймур, 1836 г.)

*Сценарность* имеет определенный лингвосемиотический алгоритм, включающий вербальные описания события (сюжет), время действия (хронология периодов происходящего события), место действия (мизансцены), номинации персонажей и их ролей, их тексты (монологи), визуальное оформление места действия (декорации), и ритуальные элементы.

*Ритуальность* как лингвосемиотический параметр театральности реализуется посредством вербальной и невербальной демонстрации социальной и национальной идентичности персонажей.

В рамках рассматриваемой иллюстрации ритуальность присутствует в контексте так называемого дуэльного дискурса, характеризуемого некоторыми исследователями как «ритуализированная агрессия». Заданное пространство дискурса требует от персонажа доктора Слеммера театральной динамики, которая визуально выражается в позе: правая рука вздернула вверх, сам он стоит на мысках и устремлен в сторону незнакомца. Первая часть ритуала, представленная вербальной частью, уже выполнена – карточка доктора находится в руке незнакомца. При этом ритуал не поддерживается оппонентом, который, внешне выражая социальную идентичность (он подобающе одет и находится в подобающей компании, следовательно, должен представлять собой джентльмена), не следует инициированному доктором ритуалу дуэльного дискурса. В руке доктора карточки нет, ритуал нарушен в самом его начале. Внимательный читатель дает оценку неподобающему поведению Незнакомца исходя из невыполнения им предполагаемых действий «кодекса джентльмена».

*Нарочитость* или *условность* проявляется также в интенции иллюстратора «продемонстрировать» некоторое событие читателю: специфические позы персонажей, выражения лиц и проч. Эта характеристика имеет прямое отношение к карикатурности изображенных персонажей. Именно карикатурность, как вербального, так и иллюстративного ряда, лишает сюжет тяжести и угрозы, невольно возникающих у читателя при столкновении с незнакомцем. Позы, строение тел, одежда персонажей на иллюстрации показательны и в этом отношении. Общему восприятию нарочитости

способствует вышеупомянутый дуэльный дискурс, предполагающий наличие у события третьего наблюдателя или зрителя, для которого сцена и разыгрывается. В коммуникацию вовлекается социально ориентированный концепт *честь*, смысл и предназначение которого – выглядеть достойно в глазах общества.

Как отмечает В.И. Карасик, концепт *честь* составляет одно из важнейших ментальных образований в оценочной картине мира, специфически проявляясь как апелляция к моральному стандарту поведения в английской лингвокультуре. Ч. Диккенс преподносит концепт чести наблюдаемого общества следующим образом:

“*While the aristocracy of the place – the Bulders, and Clubbers, and Snipes – were thus preserving their dignity at the upper end of the room, the other classes of society were imitating their example in other parts of it*” («Пока городская знать – Балдеры, Клубберы, Снайпсы – блюла свое достоинство в почетном конце зала, другие классы общества подражали ее примеру в других частях зала»). Концепт чести, таким образом, закреплен за определенным слоем социального общества, тогда как остальные всего только следуют их примеру. Далее также встречается оппозиция “*less aristocratic*” – “*less important*” («менее аристократичные» – «менее важны»).

Доктор Слеммер, именно такой «менее важный» гость, представлен следующим описанием: “*One of the most popular personages, in his own circle, present, was a little fat man, with a ring of upright black hair round his head, and an extensive bald plain on the top of it — Doctor Slammer, surgeon to the 97<sup>th</sup>*” (Одним из самых популярных членов своего кружка был маленький толстый джентльмен с бахромой торчащих черных волос, окаймлявших большую плешь, доктор Слеммер, военный врач 97-го полка). Задача у доктора простая – привлечь внимание вдовы в качестве “*a most desirable addition to a **limited income***” («лакомого добавления к **скромному** докторскому жалованью»). Намерения же незнакомца вполне определенные, выражаемые им самим в свойственной ему телеграфной манере: ‘*Lots of money – old girl – **pompous doctor***

– *not a bad idea – good fun,*’ («Денег тьма – старуха – **надутый доктор** – прекрасная идея – чертовски весело»).

Незнакомец театрален в каждом движении, каждом жесте: “*gazing with an air of respectful and melancholy admiration*” («взор, полный почтительного и меланхолического восхищения»). Его действия также графически выделены, как и его речь: “*a smile – a bow – a curtsy – a few words of conversation*” («улыбка – поклон – реверанс несколько слов»), через перечисления и тире. Диккенс пользуется театральной метафорой: “*a little introductory pantomime*” («краткая **пантомима** представления»). Все это прослеживается на иллюстрации в одной только позе незнакомца, открытой и даже нахальной. Более того, “*the doctor’s indignation was wholly lost on his imperturbable rival*” («негодование последнего не производило на его **невозмутимого** соперника ни малейшего впечатления»).

Тем временем, “*the little doctor thirsted for his life*” («**Маленький доктор жаждал** его крови»). ‘*Sir!*’ said the doctor, ***in an awful voice***, producing a card, and retiring into an angle of the passage, ‘*my name is Slammer, Doctor Slammer, sir – 97th Regiment – Chatham Barracks – my card, Sir, my card.*’ He would have added more, but ***his indignation choked him.*** («Сэр, – произнес он **грозно**, протягивая свою визитную карточку и отступая в угол вестибюля, – меня зовут Слеммер, доктор Слеммер, сэр, Девяносто седьмого полка, Четемские казармы... Моя карточка, сэр... – Он хотел еще что-то прибавить, но **задохнулся от бешенства**»).

Обычно дуэлянты демонстрируют таким образом свою классовую принадлежность, но эта линия верна (и только отчасти, поскольку, как подчеркивает Диккенс, он не такого благородного сословия) только для представителя соответствующего класса – доктора Слеммера, незнакомец же, будучи представителем еще более низкого социального статуса, демонстрирует соответствующее этому классу поведение, иронически оценивая действия оппонента.

‘*Ah!*’ replied the stranger ***coolly***, ‘*Slammer – much obliged – polite attention – not ill now, Slammer – but when I am – knock you up.*’ («Слеммер? – **холодно**



переспросил незнакомец. Очень рад – **вы внимательны** – но я не болен, Слеммер – когда заболею – позову вас»).

Такое коммуникативное поведение как дуэль часто осмеивалось бедняками, оно представлялось им неразумным.

*'You – you're a shuffler, sir,' gasped the furious doctor, 'a poltroon – a coward – a liar – a – a – will nothing induce you to give me your card, sir!'* («Вы... вы **проходимец**, сэр! – задыхался **взбешенный доктор**. – **Трус! Лгун!** Э... Э.. потрудитесь дать мне свою карточку, сэр!»).

*'Oh! I see,' said the stranger, half aside, 'negus too strong here – liberal landlord – very foolish – very – lemonade much better – hot rooms – elderly gentlemen – suffer for it in the morning – cruel – cruel'* and he moved on a step or two («А, понимаю, – бормотал незнакомец, – здесь слишком крепкий нигес – щедрый хозяин – весьма неблагоприятно – весьма – лимонад лучше – в комнатах жарко – **пожилые джентльмены** – утром будет голова трещать – прискорбно – прискорбно... И он слегка попятился»).

Определяя доктора, Диккенс пользуется следующими сравнениями: *"indignant little man"* («бесновался маленький доктор»), *"... looked unutterable ferocity, as he fixed his hat on his head with an indignant knock"* («... бросил на него кровожадный взгляд и, негодуя, напялил на себя с размаху шляпу»).

*Обсессивность* характеризуется, согласно В. Рудневу, скоплением чисел, механическим повторением одних и тех же слов, предложений, педантичным перечислением предметов, имен, событий. Острее всего обсессивность проявляется в вербальной составляющей текста. В рассматриваемом нами сюжете речь неизвестного отрывиста, изобилует перечислениями мест, дат, событий и другой информации, призванной только «заговорить» и впечатлить собеседника. А вот речь взбешенного доктора – яркий пример обсессивности, он говорит невпопад, перечисляет свои ранги, положение, а также выкрикивает оскорбления. Все это – ради достижения цели, выведения из себя нахального молодого человека, вызова его на дуэль.

*Метафоричность* тоже проявляется на вербальном и визуальном уровнях: речь идет о *метафорах оформления* (декорации, освещенность/затененность, артефакты); *метафорах пантомимы* (язык телодвижений персонажей); *метафорах мизансцены* (когда мизансцена прочитывается как обобщенный образ, как знак какой-то идеи) и *метафорах в постановке и расположении персонажей* (когда многомерный образ создается за счет подражания персонажа реальному человеку, например, хорошо знакомому читателю деятелю, или даже животному или неживому предмету).

*Символичность* присуща театру согласно его предназначению (Е.И. Шейгал). Драматургический подход к коммуникации также позволяет рассматривать ее как символическое взаимодействие: оно происходит на сцене (изображении), осуществляется актерами (персонажами), преследующими определенные цели, и включает совершение действий с использованием различных коммуникативных средств (К. Burke). Символические составляющие иллюстрации фронтисписа издания с клоунами и масками, определяющими жанр предстоящего «представления», уже отмечались в работе.

*Презентационная эмоциогенность* включает в себя тип маски, который коммуникант примеряет и использует в коммуникативном процессе, а также знаки, использованные для получения ответной зрительской реакции. Она присутствует в изучаемом ПХТ как обращение автора к читателю, включая многочисленные обращения в заглавиях. Провокационная инспиративность дискурса включает в себя риторическое манипулирование национально значимыми концептами, сопровождаемое таким семиотически обусловленным компонентом театральной коммуникации, как инспиративная жестикуляция.

Таким образом, лингвосемиотические проявления категории театральности в «Записках» фиксируются в специфических артефактах, символах и жестах, присутствующих на иллюстрациях, тогда как категория как таковая характеризуется такими параметрами как: сценарность, ритуальность, нарочитость, обсессивность, метафоричность, символичность, презентационная эмоциогенность.

## ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ II

Важные для работы идеи семиотического плана содержатся в сочинении Г.Г. Шпета «Комментарий к «Посмертным запискам Пиквикского клуба», 1934 и в его работах «Внутренняя форма слова. Этюды и вариации на темы Гумбольдта» и «Введение в этническую психологию», 1927, основу которых составляет исследование языка как одного из методов психологии социального бытия. Так, характерной чертой эпохи Ч. Диккенса является сочетание кризисности и затяжной стагнации, откуда у писателя рождается желание «остановить мгновение». Визуальность играет важную роль в построении художественного мира писателя, а репортерское внимание к деталям позволяет ему рисовать максимально подробную картину художественной реальности, в которой быт в сочетании с иронической риторикой отражают надсмисловую сущность викторианской Англии. Реальное пространство писатель заполняет художественными образами, отображающими социальную психологию и драматизм современности.

Книжное иллюстрирование формируется с учетом потребности в сокращении коммуникативной дистанции между автором и массовым читателем, его способности взаимодействовать с текстом. Иллюстрация выступает в роли визуального отражения идеи художественного произведения, служит средством ориентирования читателя, визуальным оглавлением. В едином синтезирующем изображении художник стремится воплотить авторский замысел во всех его гранях. Несмотря на то, что медиатором этого процесса выступает издатель, ведущая роль в построении целостного коммуникативного пространства книги принадлежит творческому тандему автора и художника-иллюстратора. Иллюстрации таковы, как задумывал автор, хотя и не являются его творением, в то же время художник вводит собственные детали, но исключительно в рамках авторской концептуальной интенции.

Модель коммуникативного пространства поликодового художественного текста как целостного произведения включает в себя несколько этапов. На подготовительном этапе издатель создает канал коммуникации для автора и

художника. На промежуточном этапе автор (адресант) передает вербальное сообщение художнику (адресату-ретранслятору) для последующей интерпретации. Задача художника состоит в том, чтобы посредством языка художественного мышления осуществить перекодировку полученного вербального сообщения в сообщение иконическое. Функцию донесения итогового произведения до массового читателя осуществляет издатель. Наконец, задача конечного адресата в рамках художественной коммуникации – комплексная интерпретация художественного произведения.

В творчестве Ч. Диккенса и Х.Н. Брауна явственно прослеживается влияние господствующих в эту эпоху иконографических традиций, книжной эмблематики и морализаторского искусства У. Хогарта. Гравюры Х.Н. Брауна рассматриваются как подстрочный комментарий и визуальное отражение художественного текста, а основной задачей читателя становится «прочтение» текста совместно с иллюстрациями. В «Записках» Ч. Диккенс подробно рисует словом то, что отражается в живописи посредством визуального искусства, призывает читателя сохранить в памяти образы, запечатлеваемые сродни портретным изображениям. Сотворчество двух художников, автора и иллюстратора, предстает в сознании читателя единым организмом, носящим отпечаток эпохи. Читатель заглядывает в давно ушедшую эпоху не только «своими глазами», но и глазами современника, соединяя иконический и вербальный образ, погружаясь в уже недоступные детали быта, окружения, реалий эпохи.

Иллюстрации, на которых разворачиваются ключевые сцены повествования, служат ориентирами коммуникативного пространства художественного текста. Поскольку роман выходил частями по мере написания, сопровождающие его иллюстрации позволяли читателю заново погружаться в полюбившуюся атмосферу, благодаря знакомым визуальным образам, вновь возникающим на сцене его воображения. Театрализация и далее получает широкую репрезентацию в художественном пространстве текста, проявляясь в специфических артефактах, символах и жестах, присутствующих на

иллюстрациях, тогда как сама категория характеризуется такими параметрами как: сценарность, ритуальность, нарочитость, обсессивность, метафоричность, символичность, презентационная эмоциогенность.

## ГЛАВА III. АКТУАЛИЗАЦИЯ ВЕРБАЛЬНЫХ И ИКОНИЧЕСКИХ ЗНАКОВ В ПОЛИКОДОВОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ

### 3.1. Вербально-визуальные проявления текстовой диалогичности

Как было отмечено ранее, художественное произведение представляет собой совокупность художественных концептов. Художественный концепт – это «компонент концептосферы художественного текста автора, включающий те ментальные признаки и явления, которые отражены в сознании народа и являются когнитивно-прагматически значимыми в рамках заданной автором сюжетной линии произведения [Огнева 2009: 52]. Художественный мир Ч. Диккенса формировался на основе базовых концептов английской национальной культуры, выражающих сложившиеся представления о национальной идентичности англичан викторианской эпохи. Более того, благодаря писательскому таланту эти концепты конкретизировали в сознании современников главенствующие национальные ценности. Как отмечает С.В. Кончакова, национальная идентичность в творчестве Ч. Диккенса представлена в образах, связанных со знаковыми для английской культуры концептами: *home*, *fair play*, *gentleman*, являющимися основополагающими концептами для понимания феномена «английскости» (*englishness*) [Кончакова 2011]. Указанные концепты акцентируют внимание на вопросах этнокультурной самоидентификации англичан, осмыслении фундаментальных вопросов национальной аксиологии: свобода личности, ценность семейных уз и домашнего очага, справедливость, уважение и самоуважение человека, личное и всеобщее, национальное и всемирное, *свое* и *чужое*. Художественно воплощенная картина мира Чарльза Диккенса во многом определяется особой викторианской разновидностью британского менталитета, в котором сталкивались и взаимодействовали оптимизм и тревога о будущем, консерватизм и тяга к прогрессу, религиозность и атеизм.

Согласно В.И. Карасику, выделявшему не просто концепт, а *лингвокультурный концепт*, т.е. сложное многомерное ментальное образование, он включает в себя образно-перцептивный, понятийный и ценностный

компоненты. Концепты также могут получать, как указывают многие исследователи, языковое обозначение и графическое выражение. Важной характеристикой концептов является их транслируемость и модифицируемость (концепты, которые могут переводиться в иные формы). Как определяет В.И. Карасик: «с позиций лингвокультурологии можно противопоставить специализированные и неспециализированные концепты, первые имеют явно выраженную этнокультурную специфику, вторые могут получать такое осмысление в определенных обстоятельствах» [Карасик 2007: 174].

По определению Н.Ф. Алефиренко, «концепт – это действительно мыслительный образ достаточно широкого структурного диапазона: от обобщенных наглядных образов до логических понятий; с разной степенью эксплицирования его глубинных смысловых слоев» [Алефиренко 2005: 90]. В таком понимании концепт как элемент языкового сознания является первичной оперативной единицей когнитивной семантики.

В широком плане выделяются так называемые лингвокультурные типажи, узнаваемые образы представителей определенной культуры. В качестве основных смежных с типажом понятий выделяют «роль», «стереотип», «амплуа», «персонаж», «имидж» и «речевой портрет». В английской культуре, например, – это *чудак* – человек с забавными странностями поведения, часто увлеченный каким-то занятием и никому не причиняющий вреда. Вслед за В.И.Карасиком, в Записках выделяется отдельная категория – лингвокультурный типаж *английский чудак*.

*Чудак* как типаж английской лингвокультуры проявляется в юмористических текстах. Подобные герои часто встречаются в лимериках – юмористических пятистишиях, введенных в обиход Эдвардом Лиром, в которых их поступки и поведение идут вразрез с привычной логикой. Чудачество выступает способом вырваться за рамки привычной и скучной обыденности. Чудачество подразумевает оппозитивную сетку отношений: чудак противопоставит большинству по способам организации своей деятельности, не нарушая при этом норм морали. Таким образом, чудак как типаж английской лингвокультуры –

устойчивый тип людей, характеризующихся как непонятный, иногда глупый, но безвредный человек. Отношение к подобного рода людям обычно является юмористическим. Важной характеристикой типажа английский чудака является эксцентричность как проявление неприятия внешнего контроля и любви к свободе. В.И. Карасик в своем исследовании цитирует следующее примечательное высказывание Дж. Б. Пристли: «наша страна всегда была страной чудаков, ими кишмя кишит английская литература прошлого, где они служат источником неистощимого веселья, которое нам облегчает душу» [Карасик, Ярмахова 2006: 93].

Типаж английского чудака, в соответствии с типами характеров, представленных В.П. Рудневым, относится к типу циклоида-сангвиника, добродушного, реалистичного экстраверта, ему свойственны как обличение общественных пороков, так и воспевание радостей простой жизни. Как справедливо отмечает В.И. Карасик, «такая здоровая жизнерадостная личность нехарактерна для XX века» [Карасик 2006: 36].

Н. Фрай<sup>12</sup> выделяет пять литературных модусов:

1) *миф* (герой произведения превосходит свое окружение по качеству, обожествляется);

2) *сказание* (герой произведения превосходит свое окружение по степени, при этом изображен не божеством, а человеком);

3) *высокий миметический модус* (герой превосходит людей по степени, но находится в зависимости от условий, в которых существует; наделен властью, некоторой силой, но все же подчиняется общим законам);

4) *низкий миметический модус* (герой не превосходит людей, но является одним из них; обычный человек; принадлежит комедии и реалистической литературе);

---

<sup>12</sup> Нортроп Фрай (англ. Herman Northrop Frye) (14.07.1912 – 23.01.1991) – канадский филолог, исследователь мифологии, языка и литературы. Автор многочисленных работ в области мифологической или архетипической интерпретации литературы, культуры, искусства.



5) *иронический модус* (герой ниже нас по способностям, по силе, уму; читатель наблюдает за ним свысока, видит его поражения и абсурдность действий).

Типаж чудака может принадлежать как к героям низкого миметического модуса, так и к героям иронического модуса. Согласно этой типологии, мистер Пиквика относится к героям иронического модуса, который, при всей своей типичности, совершает действия заведомо неординарные, выходящие за рамки сугубо реалистической литературы. При этом для современного читателя мистер Пиквик приобретает архетипическое значение. Сотворчество двух художников, автора и иллюстратора, предстает в сознании читателя единым организмом,носящим отпечаток эпохи. Читатель заглядывает в давно ушедшую эпоху не только «своими глазами», но и глазами современника, соединяя мысленный и вербальный образ, погружаясь в уже недоступные детали быта, окружения, реалий эпохи. Вспомним, что еще Г.К. Честертон писал: «Диккенс, в сущности, не писатель, а мифотворец» [Честертон 1982].

### **3.1.1. Вербальная и визуальная интертекстуальность**

Как уже отмечалось в работе ранее, художественный текст как продукт культурной коммуникации является воплощением авторской концептуальной картины мира. Будучи проявлением диалогичности художественного текста [Бахтин], категории прецедентности наряду с интертекстуальностью выступают в качестве важнейших инструментов при анализе способов актуализации концептов и исследовании параллелизма приемов с позиции семиотики и механизмов взаимодействия знаковых систем.

Феномен *интертекстуальности* подразумевает наличие многомерной связи текстов и их вовлечение в область культуры [Р. Барт, И.В. Арнольд, М.М. Бахтин, Ю. Кристева, Ж. Деррида, Ю.М. Лотман]. Термин же был введен в лингвистическую науку французским семиологом Ю. Кристевой в 1967 году. Концепция сформулирована на основе идей М.М. Бахтина о заведомой диалогичности художественного слова. То, что М.М. Бахтин назвал «диалогом»,

Ю. Кристева переводит в понятие интертекстуальности, как динамической модели текстообразования. «Повествование всегда конституируется как диалогическая матрица, причем конституируется получателем, к которому это повествование обращено» [Кристева 1995: 110]. Важнейшую роль в построении приведенной модели, по мнению автора, имеет реципиент текста. Необходимо отметить, что с момента возникновения концепция интертекстуальности неоднократно становилась объектом переосмысления. Любой текст, как указывает Ю. Кристева, может быть представлен как «мозаика цитаций» – результат впитывания и трансформации других текстов. Таким образом, любой текст является отсылкой в сторону иных, чужих текстов и сам представляет собой способ прочтения предшествующих литературных текстов. Интертекстуальность размывает границы текста, лишает его закрытости; текст представляет собой процесс производства смыслов в развертывании и во взаимодействии разнородных семиотических пространств и структур, практику означивания в чистом становлении [Кристева 1995]. В настоящее время имеется множество определений рассматриваемого термина, а также классификаций межтекстовых связей.

Отечественные исследования представлены в работах И.В. Арнольд, Ю.Н. Караулова, Ю.М. Лотмана, И.П. Смирнова, Н.А. Фатеевой и др. Немецкая школа характеризуется исследованиями У. Бройх, Й. Гельбих, Р. Лахман, М. Пфистер и др. И. В. Арнольд предлагает следующее определение термина: «Под *интертекстуальностью* понимается включение в текст либо целых других текстов с иным субъектом речи, либо их фрагментов в виде маркированных или немаркированных, преобразованных или неизменных цитат, аллюзий и реминисценций» [Арнольд 1999: 346]. В.П. Руднев определяет интертекстуальность как «основной вид и способ построения художественного текста ... состоящий в том, что текст строится из цитат и реминисценций к другим текстам» [Руднев 1997: 113].

Цитаты и аллюзии на предшествующие тексты является показателем включенности текста в культуру, признаком историчности текста и

свидетельством его взаимосвязи с иными текстами. Интертекстуальность определяется наличием некоторого контекста – *интертекста*. Интертекст образуется разнообразными отсылками к *концептам* ранее созданных текстов. Эти отсылки представлены цитатами, аллюзиями, реминисценциями, объединенными в общую категорию интертекстуальных средств.

Ю.М. Лотман подходит к феномену интертекстуальности с позиции культурного окружения текста. Исходя из тезиса, что текст выступает «не в качестве пассивной упаковки заранее данного смысла, а как генератор смыслов», он приходит к выводу, что источником генерирования является контекст и семиотическая среда [Лотман 1992: 144-147]. Ю.М. Лотман, таким образом, рассматривает интертекстуальность не в качестве отдельного приема, а в качестве базового принципа порождения текста. Подобное понимание интертекстуальности превращает текст в дискурс, для которого характерно отсутствие границ между текстами отдельных авторов, «между индивидуальным литературным текстом и макротекстом традиции, ... между текстом и читателем, и, наконец, между текстом и реальностью» [Ржанская 2002: 539].

Интертекстуальность характеризуется сменой субъекта речи и разделяется на 1) внутреннюю и 2) внешнюю. В первом случае смена субъекта речи подразумевает одного автора, и межтекстовые связи формируются и актуализируются в рамках одного текста автора. Интертекстуальные связи во втором случае выходят за рамки творений одного автора в пространство разных знаковых систем, различных культур и эпох [Баева 2007: 104]. Единицами внешней интертекстуальности выступают аллюзии, цитаты, иностранные слова и т.д. Источниками интертекстуальности может быть литература, фольклор, мифология и другие виды искусств, а также культурный и исторический контекст эпохи. Категория интертекстуальности отражает семиозис всей культуры, взаимодействие семиотических систем (текстов, жанров) на всех уровнях текста (композиция, сюжет, стиль).

Наиболее распространенным приемом вербальной интертекстуальности в Записках являются авторские ремарки. Они создают особый стилистический

эффект, воссоздавая атмосферу театра и реакцию публики. Примером служит первый же протокол заседания клуба пиквикистов, выстроенный в виде монолога с авторскими примечаниями:

*"Mr. Pickwick would not put up to be put down by clamour. He had alluded to the honorable gentleman. (**Great excitement.**) Mr. Blotton would only say then, that he repelled the hon. gent's false and scurrilous accusation, with profound contempt. (**Great cheering.**) The hon. gent. was a humbug. (**Immense confusion, and loud cries of "chair", and "order"**)"* («Мистер Пиквик не дает смутить себя криками. Он намекал именно на почтенного джентльмена. (**Сильное возбуждение.**) Мистер Блоттон хочет только отметить, что он с глубоким презрением отвергает непристойное и лживое обвинение почтенного джентльмена. (**Громкое одобрение.**) Почтенный джентльмен – хвастун! (**Полное смятение, громкие крики: «Председатель!», «К порядку!»**)).

Подобным же образом выстроены авторские пояснительные ремарки в названиях глав Записок: Chapter VIII *"strongly illustrative of the position, that the course of true love is not a railway"* (Глава VIII, ярко иллюстрирующая мысль, что путь истинной любви – не гладкий рельсовый путь); Chapter XL *"Introduces Mr. Pickwick to a New, and Not Uninteresting Scene, in the Great Drama of Life..."* (Глава XL знакомит мистера Пиквика с новой и небезынтересной **сценой в великой драме жизни**). Интересно отметить, что Диккенс в который раз называет жизнь сценой, а происходящие в ней события драмой.

*Визуальная интертекстуальность* проявляется посредством связей между иконическими компонентами текста, которые позволяют им ссылаться друг на друга. В первую очередь, речь идет о специфических способах актуализации художником предметного мира. В исследуемых иллюстрациях интертекстуальность проявляется в следующих параметрах:

- *мизансценичность* – общий параметр иллюстраций, входящий в рассмотренную в Главе II категорию театральности. Все иллюстрации представляют собой «застывшее мгновение» театрализованного действия, несущее смысловую нагрузку;

- *жестовость*, как указывает Ю.М. Лотман, служит указанием «на то, что поведение получает некоторый сверхбытовой смысл, причем оцениваются не сами поступки, а их символическое значение» [Лотман, 1994: 338]. Этот параметр также является сквозным для изучаемых иллюстраций и несет функцию настроенности на коммуникацию. Ю. Кристева также полагает, что «жест есть работа, предшествующая созданию знака (смысла) в ходе коммуникации» [Кристева 2004: 116]. Кроме того, «жесты служат тому, чтобы создавать, выражать и сохранять культурные различия» [Вульф 2011 93], поэтому они также фиксируют этнокультурную принадлежность;
- *карикатурность* как эстетическая категория обеспечивает сохранение общего духа комизма изучаемого поликодового текста;
- *символичность* позволяет передавать дополнительные смысловые объемы, расширяя интерпретационные возможности изображений.

Таким образом, в изучаемом поликодовом художественном тексте выделяются следующие параметры визуальной интертекстуальности: мизансценичность, жестовость, карикатурность и символичность.

### 3.1.2. Вербальная и визуальная прецедентность

Категория прецедентности представляет собой смежное но не тождественное интертекстуальности понятие. Так, Ю.Н. Караулов, который впервые ввел термин *прецедентные тексты* в научную практику, определяет их как тексты «(1) значимые для той или иной личности в познавательном и эмоциональном отношениях, (2) имеющие сверхличностный характер, то есть хорошо известные и широкому окружению данной личности, включая ее предшественников и современников, и, наконец, такие, (3) обращение к которым возобновляется неоднократно в дискурсе данной языковой личности» [Караулов 1987: 215].

Г.Г. Слышкин дает более широкое толкование термина, включающее тексты прецедентные для узкого круга людей (семейный прецедентный текст,

прецедентный текст учебной группы и т.д.). Также, согласно подобному расширенному толкованию, существуют тексты, имеющие определенный период прецедентности, в который они обладают ценностной значимостью. Таким образом, под прецедентным текстом ученый понимает цельную и связанную последовательность знаковых единиц, которая обладает параметром культурно-ценностной значимости. «Готовность индивида обогатить порождаемый им текст, как письменный, так и устный, фрагментами из воспринятых ранее текстов или аллюзиями на них, то есть текстовыми реминисценциями, наблюдается во всех видах дискурса» [Слышкин 2000: 25]. Таким образом, прецедентными именуется тексты, включающие в себя отсылки, цитаты, реминисценции и т.д. к более ранним текстам некоторой культурной группы.

В целом феномен прецедентных текстов исследуется в рамках лингвистики и лингвокультурологии также в работах Д.Б. Гудкова, В.В. Красных, И.В. Захаренко, В.Г. Костомарова и др. Общее понимание прецедентности связывается с текстами, известными на протяжении некоторого времени, и фигурирующими в повседневном обращении. Подобные тексты, таким образом, являются единицами *культурной памяти* определенной социокультурной группы, способными приобретать над-культурный характер. Исследователями предлагается выделить *прецедентные имена* (знаки или маркеры, отсылающие к известному прецедентному тексту), *прецедентные высказывания* (воспроизводимые элементы прецедентного текста), *прецедентные тексты* (вербальные продукты речемыслительной деятельности, зафиксированные в сообществе) и *прецедентные ситуации* (схемы действия или реагирования, выстроенные в отношении событий, повторяющихся в данном сообществе).

Прецедентные тексты функционируют в дискурсе в виде *концептов*. Выделение концептов в прецедентных текстах среди иных элементов интертекста, как пишет А.А. Проскурина, возможно на материале дискурса, в котором контекст включает актуальные фоновые знания как часть культурной грамотности. Так, понимание юмористического дискурса опирается на устоявшиеся когнитивные схемы мышления, и определенные заданные критерии

понимания юмора [Проскурина 2004]. Поэтому интерпретация такого вида дискурса зависит от успешного декодирования функционирующих в нем концептов.

Невербальные формы прецедентности в настоящий момент мало исследованы, хотя в науке идеи о возможности вторичности текстов иных коммуникативных кодов возникают уже давно. В круг ученых, занимавшихся этим вопросом, входят Ю.М. Лотман, Б.Д. Гудков, Г.Г. Слышкин, А.А. Бергер, М. Б. Ворошилова, Л.А. Мардиева. Так, Ю.М. Лотман приводит в пример цитирование текстов скульптуры, живописи, кадров хроники в качестве иллюстрации перехода из одной семиотической системы текста в другую [Лотман 2000: 66–70]. Ю.Н. Караулов также рассматривал как вербальные, так и невербальные прецедентные феномены [Караулов 1987]. Отмечается возможность включения не только вербального, но и визуального компонента в прецедентных текстах, среди которых называется комиксы, плакаты и т.д. [Слышкин 2000].

В своих исследованиях Л.А. Мардиева вводит такие термины, как *прецедентный визуальный образ* (ПВО) и *прецедентный визуальный феномен* (ПВФ). ПВО автор называет хранящиеся в памяти представителей социокультурного сообщества зрительные образы пространства культуры. «Образ», при этом, понимается автором как единица мысленного кода, а ПВО — это образы сознания, имеющие визуальную природу (по меньшей мере, визуальная основа для них является обязательной). Важно отметить, что ПВО — явление идеальное, тогда как ПВФ — это результат объективации визуального образа в иконических и вербальных структурах [Мардиева 2011: 203]. Автор придерживается широкого понимания визуальной прецедентности и рассматривает в качестве прецедентных цельные или фрагментарные образы визуальных (1) и словесных (2) текстов, невербального поведения отдельных личности или социальной группы (3) и образы окружающего мира (4).

Предлагается также классификация прецедентных визуальных феноменов, среди первоисточников которых самыми распространенными называются:

картины художников; социальные и политические плакаты; кадры кино- и телефильмов, новостных программ и рекламных роликов; фотографии; скульптуры; открытки, поведенческие тексты; культурное пространство вещей. Кроме того, Л.А. Мардиева приводит следующую классификацию прецедентных визуальных феноменов газетно-журнального дискурса, в которую входит три группы:

1) собственно-иконические прецедентные феномены (вторичные графические тексты: плакаты, картины, фотографии и т.д.; графические отображения скульптур или их фрагментов);

2) прецедентные жестовые феномены или жестовые стигматы, также называемые визуальным поведением (в эту группу автор включает не только жесты в строгом понимании, но и такие знаковые формы поведения, как поступки и действия);

3) культурное пространство вещей (знаковая и значимая для общества окружающая предметная среда; намеренное использование вещей в функции знаков-индексов. В это пространство включаются артефакты, репрезентируемые как сигналы какой-либо особенности обладателя предмета) [Там же].

Думается, что в этом контексте интерес также представляет понятие *презентемы* как инструмента лингвистического описания, которую А.В. Олянич определяет как «мельчайшую информационную единицу воздействия, представляющую собой сложный лингвосемиотический (знаковый) комплекс, состоящий из когнитивно освоенных субъектом концептов и образов окружающего мира и переданный другому субъекту в ходе коммуникации с данным субъектом с целью воздействия на него. Процесс коммуникации может быть представлен в виде разворачивающейся во времени и в пространстве последовательности презентем как сугубо семиотически (визуально), так и дискурсивно (преимущественно вербально)» [Олянич 2007: 182]. Отмечается триадный характер презентемы, определяющий ее как:

1) лингвистический знак (или их совокупность);

2) коммуникативную единицу, которая призвана реализовать заложенную в нее информацию;



3) интенцию воздействующего коммуниканта.

Презентема представляет собой, прежде всего, комплексный знак, имеющий лингвосемиотический базовый принцип ее выделения. Этот принцип позволяет обозначить группы концептов и образов, знаков и символов, находящихся между собой в некоторых отношениях и соположенных друг с другом. Основной функцией презентемы, пишет А.В. Олянич, «является передача и фиксация в сознании объекта когнитивного воздействия представления о концептах и образах, присущего субъекту когнитивного воздействия» [Там же: 183]. Автором выделяется три обширных гипертипа презентем – невербальные, вербальные и презентемы смешанного типа.

Визуальные презентемы А.В. Олянич подразделяет на:

- 1) *кинесические* презентемы (жесты-знаки);
- 2) *проксеимические*, из которых автор выделяет позиционные (антропологические, артефактные), дистанционные (территориальные, собственно дистанционные, пространственные) и пантомимические презентемы.

Антропологический тип позиционной презентемы представляет собой демонстрацию некоторых состояний партнеру по коммуникации как объекту воздействия. Речь идет о позах и положениях тела, являющихся индикатором отношения к событию (факту) или персоне.

Артефактный или вещественный тип позиционной презентемы представляет собой семиотически значимые состояния или положения объектов действительности, применяемые адресантом для опосредованного воздействия на адресата или на социум в целом. Особое расположение позволяет вещам передавать определенное сообщение. Как отмечает А.В. Олянич, «в принципе, любое произведение изобразительного искусства представляет собой артефактную презентему или их целый комплекс, содержащий в себе послание о состояниях его автора и стремление поделиться с *urbi et orbi* своими ощущениями. Это совершенно иной тип невербальных презентем, визуально означающих действительность и относящихся к области изобразительного искусства / художественной коммуникации» [Олянич 2007: 190].

3) *презентемы-колоремы*, в которых основной воздействующий вектор нацелен на цветовую передачу сообщения;

4) *презентемы-графемы*, в которых имеется графический образ того или иного явления, используемого для передачи информации.

Рассмотрим иллюстрацию под названием *'Mrs. Bardell faints in Mr. Pickwick's arms'* («Миссис Бардл теряет сознание в объятиях мистера Пиквика»), выполненную Х.Н. Брауном (август 1836, гравюра на стали) (Рисунок 10):



**Рисунок 10. *Mrs. Bardell faints in Mr. Pickwick's arms* (Х.Н. Браун, 1836 г.)**

По центру иллюстрации над камином изображена картина, явно подразумевающая вариацию «Венеры и купидона»: Венера справа, слева прицелившийся в нее Купидон. Вспомним, что Купидон в античной мифологии – бог любви, страсти и неотлучный спутник и помощник Венеры. Его призвание – объединять богов в брачные пары. Среди прочих вариантов его происхождения

указываются также силы Хаоса вкупе с Небом или Землей. На иллюстрации он изображен в узнаваемом геральдическом облике и явственном значении передачи романтических чувств.

В качестве следующего акцента выступает зеркало, висящее между картиной и каминной полкой. Функция зеркала – отражение, и что именно оно отражает, видно на нижней части иллюстрации. Здесь же оно не столько отражает, сколько искажает события.

Ниже, на каминной полке, изображены часы, над которыми нависает фигура с косой, являющейся никем иным, как Седым Временем (англ. *Father Time*), традиционно изображавшемся пожилым человеком в рясе и с косой; фигура, объединившая в себе черты Хроноса и Смерти. На иллюстрации же он отделяет верхний план «прошлого» от нижнего «настоящего». Может также служить указанием на то, что уже не молодым мистеру Пиквику и миссис Бардл не суждено быть связанными любовными узами.

«Венера и Купидон» выступают в роли акцента, интонации, в определенной мере несущей «переозначающую ценность» (в терминологии Н.И. Жинкина) для всей иллюстрации в целом. Очевидно, что «настоящее» иллюстрации – это зеркальная противоположность картины: мистер Пиквик настроен вовсе не романтически, он, хотя и крайне витиевато, излагает даме вполне прагматические планы нанять слугу. Юный, явно агрессивно настроенный Томми Бардл, сын миссис Бардл, – «Купидон» нижней части, но передает он не романтические чувства, а ярость по отношению к мистеру Пиквику. Этот Купидон как раз порождение Хаоса; передний план происходящего – полное непонимание друг друга всех изображенных персонажей.

Остановимся подробнее на интонации, которой Н.И. Жинкин также уделял особое внимание в своих работах. Согласно общему определению, интонация (ср.-лат. *intonatio*, от *intono* – громко произношу) – «единство взаимосвязанных компонентов: мелодики, интенсивности, длительности, темпа речи и тембра произнесения. Некоторые исследователи включают в состав компонентов

интонации паузы. Вместе с ударением интонация образует просодическую систему языка. Интонация является важным средством формирования высказывания и выявления его смысла» [ЛЭС 1990: 197].

Н.И. Жинкин подчеркивал, что лингвистами интонация почти единодушно признается средством, выполняющим *синтаксическую функцию*. Поскольку предикат суждения маркируется при помощи интонации (логического ударения), она именуется дополнительным языковым средством, способным обнаруживается соответствие языка и мышления. Мышление в этом подходе переводится в систему языковых средств и называется лексико-грамматическим уровнем (или слоем) языка. «Тем самым, – указывает Н.И. Жинкин, – экстралингвистический фактор превращен в лингвистический» [Жинкин 1998: 146].

Таким образом, интонация обладает *переозначающей ценностью*, т.е. она способна радикально менять смысл сообщения. В реальном общении интонация важнее слов: она может переозначить их семантику. Слова имеют значения, но интонация накладывает на них свою переозначающую печать [Жинкин 1998: 84]. У интонации, таким образом, обнаруживается прагматическое значение. При этом стоит отметить, что вопрос о знаковой природе интонации не имеет однозначного ответа среди лингвистов.

Применительно к рассматриваемой иллюстрации подчеркнем, что визуальные образы также могут нести интонационную функцию. Прочитав таким образом иллюстрацию сверху вниз и слева направо, читатель останавливается на троице справа – даже друзьям Пиквика, Тапмену, Уинклю и Снодграссу, ситуация кажется подозрительной. Обратимся к вербальной части текста:

В заглавии используются лексические средства возвышенного стиля для описания, в сущности, тривиального действия: Chapter XII *Descriptive of a very important proceeding on the part of Mr. Pickwick; no less an epoch in his life, than in this history*. (Глава XII, повествующая о *весьма важном поступке* мистера Пиквика: *эпоха в его жизни* не менее важная, чем в этом повествовании).

Вербальная часть акцентирует внимание читателя на поведении мистера Пиквика: *He paced the room to and fro with **hurried steps**, popped his head out of the window at intervals of about three minutes each, **constantly referred to his watch**, and exhibited many other **manifestations of impatience** very unusual with him. It was evident that **something of great importance** was in contemplation, but what that something was, not even Mrs. Bardell had been enabled to discover* (Он **тревожно шагал** взад и вперед по комнате, чуть не через каждые три минуты высовывался из окна, **все время поглядывал на часы** и проявлял много других **признаков нетерпения**, отнюдь ему не свойственного. Было ясно, что ожидается какое-то **событие великой важности**, но что это за событие – не имела возможности угадать сама миссис Бардл).

Используются лексические повторы: *Mrs. Bardell* (Миссис Бардл!), в попытке заговорить с квартирной хозяйкой, и ее ответное повторение *Sir* (Сэр). *'Do you think it a much greater expense to **keep two people**, than to keep one?'* *'La, Mr. Pickwick,' said Mrs. Bardell, **colouring up** to the very border of her cap, as she fancied she observed a species of **matrimonial twinkle** in the eyes of her lodger; 'La, Mr. Pickwick, what a question!'*

(– Как вы думаете, расходы на **содержание двух человек** значительно превышают расходы на одного?

– Ах, мистер Пиквик! – сказала миссис Бардл, **краснея** до самой оборки чепца, ибо ей почудилось, будто она уловила в глазах жильца нечто вроде **матримониального огонька**. – Ах, мистер Пиквик, к чему этот вопрос?)

Иконическая часть: Собственно иконический прецедентный визуальный феномен (ПВФ) иллюстрации – репродукция картины «Венера и Купидон», являющаяся вторичным графическим текстом, несущим интонационную функцию переозначения. В терминологии А.В. Олянича этот графический текст можно позиционировать как артефактную презентему. Прецедентные визуальные образы (ПВО) иллюстрации – Купидон, Венера, Седое Время, обретающие в карикатуре метафорическое значение.

Следует отметить, что использованные Брауном ПФФ и ПВО, не имеют соответствия в вербальной части, но служат актуализации эффекта «обманутого ожидания», подкрепляемого диалогом мистера Пиквика и миссис Бардль, а также поведенческими паттернами обоих.

Вспомним, что термин *обманутое ожидание* введен в науку еще Р. Якобсоном и также рассматривался такими авторами, как И.В. Арнольд и М. Риффатер. Считается, что основой для его возникновения служит неидентичность ментальных репрезентаций элементов воспринимаемой информации, тогда как актуализация этого эффекта осуществляется вербальными и иконическими средствами. Использованные художником иконические прецедентные феномены и образы отсылают реципиента к концепту «любовь». Эпитеты (*событие великой важности, матримониальный огонек, водопад слез и всхлипов*), лексические повторы, сравнения, – также указывают на ожидаемую реализацию концепта любовь. Достижению указанного эффекта также способствуют используемые художником *графические кинесические презентемы*: жесты удивления, растерянности, отчаяния, умиления.

Концепт	Вербальные средства	Иконические средства	Прием
<i>любовь</i>	<i>a very important proceeding</i> (весьма важный поступок);	<b>ПВФ</b> – картина «Венера и Купидон»	эффект обманутого ожидания,
	<i>an epoch in his life</i> (эпоха в жизни);	<b>ПВО</b> – Купидон, Венера, Седое Время;	
	<i>matrimonial twinkle</i> (матримониальный огонек)	графические кинесические презентемы	лингвовизуальная метафора

Таблица 2. Сводная таблица примера

### 3.2. Параллелизм выразительных приемов в структуре ПХТ

Письменность, как пишет А.А. Бернацкая, генетически связана с изобразительным искусством; процесс письма и процесс рисования идентичны по своей сути. Письмо вообще изначально имело вид рисунка, т.е. оно было пиктографическим (от лат. *pictus* – нарисованный и греч. *grapho* – пишу). Исторически изобразительное искусство сформировалось в особую систему, а так называемое «предписьмо» стало сближаться с языком [Бернацкая 2000]. В связи с вышесказанным, в начале XX века исследователи стали часто обращаться к проблеме синтеза искусств, которая интенсивно разрабатывалась в 30-е годы, когда появился новый критический взгляд на старые традиции (К.Фослер<sup>13</sup>).

Несомненный интерес представляет сопоставительный анализ художественного слова и его визуального отражения с писательской точки зрения. Так, в книге О.В. Тимашевой «Сова и зеркало, или наследники Де Костера» приводится ответ бельгийской писательницы Ф. Малле-Жорис на вопрос о методе, которым она работает: «Сравните мой метод с методом художника Коро<sup>14</sup>, не ошибетесь» [Цит. по: Тимашева 1990: 85]. И действительно, автор книги подчеркивает, что «Коро, которого считают предшественником импрессионистов, умел видеть тончайшие переходы в пределах одного цвета, Франсуаза Малле-Жорис запечатлевает мельчайшие переливы души, беззащитность ее “плоти”» [Там же: 85].

Проблематика общности теории языка и теории искусства, в рамках которой производится поиск соответствий между языковыми структурами и их внеязыковыми аналогиями, между ментальными выражениями культурных констант (концептов) и описанием их связей с формами языка и визуальности, широко рассматривается и современной наукой.

Общеэстетические и общесемиотические исследования анализируемого вопроса содержатся в трудах Р.О. Якобсона, Ю.М. Лотмана, Э. Бенвениста, У.

<sup>13</sup> Фосслер, Карл (нем. Karl Vossler; 1872 — 1949), немецкий лингвист, литературовед и философ. Глава школы идеалистической «неофилологии», противопоставлявшей позитивизм и индивидуализм как два основных направления в истолковании эстетической теории языка и литературы.

<sup>14</sup> Коро, Жан Батист Камиль (фр. Jean-Baptiste Camille Corot; 1796 — 1875), французский художник-пейзажист и гравёр.

Эко; вопросами о методах семиотического исследования и его границ в этой области занимались такие ученые как К. Леви-Стросс, М. Фуко, Р. Барт, Ю. Кристева, Ж. Деррида. В русле философии языка и функциональной лингвистики вопрос рассмотрен в исследованиях А. Вежбицкой, Е. Кубряковой, А.А. Кибрик; в рамках семиотики культуры синтез теории языка и теории искусства получил развитие в работах П. Серио, В.А. Успенского, Р.М. Фрумкиной, Б.М. Гаспарова. Статья Ю.С. Степанова «Общность теории языка и теории искусства» и сейчас является базовым источником историографии по данному вопросу.

Исследованием визуального языка занимался также Кристиан Метц<sup>15</sup>, который связывает *план* в кино с *высказыванием*. План передает реципиенту некоторое количество информации, являющееся своего рода *сложным высказыванием неопределенной длины*. В отличие от слова, план *всегда* передает *актуальную реальность*: не «предмет», а «этот конкретный предмет». Грамматику кино К. Метц определяет не собственно грамматикой, а *риторикой*. В подобном случае мельчайшая единица (план) не является определенной, а правила касаются более крупных единиц [Метц 2010].

Трудность анализа фильма, фотографии, изображения К. Метц, как и Э. Бенвенист, видит в отсутствии единицы, соответствующей слову. «В кинематографической области, где нет уровня кода, который бы точно соответствовал тому, чем является система языка для речевых или письменных цепочек, различие между лингвистическими и риторическими фазами исчезает» [Метц 2010: 249]. Таким образом, в своих работах К. Метца изучает потенциал применения категорий семиотики к изобразительно-выразительным приемам и средствам кино.

Параллелизм выразительных приемов в разных знаковых системах – идея, давно занимающая умы ученых. Так, например, А.А. Бернацкая упоминает известный прием *киномонтажа* в художественной литературе.

---

<sup>15</sup> Кристиан Метц (1931-1994) – известный французский теоретик кино, разработчик такой дисциплины как семиология кино. Автор многочисленных работ, посвященных проблемам киноязыка.



Обратимся сначала к определению киномонтажа. Г.С. Окунев в книге «Основы киномонтажа» пишет, что монтаж (франц. *montage* – сборка) – термин, имеющий в кинематографической практике два родственных и в то же время различных значения. Во-первых, монтаж – завершающий производство фильма творческий и технический процесс, во время которого материал, снятый на пленку, проходит несколько этапов обработки и лучшие кадры соединяются в целостную композицию. А во-вторых, монтажом называется система смысловых, звукозрительных и ритмических соотношений между отдельными кадрами, которая слагается постепенно и закрепляется в готовом фильме. С.М. Эйзенштейн в своих исследованиях по теории киноискусства придавал приему монтажа разное значение, однако для нас несомненный интерес представляют его размышления о монтаже в литературе, театре и изобразительных искусствах. Термин *монтаж* С.М. Эйзенштейн понимал широко, как принцип композиции, как «строение вещей», как творческий процесс создания кинематографического образа [Эйзенштейн 1998]. Монтаж становится для автора синтетическим способом производства значения, алгоритм которого построен на сопоставлении элементов: на основании формальных свойств образуется некоторый качественно новый третий элемент. Речь идет и о вербальном и визуальном алгоритме, объединяющем поэтический язык, и о межкадровом монтаже.

Еще Р.О. Якобсон отмечал в выразительных приемах киноискусства наличие близких аналогий лексическим и грамматическим тропам и фигурам, а также композиционным средствам, регулирующим построение диалога и монолога, подчеркивая, что в киноискусстве «демонстрация действий профессиональных актеров и статистов, занятых в фильме, а также определенная обстановка преобразуется – посредством режиссерской, операторской работы и монтажа (тропы кино) – в связное повествование» [Якобсон 1985: 330]. На ту же тему в работе «Поэтика композиции» пишет Б.Успенский: «Так же, как и в кино, в художественной литературе находит широкое применение прием монтажа; так же, как и в живописи, здесь может проявляться множественность точек зрения и

находит выражение как «внутренняя» (по отношению к произведению), так и «внешняя» точка зрения» [Успенский 1970].

Кроме того, общеизвестен прием *синестезии* (греч. *synaisthesis* — совместное чувство, одновременное ощущение) — явления, состоящего в том, что какой-либо раздражитель, действуя на определенный орган чувств, вызывает не только ощущение, характерное для данного органа чувств, но также и дополнительное ощущение или представление, присущее другому органу чувств. Исследованием подобных явлений занимался А.Р. Лурия, в частности, в работе «Маленькая книжка о большой памяти». Наиболее распространенным проявлением синестезии является так называемый *цветной слух*, при котором звук наряду со слуховым ощущением вызывает и цветовой образ. Цветным слухом обладали композиторы Н.А. Римский-Корсаков и А.Н. Скрябин. Подобные явления присущи и восприятию цвета, когда те или иные цвета вызывают ощущения тепла, холода и т.д.

Р. Барт ставил задачу разработки общей, или лингвистической риторики, описывающей способы создания образа средствами разных знаковых систем. Постановка такой задачи обуславливается тем, что риторические фигуры всегда образуются за счет формальных отношений между элементами независимо от материи (субстанции) самих элементов.

В лингвориторической парадигме традиционные тропы и фигуры относятся к средствам, образующим инструментарий и элокутивное наполнение пафосных (эмоционально-экспрессивных) лингвориторических ценностей [Ворожбитова 2000: 144], которые, как показывают результаты исследования, также получают специфическое вербально-визуальное выражение. Анализ иллюстраций показывает, что интерпретация реципиентом сюжетной композиции карикатуры и возникновение комического эффекта напрямую зависят от воздействия изобразительно-выразительных вербально-визуальных стилистических средств.

Рассмотрим иллюстрацию '*Mrs. Leo Hunter's Fancy-Dress Dejeuner*' (Костюмированный завтрак у миссис Лио Хантер), Физ, сентябрь 1836, гравюра на стали (Рисунок 11).



Рисунок 11. *Mrs. Leo Hunter's Fancy-Dress Dejeuner* (Х.Н. Браун, 1836 г.)

Сюжет: Пиквикисты отправляются на костюмированный завтрак, устроенный миссис Лио Хантер, куда она приглашает исключительно «лиц, прославившихся своими трудами и талантами».

Детали карикатуры:

*Мистер Пиквик*, которому позволено было прийти «в его собственном костюме, а не в маскарадном». Основной ПВО изображения, не вызывающий затруднений в его идентификации. Прочих героев можно определить по атрибутам, имеющим вербальные соответствия:

**Мистер Тапмен**, толстый джентльмен в костюме разбойника: узкой куртке и высокой шапке, коротких вельветовых штанах и сапогах с отворотами – все детали туалета не по размеру, отчего до судорог затрудняли его движения.

**Мистер Снодграсс**, «не менее забавен и мил» в «голубых атласных буфах и плаще, в белом шелковом трико и туфлях и в греческом шлеме, каковой костюм, как всякому известно <...> являлся несомненным, подлинным и повседневным одеянием *трубадуров* с древнейших времен и до окончательного их исчезновения с лица земли».

**Мистер Потт**, редактор «Итенсуиллской газеты», в костюме русского пристава.

**Миссис Потт**, «была бы очень похожа на Аполлона, если бы на ней не было платья». В качестве артефактных презентом служат изображенные художником в левой руке *лира*, сбоку на платье прикреплен *колчан со стрелами*.

**Мистер Уинкль**, «который в своем светло-красном фраке мог бы быть безошибочно принят за спортсмена, если бы у него не было столь же разительного сходства с почтмейстером».

**Миссис Лио Хантер**, автор «Оды издыхающей лягушке», в костюме Минервы: в правой руке у нее *копье*, в левой – *веер*.

Иллюстрация в точности соответствует авторскому тексту, высмеивающему подобные поэтические сборища вкупе с их безвкусными стихами. Также примечательно, что на иллюстрации нет упоминаемых в тексте «с полдюжины львов из Лондона – писателей, настоящих писателей, которые написали целые книги и затем напечатали, а здесь вы могли их созерцать».

Стилистический код иллюстрации основывается на актуализации *визуального оксюморона*. В тексте указывается на несоответствие костюмов заявленным персонажам («Минерва была с веером!», Аполлон в платье, разбойник толстый и т.д.). Кроме того, на иллюстрации имеется незаметная, на первый взгляд, деталь – птица в клетке. По сюжету далее мистер Пиквик встретит и узнает Альфреда Джингля, явившегося в образе некоего мистера Чарльза Фиц-Маршалла, но вынужденного спешно покинуть завтрак.

Концепт	Вербальные средства	Иконические средства	Прием
<i>маскарад</i>	«Минерва была с веером!» противопоставлени я	<b>ПВФ</b> – бал-маскарад; <b>ПВО</b> – мистер Пиквик, Минерва, Аполлон, трубадур; <b>Артефактные презентемы:</b> лира, колчан со стрелами, копье, шлем, веер.	вербально- визуальный оксюморон

Таблица 3. Сводная таблица примера

Следующий пример – *'The Sagacious Dog'* (Сметливый пес) авторства Р. Сеймура (Рисунок 12), соответствует сюжету, в котором Альфред Джингль рассказывает пиквикастам историю о псе, сумевшем прочесть объявление о запрете входа с собаками. Прямая визуальная репрезентация *оксюморона* «читающая собака» дополняется текстовым уточнением породы: пойнтер (*pointer*, от англ. стрелка, указатель), на иллюстрации он тоже застывает в характерной позе, указывая на надпись, словно понимает ее значение. Таким образом, именно благодаря сочетанию оксюморона и *двойной актуализации* (пойнтер – пес и *pointer* – указатель), заданных текстом и репрезентированных на уровне изображения, возникает наиболее полный комический эффект.



Рисунок 12. *The Sagacious Dog* (Р. Сеймур, 1836 г.)

Концепт	Вербальные средства	Иконические средства	Прием
<i>анекдот</i>	<p>пес пойнтер (<i>pointer</i> – указатель) объявление: «Сторожу приказано убивать собак, проникших за эту ограду» «собака ни с места: как вкопанная»</p>	<p><b>ПВО</b> – джентльмен на охоте; <b>Артефактные</b> <b>презентемы:</b> ружье, объявление. <b>Кинесическая</b> <b>презентема:</b> читающая собака</p>	<p>вербально- визуальный оксюморон; двойная актуализация</p>

Таблица 4. Сводная таблица примера

*Двойная актуализация* образного значения проявлена на примере иллюстрации *'Mr. Pickwick in the Pound'* (Мистер Пиквик в загоне для скота), авторства Х.Н. Брауна (Рисунок 13), на которой рядом с сидящим в тачке героем повествования изображен смеющийся осел. Следует отметить, что в качестве символа осел обладает набором достаточно противоречивых значений: в изобразительной практике осел часто предстает фигурой, достойной осмеяния и сравнивается с человеком (как и человек с ослом), тогда как в христианской традиции осел становится эмблемой смирения, милосердия, терпения и бедности. Эта деталь не имеет соответствия в вербальной части, однако выступает в качестве элемента метафорической (символической) кодификации. Нахождение осла в загоне для скота совершенно естественно, но его расположение рядом с мистером Пиквиком, в конечном счете, воспринимается как прямое сравнение, а образ осла, таким образом, получает двойную актуализацию. Обратим особое внимание на *постановочность* ситуации, которую сам Диккенс называет *сценой* (scene). Кроме того, толпа называет происходящее потехой, игрой (*'Here's a game!' roared the populace*), режиссером-постановщиком которой выступает поместивший героя в загон капитан Болдуиг. Пиквик становится жертвой самодурства напыщенного капитана, играющего роль злодея, агрессора, которому принадлежат оскорбительные выражения (*He's drunk; he's a drunken plebeian; Wheel him to the devil*) и ключевая парадоксальная фраза «Я не позволю над собой издеваться, я не позволю над собой издеваться!» (*He shall not bully me – he shall not bully me*). Таким образом, изолированность Пиквика от толпы – не есть однозначное свидетельство его ограниченности или узости ума (особенно при прямом сравнении с изображенным рядом ослом), но служит указанием на то, каким его видит толпа с подачи капитана Болдуига. Принципиально важно, что для Диккенса и для читателя Пиквик – добродушный *чужак*, но не объект для прямых злых насмешек.



Рисунок 13. *Mr. Pickwick in the Pound* (Х.Н. Браун, 1836 г.)

Концепт	Вербальные средства	Иконические средства	Прием
<i>чудак</i>	«три четверти взрослого населения»; «неописуемое удивление»; «Вот так потеха!»	<b>ПВФ</b> – толпа, забор- сцена; <b>ПВО</b> – мистер Пиквик, осел; <b>Кинесические презентемы:</b> смех осла и толпы, недоумение на лице Пиквика	двойная актуализация; визуальная метафора

Таблица 5. Сводная таблица примера



Пример визуальной *эмфазы* встречается на иллюстрации *'The First Appearance of Sam Weller'* (Первое появление Сэма Уэллера) (Рисунок 14). Мистер Пиквик с любопытством разглядывает Сэма, беззаботность и непринужденность которого поразили его настолько, что впоследствии герой решится нанять его в качестве своего слуги. Персонаж весьма значительный; кроме того, известно, что продажи издательства существенным образом возросли именно после его появления в Записках. Х.Н. Браун, с особой точностью отобразив все прочие детали описания, добавляет также рядом с мистером Пиквиком собаку, визуальную повторяющую его собственное действие: животное с любопытством разглядывает Пиквика, выделяя и акцентируя внимание читателя на подобной особой заинтересованности.



Рисунок 14. *The First Appearance of Sam Weller* (Х.Н. Браун, 1836 г.)

Концепт	Вербальные средства	Иконические средства	Прием
<i>интерес</i>	Детальное описание двора, гостиницы, сарая и навесов	<b>ПВФ</b> – постоянный двор, джентльмены; <b>ПВО</b> – мистер Пиквик; <b>Кинесические презентемы:</b> жесты, положение тела	визуальная эмфаза;

Таблица 6. Сводная таблица примера

Иллюстрация *'The Unexpected Breaking Up of the Seminary for Young Ladies'* (Неожиданное вторжение в пансион для благородных девиц), авторства Физа (Рисунок 15), соответствует сюжету, в котором следуя намерению разоблачить Джингля и спасти юную особу от неминуемого позора, Мистер Пиквик поздно ночью оказывается у дверей пансиона для благородных девиц.

Детали карикатуры: мистер Пиквик, спрятавшийся за дверь; кухарка, открывающая дверь в пансион; леди-настоятельница; служанки; воспитанницы: «все они были полураздеты, а на головах лес папильоток»

Стилистический код карикатуры – *визуальная гипербола*: на лицах женщин читается явный ужас, хотя объективных причин для него не имеется. Кроме того, языковой и визуальный код актуализируют *лингвовизуальную аллюзию*: высыпающие из пансиона дамы напоминают растревоженный курятник: – Кто там? – завизжал с лестницы *целый хор сопрано...* (*'Who's there?' screamed a numerous chorus of treble voices*) и далее: послышался новый *прунев хора*: «О боже, как страшно!» (*the burden of the chorus changed into—'Lor! I am so frightened'*).



Рисунок 15. *The Unexpected Breaking Up of the Seminary for Young Ladies* (Х.Н. Браун, 1836 г.)

Концепт	Вербальные средства	Иконические средства	Прием
<i>испуг</i>	«все они были полураздеты, а на головах лес папильоток»; «О боже, как страшно!»; «целый хор сопрано»	<b>ПВФ</b> – толпа; <b>ПВО</b> – мистер Пиквик; <b>Кинесические презентемы:</b> выражение ужаса на лицах, в позах	визуальная гипербола; лингво-визуальная аллюзия

Таблица 7. Сводная таблица примера

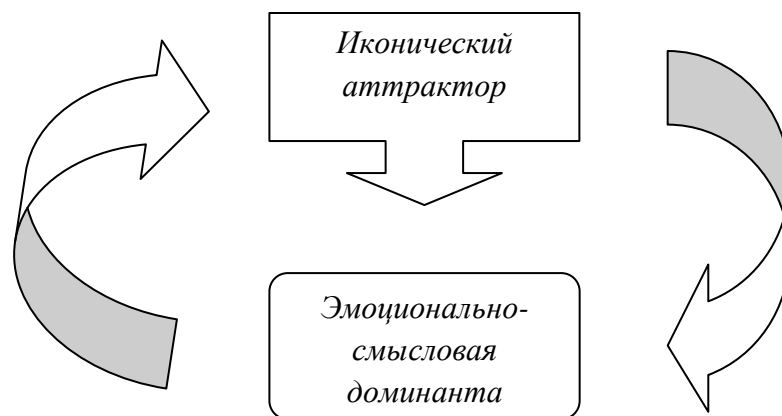
### 3.3. Иконический креативный аттрактор как опорный элемент интерпретации ПХТ

Обратимся к уже упомянутым нами в Главе I диссертации результатам экспериментов, проведенных А.Г. Сониным в отношении восприятия изобразительно-вербальных текстов рекламы. Он считает, что направление интерпретации задается *изобразительной составляющей*, что обусловлено ее семиотическими особенностями: иконические знаки имеют более универсальный характер, им присуща меньшая условность. Специфика семантической обработки опережает осмысление вербальной составляющей. В процессе содержательной интерпретации иконической части одни ассоциативные связи усиливаются, а другие ингибируются, тем самым тормозя, или ограничивая возможности смыслопорождения [Сонин 2006: 89].

Проведенные А.Г. Сониным исследования также подтверждаются положением о том, что понимание воспринимаемого текста связано «не с "вычерпыванием" из него заложенных автором смыслов, а с активным процессом порождения собственных смыслов на основе воспринятого» [Там же: 88]. В связи с чем, задача реконструкции авторского смысла переносится в плоскость «идеального читателя», а метод, на наш взгляд, может быть построен с привлечением достижений психолингвистической концепции *эмоционально-смысловой доминанты текста*. В соответствии с положениями этой концепции, разработанной В.А. Пищальниковой, поликодовый текст, вмещающий и комбинирующий знаки разной семиотической природы, позволяет более целенаправленно воздействовать на участников коммуникации. Текст в этих рамках рассматривается как динамичная самоорганизующаяся система: открытая и нелинейная (И. А. Герман, В. А. Пищальникова). Открытость и нелинейность текста связаны с его включенностью в концептуальную систему продуцента и реципиента, в результате чего происходит развертывание синергетического процесса смыслопорождения.

Продуктивным для нашего исследования представляется понятие *креативного аттрактора*, который «с одной стороны, задает "путь" восприятия текста, сужает его, с другой – позволяет привлекать к его интерпретации практически неограниченное количество смысловых элементов, как-либо связанных с доминантным смыслом» [Герман, Пищальникова 1999: 107]. Под влиянием аттрактора происходит самоорганизация элементов, входящих в структуру текста, и тем самым, снижается уровень ее энтропии. И именно аттрактор продолжает дестабилизировать систему, участвуя в формировании эмоционально-смысловой доминанты текста. Вопрос, какие именно текстовые элементы, или шире – их совокупность – считать аттракторами, решается неоднозначно и зависит от исследовательской позиции. Однако отмечается, что «самый мощный циклический аттрактор текста и является таким креативным началом, доминантным смыслом текста» [Там же: 107]. В нашем исследовании применительно к анализируемому ПХТ *иконическими аттракторами* мы именуем ПВФ, выступающие в качестве опорных элементов в процессе интерпретации текста.

Архитектоника изучаемого нами ПХТ включает в себя **заглавие** как переменный элемент (авторскому заглавию соответствуют 86% анализируемых иллюстраций), представляющее собой синопсис главы, концентрирующий смысловую доминанту текста. Примечательно, что в выборке из 37 иллюстраций, соответствующих заглавию (полностью или частично), привнесенные художником ПВФ явно отсутствуют лишь на одной из них. Мы полагаем, что ПВО и ПВФ становятся иконическими креативными аттракторами текста, а степень их влияния на развертывание смысловой доминанты зависит от способности реципиента декодировать художественные конвенции. Процесс ориентирования, т.е. соотнесение иконических аттракторов с уже имеющейся вербально-иконической информацией, происходит циклически и от общего понимания (относительно стабильного состояния) к частному (Рисунок 16):



**Рисунок 16. Схема циклического функционирования иконического аттрактора в структуре ПХТ**

В ходе исследования выявлено, что используемые художниками ПВО преимущественно имеют вербальное соответствие, тогда как дополнительно вводимые художником ПВФ имеют ряд характерных особенностей, в частности, они:

- апеллируют к сторонним иконическим первоисточникам;
- обладают значительным смыслопорождающим потенциалом;
- в зависимости от фоновых знаний читателя, могут выступать элементом преодоления когнитивной лакуарности ПХТ или являться ее источником;
- могут выполнять интонационную функцию в структуре иконической составляющей.

ПВО функционируют в ПХТ по принципу внутритекстовой рекуррентности (повторяемости), обеспечивая связность и цельность вербально-иконического повествования. Для ПВФ характерна затектовая рекурсивность и автореферентность. Благодаря «ссылке на себя» такой элемент привлекает к толкованию ПХТ множество дополнительных значений, закрепившихся за ним в социокультурной среде.

### ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ III

Будучи проявлением диалогичности художественного текста (М.М. Бахтин), категории прецедентности наряду с интертекстуальностью выступают в качестве важнейших инструментов при анализе способов актуализации концептов и исследовании параллелизма приемов с позиции семиотики и механизмов взаимодействия знаковых систем.

Феномен интертекстуальности рассматривается с позиции общности теории языка и теории искусства, а также параллелизма приемов построения вербального и изобразительного текста. Категория интертекстуальности отражает семиозис всей культуры, взаимодействие семиотических систем (текстов, жанров, видов искусства) применительно ко всем уровням текста (композиция, сюжет, стиль).

Явление прецедентности рассматривается не только на вербальном, но и на визуальном уровнях с учетом принятого положения о том, что гравюры художника – подстрочный комментарий, визуальное отражение текста и его иконографическое «Alter ego». Иллюстрации Х.Н. Брауна к «Запискам» репрезентируют *прецедентные визуальные образы* (ПВО) и *прецедентные визуальные феномены* (ПВФ), при этом, используемые художником ПВФ и ПВО не всегда имеют точные соответствия в вербальной части, но вступают с текстом в своеобразные комплементарные интерпретативные отношения.

В ходе исследования выявлено, что используемые художниками ПВО преимущественно имеют вербальное соответствие и носят рекуррентный характер. Дополнительно вводимые художником ПВФ носят рекурсивный характер и имеют ряд характерных особенностей, в частности, они:

- апеллируют к сторонним иконическим первоисточникам;
- обладают значительным смыслопорождающим потенциалом;
- могут служить элементом преодоления когнитивной лакунарности ПХТ или являться ее источником;
- могут выполнять интонационную функцию переозначения.

Интерпретативный анализ поликодового текста «Записок» позволил выявить наличие параллелизма в выразительных приемах, используемых автором и художником. Вербально-визуальную репрезентацию получают такие стилистические фигуры и тропы, как гипербола, оксюморон, двойная актуализация, эмфаза, сравнение, метафора.

В лингвориторической парадигме традиционные тропы и фигуры относятся к средствам, образующим инструментарий и элокутивное наполнение пафосных (эмоционально-экспрессивных) лингвориторических ценностей [Ворожбитова 2000: 144], которые, как показывают результаты исследования, также получают специфическое вербально-визуальное выражение. Анализ иллюстраций показывает, что интерпретация реципиентом сюжетной композиции карикатуры и возникновение комического эффекта напрямую зависят от воздействия изобразительно-выразительных вербально-визуальных стилистических средств.

Иконические аттракторы выступают опорными элементами интерпретации и принимают активное участие в развертывании процесса смыслопорождения ПХТ. Степень конвенциональности аттрактора может варьировать результат декодирования (понимание текста). Аттрактор может выступить элементом преодоления когнитивной лакунарности ПХТ, но может явиться и ее источником в случаях, когда декодирование такого элемента затруднено ввиду недостатка необходимых фоновых знаний.



## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Феномен семиотически неоднородных текстов исследован на примере иллюстрированного текста романа Чарльза Диккенса «Посмертные записки Пиквикского клуба». Такой *поликодовый художественный текст* представляет собой продукт взаимодействия писателя и художника-иллюстратора, выраженный в осмысленной последовательности вербальных и иконических знаков и кодов, обеспечивающих передачу информации, имеющей определенную художественную ценность, в триаде «автор-иллюстратор-читатель». Речь идет именно о взаимодействии и взаимозависимости этих двух видов искусств и двух художников, составляющих единое целое пространства «Записок». В основе иконической части лежит аналитико-синтетическая переработка информации исходного текста художником. *Иллюстрация* и *карикатура* в составе ПХТ выступают в качестве относительно самостоятельного носителя информации, они тесно связаны с вербальным текстом, составляя с ним тематическое, смысловое и структурное единство. В коммуникативно-семиотическом пространстве художественного текста иллюстрации выполняют *комплементарно-ориентирующую* функцию, при этом под влиянием иллюстрации имеет место расширение интерпретационных возможностей текста. Повышенная степень воздействия поликодовых текстов на реципиента обусловлена тем фактом, что иконические знаки имеют более универсальный характер в сравнении с вербальными, им присуща меньшая условность, следовательно, для их интерпретации требуется владение кодами более общего порядка. Строго говоря, изобразительный ряд не имеет определяющей роли, но моделирует образное восприятие и формирует коммуникативные коды в тех случаях, когда вербальная интерпретация затруднена отдаленностью изучаемой эпохи.

Коммуникативное пространство ПХТ как целостного произведения образовано такими участниками коммуникации как издатель, автор, иллюстратор, массовый читатель. Художественная коммуникация осуществляется в несколько этапов. На подготовительном этапе издатель

выступает инициатором и медиатором коммуникации, действуя сообразно с прагматической установкой максимального расширения читательской аудитории. На промежуточном этапе автор формирует исходное художественное сообщение, которое поступает иллюстратору для последующей трансформации. На этом этапе автор и художник вступают в отношения адресанта и адресата-ретранслятора. Задача художника состоит в том, чтобы посредством языка художественного мышления осуществить перекодировку полученного вербального сообщения в сообщение иконическое. После соответствующего авторского утверждения итоговое произведение становится доступным конечному адресату (читателю). Задача конечного адресата – комплексная интерпретация художественного произведения, состоящего из исходного сообщения и его иконографического отражения.

Художественный мир Ч. Диккенса формировался на основе базовых концептов английской национальной культуры, выражая сложившиеся представления о национальной идентичности англичан викторианской эпохи. Художественно воплощенная картина мира Ч. Диккенса во многом определяется особой викторианской разновидностью британского менталитета, в котором сталкивались и взаимодействовали оптимизм и тревога о будущем, консерватизм и тяга к прогрессу, религиозность и атеизм. Формированию образно-языковых средств Ч. Диккенса и его самого частого иллюстратора Х.Н. Брауна способствовали одни и те же широко распространенные книжные символы и сатирические гравюры. Соотношение иконических элементов в романе рассматривается параллельно с системами значений в искусстве графики, в частности, с морализаторским искусством Уильяма Хогарта, Томаса Роулендсона, Крукшенка и других. Иллюстративные надписи и символы часто актуализируют прописанный неявно или же вовсе не упомянутый морализаторский аспект повествования. Наконец, они дают пояснения некоторых сюжетных линий, раскрывая идеи автора, имплицитно заложенные в романе. Иллюстрации таковы, как задумывал автор, хотя и не являются его творением, в то же время художник вводит собственные детали и, предлагая свое

толкование романа, создает относительно независимые от писателя произведения искусства.

Явление прецедентности рассматривается в работе на вербальном и визуальном уровнях. В противовес широко изучаемой текстовой прецедентности, визуальная прецедентность своего детального описания еще не получила. Вслед за Л.А. Мардиевой, М.Б. Ворошиловой в работе выделяются такие понятия как прецедентные визуальные образы (ПВО) и прецедентные визуальные феномены (ПВФ), широко используемые Х.Н. Брауном в иллюстрациях к роману. Исследование показало, что основными первоисточниками ПВФ в исследуемом ПХТ являются: 1) эмблематические символы преимущественно античной мифологии, и базирующаяся на них морализаторская графика (У. Хогарт); 2) социально-идеологические и национально-культурные маркеры; 3) произведения искусства; 4) поведенческие тексты (культурно-значимые элементы поведения, жесты).

Анализ материала показал, что наиболее частотную репрезентацию получают такие вербально-визуальные стилистические фигуры и тропы, как гипербола, оксюморон, двойная актуализация, эмфаза, сравнение, метафора. В ПХТ они выражаются при помощи обеих знаковых систем: вербальная часть подкрепляется иконической. При этом интерпретация сюжетной композиции карикатуры и возникновение комического эффекта зависят от воздействия таких изобразительно-выразительных вербально-иконических стилистических средств.

Опорным элементом интерпретации ПХТ выступает иконический аттрактор, понимаемый нами как элемент текста, концентрирующий в себе его эмоционально-смысловую доминанту. Аттрактор способен задавать путь интерпретации текста, также привлекать к его толкованию иные смысловые элементы, связанные с доминантным смыслом текста. Такой элемент может выступить элементом преодоления когнитивной лакуарности ПХТ, но может явиться и ее источником. ПВО функционируют в ПХТ по принципу внутритекстовой рекуррентности, обеспечивая связность и цельность вербально-иконического повествования. Для ПВФ характерна затектовая рекурсивность и

автореферентность. Благодаря «ссылке на себя» такой элемент привлекает к толкованию ПХТ множество дополнительных значений, закрепившихся за ним в социокультурной среде.

Полученные результаты работы дают основание полагать, что перспективным может быть последующий верификационный экспериментальный анализ смыслопорождающего потенциала иконического знака в литературно-художественной коммуникации.

## СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ И УСЛОВНЫХ ОБОЗНАЧЕНИЙ

Записки	«Посмертные записки Пиквикского клуба»
ИГК	иконографический код
ИК	иконический код
Комментарий	«Комментарий к «Посмертным запискам Пиквикского клуба» Г.Г. Шпета
КК	культурный код
ЛЭС	Лингвистический энциклопедический словарь
ПВО	прецедентный визуальный образ
ПВФ	прецедентный визуальный феномен
ПХТ	поликодовый художественный текст

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Алексеев М.П.* Из истории английской литературы. Этюды, очерки, исследования [Текст] / М. П. Алексеев. – М.: Гослитиздат, 1960. – 499 с.
2. *Алефиренко Н.Ф.* Спорные проблемы семантики [Текст]: монография / Н.Ф. Алефиренко. – М.: Гнозис, 2005. – 326 с.
3. *Алефиренко Н. Ф.* Теория языка: Вводный курс. [Текст]: Учебное пособие 5-е изд. / Н.Ф. Алефиренко – М.: ИЦ «Академия», 2012. – 384 с.
4. *Анисимова Е.Е.* Лингвистика текста и межкультурная коммуникация [Текст]: учеб.пособие для студ. фак. иностр. яз. вузов / Е.Е. Анисимова. – М.: ТЕЗАУРУС, 2013. – 122 с.
5. *Анциферова Е.А.* Типы упорядоченностей в архитектурном тексте [Текст] / Е.А. Анциферова // Альманах исследований по искусству. Изд-во Саратовского пединститута, 1993. – Вып. 1. Саратов: – С. 42–58.
6. *Арнольд И. В.* Семантика. Стилистика. Интертекстуальность [Текст] / И.В.Арнольд. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 1999. – 443 с.
7. *Арнхейм Р.* Искусство и визуальное восприятие [Текст] / Р. Арнхейм; сокр. пер. с англ. В.Н. Самохина. – М.: Прогресс, 1974. – 392 с.
8. *Артемова Е.А.* Карикатура как жанр политического дискурса [Текст]: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 / Е.А. Артемова. – Волгоград, 2002. – 175 с.
9. *Арутюнова Н.Д.* Язык и мир человека [Текст] / Н.Д. Арутюнова. – М.: Языки русской культуры, 1999. – 896 с.
10. *Баева Н.А.* Интертекстуальность в романном творчестве Чарльза Диккенса [Текст] / Н.А. Баева. – Кемерово: Кузбассвузиздат, 2007. – 143 с.
11. *Барт Р.* Лингвистика текста [Текст] / Р. Барт // Новое в зарубежной лингвистике. – Вып. 8. – М.: Прогресс, 1978. – С. 442–449.
12. *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика [Текст] / Р. Барт. – М.: Прогресс, 1989. – 615 с.
13. *Барт Р.* Мифологии [Текст] / Р. Барт; пер. с фр., вступ. ст. и коммент. С.Н. Зенкина. – М.: Академический Проект, 2008. – 351 с.

14. *Бахтин М.М.* Тетралогия [Текст] / М.М. Бахтин. – М.: Лабиринт, 1998. – 607 с.
15. *Бахтин М.М.* Автор и герой: к философским основам гуманитарных наук [Текст]: литературно-критические статьи / М. М. Бахтин. – СПб.: Азбука, 2000. – 336 с.
16. *Беленкова Т.О.* Эстетика Хогарта и урбанистический образ у Диккенса («Очерки Боза») [Текст] / Т.О. Беленкова // Проблемы истории, филологии, культуры. – Вып. 19. – Магнитогорск: МаГУ, 2008. – С. 146–154.
17. *Бенвенист Э.* Общая лингвистика [Текст] / Э. Бенвенист. – М.: Прогресс, 1974. – 447 с.
18. *Бергер А.А.* Видеть – значит верить. Введение в зрительную коммуникацию [Текст] / А.А. Бергер; пер. с англ. 2-е изд. – М.: Изд. дом «Вильямс», 2005. – 228 с.
19. *Бернацкая А.А.* К проблеме «креолизации» текста: история и современное состояние [Текст] / А. А. Бернацкая // Речевое общение: Специализированный вестник под редакцией А.П. Сковородникова. – Вып. 3. – Красноярск: Красноярский Гос. ун-т., 2000. – С. 104–110.
20. *Богданова О.Ю.* Поэтика пейзажа в романах Чарльза Диккенса [Текст]: дис. ... канд. филол. Наук: 10.01.03 / О.Ю. Богданова. – Тамбов, 2006. – 260 с.
21. *Богин Г.И.* Типология понимания текста [Текст]: учеб. пособие / Г.И. Богин. – Калинин: КГУ, 1986. – 87 с.
22. *Богин Г.И.* Филологическая герменевтика [Текст] / Г.И. Богин. – Калинин: КГУ, 1982. – 86 с.
23. *Бойко М.А.* Функциональный анализ средств создания образа страны [Текст]: автореф. дисс. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / М.А. Бойко. – Воронеж, 2006. – 23 с.
24. *Большакова Л.С.* Метафора в англоязычном поликодовом тексте (на материале британских и американских видеоклипов) [Текст]: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / Л. С. Большакова. – Самара, 2008. – 23 с.

25. *Большакова Н. Н.* Игровая поэтика в литературных сказках Михаэля Энде [Текст]: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / Н.Н. Большакова. – Смоленск, 2007. – 222 с.
26. *Большаянова Л.М.* Внешняя организация газетного текста поликодового характера [Текст] / Л.М. Большаянова // Типы коммуникации и содержательный аспект языка. – М., 1987. – С. 50–56
27. *Брудный А.А.* Психологическая герменевтика [Текст] / А.А. Брудный. – М.: Лабиринт, 2005. – 335 с.
28. *Валгина Н.С.* Теория текста [Текст]: учебное пособие / Н.С. Валгина. – М.: Логос, 2003. – 280 с.
29. *Вардунь И.Ф.* Основы описательной лингвистики (синтаксис и супрасинтаксис) [Текст] / И.Ф. Вардунь. – М.: Наука, 1977. – 352 с.
30. *Васильев С.Л.* Удобочитаемость газеты и журнала [Текст] / С.Л. Васильев. – Воронеж: Кварта, 2010. – 152 с.
31. *Вашунина И.В.* Взаимовлияние вербальной и невербальной (иконической) составляющей при восприятии креолизованного текста [Текст]: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.19 / И.В. Вашунина. – М., 2009. – 42 с.
32. *Веккер Л.М.* Психика и реальность: единая теория психических процессов [Текст] / Л.М. Веккер. – М.: Смысл, 1998. – 685 с.
33. *Викулова Л.Г.* Паратекст французской литературной сказки: прагмалингвистический аспект [Текст]: дисс. ... д-ра филол. наук: 10.02.05 / Л.Г. Викулова. – Иркутск: ИГЛУ, 2001. – 362 с.
34. *Викулова Л.Г.* Издательский дискурс в системе общения «Автор–Издатель–Читатель» [Текст] / Л.Г. Викулова // Вестник ИГЛУ. Серия «Филология». – 2012. – № 2ю(18). – С. 63–68.
35. *Виппер Б.Р.* Английское искусство [Текст] / Б.Р. Виппер. – М.: Изд-во Госуд. музея изобраз. искусств им. А.С. Пушкина, 1945. – 64 с.
36. *Витгенштейн Л.* Философские исследования [Текст] / Л. Витгенштейн. – М.: Астрель, 2011. – 347 с.



37. *Ворожбитова А.А.* Сочинская лингвориторическая школа: программа и некоторые итоги [Текст] / А.А. Ворожбитова // Вестник Поморского университета. – 2011. – №1. – С. 77–83.
38. *Ворожбитова А.А.* Лингвориторическая системность парадигматики, синтагматики, эпидигматики дискурсивных процессов в аспекте категорий «концепт дискурса», «ментальное пространство», «возможный мир», «вариативная интерпретация действительности» [Текст] / А.А. Ворожбитова // Лингвориторическая парадигма: теоретические и прикладные аспекты. – 2013. – №18. – С. 50–55.
39. *Ворожбитова А.А.* Лингвориторические параметры политического дискурса (на материале текстов идеологов большевизма) [Текст]: монография / А.А. Ворожбитова, С.Э. Кегян. – М.: ФЛИНТА: Наука, 2014. – 122 с.
40. *Ворошилова М.Б.* Креолизованный текст в политическом дискурсе [Текст] / М.Б. Ворошилова // Политическая лингвистика. – Вып. 3(23). – Екатеринбург, 2007. – С. 73–78.
41. *Вульф К.* Жесты как язык чувств. Миметический и перформативный характер жестов. Чувство, тело, движение [Текст] / К. Вульф; под ред. К. Вульфа, В. Савчука. – М.: Канон, 2011. – 384 с.
42. *Выготский Л.С.* Проблемы общей психологии [Текст]: собр. соч.: в 6 т. / Л.С. Выготский. – М.: Педагогика, 1982. – Т.2. – 504 с.
43. *Выготский Л.С.* Мышление и речь [Текст] / Л.С. Выготский. – М.: Лабиринт, 1996. – 414 с.
44. *Гадамер Г.-Г.* Истина и метод: основы философской герменевтики [Текст] / Г.-Г. Гадамер. – М.: Прогресс, 1988. – 832 с.
45. *Гаспаров Б.М.* Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования [Текст] / Б.М. Гаспаров. М.: Новое литературное обозрение, 1996. – 352 с.
46. *Герман М.Ю.* Хогарт [Текст] / М.Ю. Герман. – М.: Молодая гвардия, 1971. – 206 с.
47. *Герчук Ю.Я.* Художественная структура книги [Текст] / Ю.Я. Герчук. – М.: Книга, 1984. – 208 с.

48. *Гибсон Д.Д.* Экологический подход к зрительному восприятию [Текст] / Д.Д. Гибсон; пер. с англ. Т.М. Сокольской; общ. ред. и вступ. ст. А.Д. Логвиненко. – М.: Прогресс – М., 1988. – 464 с.
49. *Гудков Д.Б.* Прецедентные феномены в языковом сознании и межкультурной коммуникации [Текст]: дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.19 / Д.Б. Гудков. – Москва, 1999. – 400 с.
50. *Гудков Д.Б.* Теория и практика межкультурной коммуникации [Текст] / Д.Б. Гудков. – М.: Гнозис, 2003. – 288 с.
51. *Гумбольдт В. фон.* Язык и философия культуры [Текст] / В. фон Гумбольдт. – М.: Прогресс, 1985. – 451 с.
52. *Гумбольдт В. фон.* Избранные труды по языкознанию [Текст] / В. фон Гумбольдт. – М.: Прогресс, 1984. – 397 с.
53. *Дейк Т.А. ван.* Язык. Познание. Коммуникация [Текст] / Т.А. ван Дейк. – М.: Прогресс, 1989. – 311 с.
54. *Денисов А.В.* Концепция музыкального языка и семиотическая теория [Текст] / А.В. Денисов // Вестник молодых ученых. Гуманитарные науки. СПб. – 1999. – №1. – С. 81–85
55. *Деррида Ж.* Письмо и различие [Текст] / Ж. Деррида; пер. с фр. под ред. В. Лапицкого. – СПб.: Академический проект, 2000. – 430 с.
56. *Диккенс Ч.* Очерки Боза. Наш приход [Электронный ресурс] / Ч. Диккенс – URL: [http://modernlib.ru/books/dikkens\\_charlz/ocherki\\_boza\\_nash\\_prihod/read](http://modernlib.ru/books/dikkens_charlz/ocherki_boza_nash_prihod/read), свободный
57. *Дресслер В.* Введение в лингвистику текста [Текст] / В. Дресслер // Проблемы теории текста: Реферативный сборник. М. – 1978. – С. 55-73.
58. *Дубровский Д.И.* Сознание, мозг, искусственный интеллект [Текст] / Д.И. Дубровский. – М.: Стратегия-Центр, 2007. – 272 с.
59. *Ейгер Г.В.* К построению типологии текстов [Текст] / Г.В. Ейгер, В.Л. Юхт // Лингвистика текста: Материалы науч. конф. – М. – 1974. – Ч.1. – С. 103– 110.
60. *Елина Е.А.* Вербальные интерпретации произведений изобразительного искусства (Номинативно-коммуникативный аспект) [Текст]: дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.19 / Е.А. Елина. – Волгоград, 2003. – 352 с.

61. *Ермакова О.П.* Ирония и ее роль в жизни языка [Текст] / О.П. Ермакова. – Калуга: Изд-во. Калуж. гос. пед. ун-та, 2005. – 204 с.
62. *Жинкин Н.И.* Язык. Речь. Творчество [Текст] / Н.И. Жинкин. – М.: Лабиринт, 1998. – 366 с.
63. *Залевская А.А.* Понимание текста: психолингвистический подход [Текст] / А.А. Залевская. – Калинин: Калининский гос. ун-т, 1988. – 95 с.
64. *Захаренко И.В.* Прецедентные высказывания и их функционирование в тексте [Текст] / И.В. Залевская // Лингвокогнитивные проблемы межкультурной коммуникации. – М., 1997. – С.92–99.
65. *Зинченко В.П.* Мысль и Слово Густава Шпета (возвращение из изгнания) [Текст] / В.П. Зинченко. – М.: Изд-во УРАО, 2000. – 208 с.
66. *Зинченко В.П.* Сознание и творческий акт [Текст] / В.П. Зинченко. – М.: Языки славянских культур, 2010. – 592 с.
67. *Ибраев Л.И.* Надзнаковость языка (к проблеме соотношения семиотики и лингвистики) [Текст] / Л.И. Ибраев // Вопросы языкознания. –1981. – № 1. – С. 17–36.
68. *Иванов В.В.* Очерки по истории семиотики в СССР [Текст] / В.В. Иванов. – М.: Наука, 1976. – 303 с.
69. *Иванова И.Н.* Сатира и ирония в творчестве позднего Г.В. Иванова [Текст] / И.Н. Иванова; Феноменология власти в сатире. Коллективная монография под ред. В.В. Прозорова, И.В. Кабановой. – Саратов: Изд. центр «Наука», 2008. – 258 с.
70. *Карасик В.И.* Языковой круг: личность, концепт, дискурс [Текст] / В.И. Карасик. – Волгоград: Перемена, 2002. – 447 с.
71. *Карасик В.И.* Лингвокультурный типаж «английский чудак» [Текст] / В.И. Карасик, Е.Н. Ярмахова. – М.: Гнозис, 2006. – 240 с.
72. *Карасик В.И.* Языковые ключи [Текст]: монография / В.И. Карасик. – Волгоград: Парадигма, 2007. – 520 с.
73. *Караулов Ю.Н.* Русский язык и языковая личность [Текст] / Ю.Н. Караулов. – М.: Наука, 1987. – 263 с.

74. *Касевич В.Б.* Семантика. Синтаксис. Морфология [Текст] / В.Б. Касевич. – М.: Наука, 1988. – 310 с.
75. *Касевич В.Б.* Буддизм. Картина мира. Язык [Текст] / В.Б. Касевич. – СПб.: Центр «Петербургское востоковедение», 1996. – 288 с.
76. *Кацнельсон С.Д.* Категории языка и мышления: из научного наследия [Текст] / С.Д. Кацнельсон. – М.: Языки славянской культуры, 2001. – 864 с.
77. *Кибрик А.А.* Когнитивные исследования по дискурсу [Текст] / А.А. Кибрик // Вопросы языкознания. – 1994. – № 5. – С. 126 – 139
78. *Колшанский Г.В.* Паралингвистика [Текст] / Г.В. Колшанский. – М.: Наука, 1974. – 80 с.
79. *Кончакова С.В.* Проблема национальной идентичности в позднем творчестве Ч. Диккенса («Большие надежды», «Наш общий друг», «Тайна Эдвина Друда») [Текст]: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10. 01.13 / С.В. Кончакова. – Воронеж, 2011. – 23 с.
80. *Костомаров В.Г.* Языковой вкус эпохи. Из наблюдений над речевой практикой массмедиа [Текст] / В.Г. Костомаров. – М.: Педагогика-Пресс, 1994. – 248 с.
81. *Красных В.В.* Этнопсихоллингвистика и лингвокультурология [Текст] / В.В. Красных. – М.: Гнозис, 2002. – 284 с.
82. *Красных В.В.* Полифония как неизбежная реальность современного бытия [Текст] / В.В. Красных // Русский язык в условиях языковой и культурной полифонии: сб. науч. статей под ред. В. В. Красных. – М., 2011. – С. 134–158.
83. *Кристева Ю.* Бахтин, слово, диалог и роман [Текст] / Ю. Кристева // Вестник Московского ун-та. Сер. 9. Филология. – 1995. – № 1. – С. 97–124.
84. *Кристева Ю.* Жест: практика или коммуникация? [Текст] / Ю. Кристева // Избранные труды: Разрушение поэтики. – М., 2004. – С. 114–135.
85. *Кубрякова Е.С.* Языковая картина мира как особый способ репрезентации образа мира в сознании человека [Текст] / Е.С. Кубрякова // Вестник Чувашского государственного педагогического университета имени И.Я. Яковлева. – 2003. – № 4 (38). – С. 2–12.

86. *Леви-Стросс К.* Первобытное мышление [Текст] / К. Леви-Стросс. – М.: Республика, 1994 – 384 с.
87. *Лекомцев Ю.К.* О семиотическом аспекте изобразительного искусства [Текст] / Ю.К. Лекомцев // Труды по знаковым системам. – Тарту, 1967. – Т.3. – С. 122–129
88. *Лосев А.Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство [Текст] / А.Ф. Лосев. – М.: Искусство, 1976. – 367 с.
89. *Лотман Ю.М.* Структура художественного текста [Текст] / Ю.М. Лотман. – М.: Искусство, 1970. – 384 с.
90. *Лотман Ю.М.* Вторичные моделирующие системы: сб. науч. ст. [Текст] / Ю.М. Лотман. – Тарту: Изд-во ТартГУ, 1979. – 116 с.
91. *Лотман Ю.М.* Избранные статьи [Текст] В 3 т. Т. 1. / Ю.М. Лотман // Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллинн, 1992. – С. 144–147.
92. *Лотман Ю.М.* Декабрист в повседневной жизни [Текст] / Ю.М. Лотман. – Беседы о русской культуре. – СПб.: Искусство-СПб., 1994. – 421 с.
93. *Лотман Ю.М.* Внутри мыслящих миров: человек – текст – семиосфера – история [Текст] / Ю.М. Лотман. – М.: Языки русской культуры, 1996. – 447 с.
94. *Лотман Ю.М.* Семиосфера [Текст] / Ю.М. Лотман. – С.-Петербург: Искусство-СПб., 2000. – 704 с.
95. *Лотман Ю.М.* Структура художественного текста. [Электронный ресурс] // URL: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Literat/Lotman/\\_01.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/Lotman/_01.php), свободный
96. *Мардиева Л.А.* Коллективная культурная память общества (прецедентные визуальные образы и феномены) [Текст] / Л.А. Мардиева // Вестник пермского университета. – Вып. 3 (15), 2011. – С. 202–209
97. *Марковский Я.Э.* Язык фотографии как семиотическая проблема [Текст] / Я.Э. Марковский. – М., 1988. – 44 с.
98. *Махнин П.Н.* Психолингвистические аспекты воздействия рекламных текстов [Текст]: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 / П.Н. Махнин. – М., 2005. – 204 с.
99. *Метц К.* Воображаемое означающее. Психоанализ и кино [Текст] / К. Метц. – СПб.: Изд-во Европейского университета, 2010. – 336 с.

100. *Мечковская Н.Б.* Семиотика. Язык. Природа. Культура [Текст] / Н.Б. Мечковская. – М.: Академия, 2007. – 432 с.
101. *Михальская Н.П.* Взаимодействие литературы и живописи в истории культуры Англии [Текст] / Н.П. Михальская // Традиция в истории культуры. – М.: Наука, 1978. – С. 180–190.
102. *Морозов А.А.* Эмблематика и ее место в искусстве барокко [Текст] / А.А. Морозов, Л.А.Софронова // Славянское барокко. Историко-культурные проблемы эпохи. – М., 1979. – С. 13–38.
103. *Моррис Ч.У.* Основания теории знаков [Текст] / Ч.У. Моррис // Семиотика. – М.: Радуга, 1983. – С. 37–89.
104. *Мурзин Л.Н.* Текст и его восприятие [Текст] / Л.Н. Мурзин, А.С. Штерн. – Свердловск, 1991. – 172 с.
105. *Николаенко Н.Н.* Психология творчества [Текст]: Учебное пособие / Н.Н. Николаенко. – М.: Речь, 2007. – 208 с.
106. *Огнева Е.А.* Когнитивное моделирование концептосферы художественного текста [Текст]: монография / Е.А. Огнева. – Белгород: Изд-во БелГУ, 2009. – 280 с.
107. *Олянич А.В.* Презентационная теория дискурса [Текст]: монография / А.В. Олянич. – М.: Гнозис, 2007. – 407 с.
108. *Панфилов В.З.* Взаимоотношение языка и мышления [Текст] / В.З. Панфилов. – М., Наука, 1971. – 231 с.
109. *Петренко В.Ф.* Основы психосемантики [Текст] / В.Ф. Петренко. – М.: Эксмо, 2010. – 480 с.
110. *Петрова О.Г.* Ирония как способ создания образов персонажей в идиостилях Ч. Диккенса и У. Теккерея [Текст] / О.Г. Петрова // Вестник Челябинского государственного университета. Филология и искусствоведение. – Вып. 36. – № 34(172). – Челябинск, 2009. – С. 73–78.
111. *Пирс Ч.* Начала прагматизма [Текст] / Ч. Пирс; пер. с англ. В.В. Кирющенко, М.В. Колопотина. – СПб.: Алетейя, 2000. – 352 с.

112. *Пищальникова В.А.* Общее языкознание [Текст]: учебное пособие / В.А. Пищальникова. – Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2001. – 240 с.
113. *Плеханова Т.Ф.* Текст как диалог [Текст]: монография / Т.Ф. Плеханова. – Минск: Изд-во МГЛУ, 2002. – 253 с.
114. *Пойманова О.В.* Семантическое пространство видеовербального текста [Текст]: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 / О.В. Пойманова. – М., 1997. – 24 с.
115. *Попова З.Д.* Когнитивная лингвистика [Текст] / З.Д. Попова, И.А. Стернин. – М.: АСТ, Восток-Запад, 2007. – 315 с.
116. *Постовалова В.И.* Картина мира в жизнедеятельности человека [Текст] / В.И. Постовалова // Роль человеческого фактора в языке. Язык и картина мира. – М.: Наука, 1988. – С. 8–69.
117. *Потанина Н.Л.* Игровое начало в художественном мире Чарльза Диккенса [Текст]: монография / Н.Л. Потанина. – Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г.Р. Державина, 1998. – 252 с.
118. *Почепцов Г.Г.* Теория коммуникации [Текст] / Г. Г. Почепцов. – М.: Рефл-бук; К.: Ваклер, 2001. – 651 с.
119. *Проскурина А.А.* Прецедентные тексты в англоязычном юмористическом дискурсе [Текст]: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / А.А. Проскурина. – Самара, 2004. – 18 с.
120. *Ржанская Л.П.* Интертекстуальность [Текст] / Л.П. Ржанская // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. – М.: ИМЛИ РАН, 2002. – С. 539–555.
121. *Рыжова Л.П.* Полифония и аргументация в модели интегрированной прагматики Освальда Дюкро [Текст] / Л. П. Рыжова // Филологические науки. - 2004. - N 4. - С. 94-104.
122. *Рыжова Л.П.* Французская прагматика [Текст] / Л.П. Рыжова. // М.: КомКнига, 2007. - 240 с
123. *Сахарный Л.В.* Введение в психолингвистику [Текст]: курс лекций / Л.В. Сахарный. – Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1989. – 184 с.

124. *Седов К.Ф.* Нейропсихолингвистика [Текст] / К.Ф. Седов. – М.: Лабиринт, 2007. – 224 с.
125. *Серио П.* Квадратура смысла: французская школа анализа дискурса [Текст] / П. Серио; пер. с фр. и португ.; предисл. Ю.С. Степанова. – М.: Прогресс, 1999. – 416 с.
126. *Сковородников А.П.* О типологии контаминированных текстов (к проблеме терминологии) [Текст] / А.П. Сковородников // Русский язык за рубежом, 2006. – № 5. – С. 43–48.
127. *Слышкин Г.Г.* От текста к символу: лингвокультурные концепты прецедентных текстов в сознании и дискурсе [Текст] / Г.Г. Слышкин. – М.: Academia, 2000. – 128 с.
128. *Соколова Н.И.* Творчество Данте Габриэля Россетти в контексте «средневекового возрождения» в викторианской Англии [Текст] / Н.И. Соколова. – М.: МПГУ, 1995. – 169 с.
129. *Солнцев В.М.* Язык как системно-структурное образование [Текст] / В.М. Солнцев. – М.: Наука, 1971. – 294 с.
130. *Сонин А.Г.* Понимание поликодовых текстов: когнитивный аспект [Текст] / А.Г. Сонин. – М., 2005. – 219 с.
131. *Сонин А.Г.* Моделирование механизмов понимания поликодовых текстов [Текст]: дис. д-ра филол. наук: 10.02.19 / А.Г. Сонин. – М., 2006. – 323 с.
132. *Сонин А. Г.* Моделирование механизмов понимания поликодовых текстов [Текст] : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.02.19 / А. Г. Сонин. – М., 2006. – 42 с.
133. *Сорокин Ю.А.* Креолизованные тексты и их коммуникативная функция [Текст] / Ю.А. Сорокин, Е.Ф. Тарасов // Оптимизация речевого воздействия. – М., 1990. – 240 с.
134. *Сребрянская Н.А.* Креолизованные художественные тексты разных типов знаковых систем [Текст] / Н.А. Сребрянская // Известия ВГПУ – 2013. – №2 (261). – С. 213–216.



135. *Степанов Ю.С.* В трехмерном пространстве языка: семиотические проблемы лингвистики, философии, искусства [Текст] / Ю.С. Степанов. – М.: Наука, 1985. – 335 с.
136. *Степанов Ю.С.* Язык и метод: К современной философии языка [Текст] / Ю.С. Степанов. – М.: Языки рус. культуры, 1998. – 784 с.
137. *Степанов, Ю.С.* Константы: Словарь русской культуры: Опыт исследования [Текст] / Ю. С. Степанов. – М.: Яз. рус. культуры, 1997. – 824 с.
138. *Тарасов Е.Ф.* Знаковые опосредователи мышления [Текст] /Е.Ф. Тарасов, Н.В. Уфимцева // Исследование речевого мышления в психолингвистике. – М.: Наука, 1985. – С. 51–72.
139. *Теккерей У.М.* Английские юмористы XVIII века [Текст] Собр. соч.: В 12 т. Т.7. / У.М. Теккерей. – М., 1977. – С. 507–736.
140. *Тимашева О.В.* Сова и зеркало, или наследники Де Костера [Текст] / О. Тимашева. – М.: Художественная литература, 1990. – 286 с.
141. *Тимашева О.В.* Введение в теорию межкультурной коммуникации [Текст]: учеб. пособие / О.В. Тимашева. – 2-е изд., стер. – М.: ФЛИНТА: Наука, 2014. – 192 с.
142. *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История культуры. Кино [Текст] / Ю.Н. Тынянов. – М.: Наука, 1973. – 425 с.
143. *Уилсон Э.* Мир Чарльза Диккенса [Текст] / Э. Уилсон. – М.: Прогресс, 1975. – 320 с.
144. *Успенский Б.А.* Поэтика композиции [Текст] / Б.А. Успенский. – М.: Искусство, 1970. – 225с.
145. *Филиппов К.А.* Лингвистика текста [Текст]: курс лекций / К.А. Филиппов; 2-е изд., испр. и доп. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 2007. – 331 с.
146. *Чернявская В.Е.* Интертекстуальность как текстообразующая категория в научной коммуникации [Текст]: автореф. дис. ... д-ра. филол. наук: 10.02.04 / В.Е. Чернявская. – СПб, 2000. – 49 с.

147. *Чернявская В.Е.* Лингвистика текста: Поликодовость, интертекстуальность, интердискурсивность [Текст]: учебное пособие / В.Е. Чернявская. – М.: Директ-Медиа, 2014. – 267 с.
148. *Чертов Л.Ф.* О семиотике изобразительных средств [Текст] / Л.Ф. Чертов // Культура. СПб. – 1997. – С.22–24.
149. *Честертон Г.К.* Чарльз Диккенс [Текст] / Г.К. Честертон. – М.: Радуга, 1982. – 205 с.
150. *Шапиро М.* Некоторые проблемы семиотики визуального искусства [Текст] / М. Шапиро // Семиотика и искусствометрия. – М., 1972. – С. 136–163.
151. *Шейгал Е.И.* Семиотика политического дискурса [Текст] / Е.И. Шейгал. – М.: Гнозис, 2004. – 324 с.
152. *Шестак Л.А.* Русская языковая личность: коды образной вербализации тезауруса [Текст]: монография / Л.А. Шестак. – Волгоград: Перемена, 2003. – 312 с.
153. *Шпет Г.Г.* Комментарий к роману Чарльза Диккенса «Посмертные записки Пиквикского клуба» [Электронный ресурс] / Г.Г. Шпет. – URL: <http://www.litmir.co/br/?b=131209&p=1>, свободный.
154. *Шпет Г.Г.* Проблемы современной эстетики [Текст] / Г.Г. Шпет // Искусство. – 1923. – № 1. – С. 43–78.
155. *Шпет Г.Г.* Герменевтика и ее проблемы [Текст] / Г.Г. Шпет. – М.: Контекст, 1989. – 400 с.
156. *Шпет Г.Г.* Введение в этническую психологию [Текст] / Г.Г. Шпет. – СПб.: Наука, 1996. – 296 с.
157. *Шпет Г.Г.* Мысль и Слово. Избранные труды [Текст] / Г.Г. Шпет; отв. ред.-составитель Т.Г. Щедрина. – М.: РОССПЭН, 2005. – 688 с.
158. *Шпет Г.Г.* Внутренняя форма слова: Этюды и вариации на темы Гумбольта [Текст] / Г.Г. Шпет; изд. 3-е, стереотипное. – М.: КомКнига, 2006. – 216 с.

159. *Шпет Г.Г.* Искусство как вид знания. Избранные труды по философии культуры [Текст] / Г.Г. Шпет; отв. ред.-составитель Т.Г. Щедрина. – М.: РОССПЭН, 2007. – 712 с.
160. *Эйзенштейн С.М.* Монтаж [Текст] / С.М. Эйзенштейн. – М.: ВГИК, 1998. – 193 с.
161. *Эко У.* О членениях кинематографического кода [Текст] / У. Эко // Стрoение фильма. – М., 1985. – С. 79–101.
162. *Эко У.* Отсутствующая структура. Введение в семиологию [Текст] / У. Эко. – ТОО ТК Петрополис, 1998. – 432 с.
163. *Якобсон Р.О* В поисках сущности языка [Текст] / Р.О. Якобсон // Семиотика. – М., 1983. – С. 102–117.
164. *Якобсон Р.О.* Язык в отношении к другим системам коммуникации [Текст] / Р.О. Якобсон // Избранные работы. – М., 1985. – С. 319–330.
165. *Якобсон Р.О.* Язык и бессознательное [Текст] / Р.О. Якобсон. – М.: Гнозис, 1996. – 248 с.
166. *Carrier D.* The aesthetics of comics [Text] / D. Carrier. – Philadelphia: The Pennsylvania State University Press, 2000. -
167. *Burke K.* Philosophy of Literary Form: Studies in Symbolic Action. Berkeley: University of California Press; 1973
168. *Fiske J.* Introduction to communication studies. London, New York: Routledge, 1990. – 203 p.
169. *Goddard A.* The Language of Advertising. London: Routledge, 1998. – 134 p.
170. *Goodman N.* Languages of Art. – London: Oxf. Univ. Press, 1969. – 277 p.
171. *Kress G., & Van Leeuwen, T.* Reading Images: The Grammar of Visual Design (2nd ed.). London: Routledge, 2006. – 312 p.
172. *Kress G.* Multimodality: A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication. London: Routledge, 2010. – 212 p.
173. *Leech G.N.* English in Advertising: A Linguistic Study of Advertising in Great Britain. London: Longman, 1966. – 210 p.

174. *Montgomery, James.* A Study in Pictures. New York: Magico Magazine, 1984. – 64 p.
175. *Multimodal Discourse Analysis: Systemic-Functional Perspectives.* Ed. by Kay L. O'Halloran. – London, New-York: Continuum, 2004. – 252 p.
176. *Pribram Karl H.* Languages of the brain; experimental paradoxes and principles in neuropsychology. Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall. – 432 p.
177. *Roy A.M.* Irony in conversation, Ph.D. dissertation, University of Michigan, 1978. – 169 p.
178. *Simpson D.* Irony and Authority in Romantic Poetry, London, 1979 – 267 p.
179. *Steig M.* Dickens and Phiz. Indiana University Press, Bloomington, 1978. – 340 p.
180. *Tener R.L.* The Phoenix Riddle: A Study of Irony in Comedy, Edwin Mellen Press Ltd, 1979 – 213 p.

### СЛОВАРИ И СПРАВОЧНИКИ

181. *БСЭ (Большая Советская Энциклопедия):* в 30-ти т. Т. 12. Кварнер – Конгур [Текст] / гл. ред. А.М. Прохоров; ред. Н.К. Байбаков и др. – 3-е изд. – М.: Советская энциклопедия, 1973. – 623 с.
182. *Большой энциклопедический словарь (БЭС)* [Текст] / А.М. Прохоров. – СПб.: Норинт, 2004. – 1456 с.
183. *Васильева Н.В.* Краткий словарь лингвистических терминов [Текст] / Н.В. Васильев, В.А. Виноградов, А.М. Шахнарович. – М.: Русский язык, 1995. – 175 с.
184. *Жукова И.Н.* Словарь терминов межкультурной коммуникации [Текст] / И.Н. Жукова, М.Г. Лебедько, З.Г. Прошина, Н.Г. Юзефович; под. ред. М.Г. Лебедько и З.Г. Прошиной – М.: ФЛИНТА: Наука, 2013. – 632 с.
185. *Лингвистический энциклопедический словарь* [Текст] / гл. ред. В. Н. Ярцева. – М.: Сов. энцикл., 1990. – 682 с.
186. *Психология* [Текст]: словарь / Под общ. ред. А.В. Петровского, М.Г. Ярошевского. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Политиздат, 1990. – 494 с.

187. Руднев В.П. Словарь культуры XX века: Ключевые понятия и тексты [Текст] / В.П. Руднев. – М., 1997. – 384 с.
188. Толковый словарь иноязычных слов (ТСИС) [Текст] / Л.П. Крысин. – М.: Эксмо, 2010. – 944 с.
189. *Longman Dictionary of English Language and Culture (LDELС)* [Text] / D. Summers. – L.: Longman, 2000. – 1568 p.
190. *Oxford Concise Dictionary of linguistics (OCDL)* [Text] / P.H. Matthews. – Oxford: Oxford University Press, 1997. – 410 p.

### СПИСОК ИСТОЧНИКОВ ПРИМЕРОВ

1. *Диккенс Ч.* Посмертные записки Пиквикского клуба: роман Ч. Диккенса с комментариями Густава Шпета / сокр. пер. с англ. под ред. А. Горнфельда и Г. Шпета, нов. ред. М. Тюнькиной. М.: Издательство Независимая Газета, 2000. – 823 с.
2. *Диккенс Ч.* Посмертные записки Пиквикского клуба: роман / пер. с англ. А. Кривцовой, Е. Ланна. М.: Эксмо, 2009. – 800 с.
3. *Dickens C.* The Posthumous Papers of the Pickwick Club. London: Chapman and Hall, 1837. – 640 p.
4. *Dickens, Charles* The Posthumous Papers of the Pickwick Club / by Charles Dickens; with 43 ill. by R. Seymour and Phiz / London: Chapman and Hall, 1837.  
[Электронный ресурс]. – Режим доступа:  
<https://archive.org/stream/posthumouspapers021837dick#page/n13/mode/2up>

## СПИСОК ИЛЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРИАЛА

Рисунок 1. Механизм формирования образной семантики языковых знаков	25
Рисунок 2. Структура формирования визуального культурного кода.....	50
Рисунок 3. Образ мистера Пиквика как компонент национально-культурного кода .....	50
Рисунок 4. Иллюстрация <i>Christmas Eve at Mr. Wardle's</i> .....	60
Рисунок 5. Модель коммуникативного пространства ПХТ как целостного произведения.....	75
Рисунок 6. Иллюстрация <i>The Discovery of Jingle in the Fleet</i> .....	83
Рисунок 7. Иллюстрация <i>The Election at Eatanswill</i> .....	84
Рисунок 8. Фронтиспис.....	91
Рисунок 9.Иллюстрация <i>Dr. Slammer's Defiance of Jingle</i> .....	93
Рисунок 10.Иллюстрация <i>Mrs. Bardell faints in Mr. Pickwick's arms</i> .....	114
Рисунок 11.Иллюстрация <i>Mrs. Leo Hunter's Fancy-Dress Dejeuner</i> .....	123
Рисунок 12.Иллюстрация <i>The Sagacious Dog</i> .....	126
Рисунок 13.Иллюстрация <i>Mr. Pickwick in the Pound</i> .....	128
Рисунок 14.Иллюстрация <i>The First Appearance of Sam Weller</i> .....	129
Рисунок 15.Иллюстрация <i>The Unexpected Breaking Up of the Seminary for Young Ladies</i> .....	131
Рисунок 16. Схема циклического функционирования иконического аттрактора в структуре ПХТ .....	134
Таблица 1. Языковые и визуальные коды иллюстрации .....	48
Таблица 2. Сводная таблица примера .....	118
Таблица 3. Сводная таблица примера .....	125
Таблица 4. Сводная таблица примера .....	126
Таблица 5. Сводная таблица примера .....	128
Таблица 6. Сводная таблица примера .....	130
Таблица 7. Сводная таблица примера .....	131

## ПРИЛОЖЕНИЕ

### Приложение 1

#### Перечень иллюстраций и статистика соответствия композиции вербальной части текста

№	<i>Иллюстрация / Название главы</i>	Соответствие заглавию	Соответствие вербальной части	Подпись художника	Подпись к иллюстрации
1.	<b>Фронтиспис</b> [Мистер Пиквик и Сэм Уэллер], Физ 1837 г.			Phiz fecit	-
2.	<b>Титул</b> [ <i>Tony Weller ejects Mr. Stiggins</i> ], Физ (Гл. 52) ноябрь 1837 г. <i>Involving a serious Change in the Weller Family, and the untimely Downfall of Mr. Stiggins</i>	+	+	Phiz fecit	-
3.	[ <i>Mr. Pickwick Addresses the Club</i> ] Р. Сеймур (Гл.1) 1836 г. <i>The Pickwickians</i>	+	+	Seymour fecit	+
4.	[ <i>The Pugnacious Cabman</i> ] Р. Сеймур (Гл. 2), 1836 г. <i>The first Day's Journey, and the first Evening's Adventures; with their Consequences</i>	+	+	Seymour	+
5.	[ <i>The Sagacious Dog</i> ], Р. Сеймур (Гл. 2), 1836 г. <i>См. № 4</i>	-	+	Seymour fecit	+
6.	[ <i>Dr. Slammer's Defiance of Jingle</i> ] Р. Сеймур (Гл. 2), апрель 1836 г. <i>См. № 4</i>	+-	+	-	+
7.	[ <i>The Dying Clown</i> ] Р. Сеймур (Гл. 3), май 1836 г. <i>A new Acquaintance – The Stroller's Tale – A disagreeable Interruption, and an unpleasant Encounter</i>	+	+	Seymour	+
8.	[ <i>Mr. Pickwick in Chase of his Hat</i> ] Р. Сеймур (Гл. 4), май 1836 г. <i>A Field Day and Bivouac – More new Friends – An Invitation to the Country</i>	+-	+	-	+

9.	[ <i>Mr. Winkle Soothes the Refractory Steed</i> ] P. Сеймур (Гл. 5), май 1836 г. <i>A short one – Showing, among other Matters, how Mr. Pickwick undertook to drive, and Mr. Winkle to ride, and how they both did it</i>	+-	+	-	+
10.	[ <i>The Fat Boy Awake Again</i> ] Физ (Гл. 8), июнь 1836 г. <i>Strongly illustrative of the Position, that the Course of True Love is not a Railway</i>	+-	+	Phiz	+
11.	[ <i>Wardle and his Friends Under the Influence of the Salmon</i> ] Физ (Гл. 8) июнь 1836 г. <i>См. №10</i>	-	+	-	+
12.	[ <i>The Break-Down</i> ] Физ (Гл. 9) июль 1836 г. <i>A Discovery and a Chase</i>	-	+	-	+
13.	[ <i>First Appearance of Mr. Samuel Weller</i> ] Физ (Гл. 10) июль 1836 г. <i>Clearing up all Doubts (if any existed) of the Disinterestedness of Mr. A. Jingle's Character</i>	-	+	Phiz del.	+
14.	[ <i>Mrs. Bardell Faints in Mr. Pickwick's Arms</i> ] Физ (Гл. 12) август 1836 г. <i>Descriptive of a very important Proceeding on the Part of Mr. Pickwick; no less an Epoch in his Life, than in this History</i>	+	+	Phiz del.	+
15.	[ <i>The Election at Eatanswill</i> ] Физ (Гл.13) август 1836 г. <i>Some Account of Eatanswill; of the State of Parties therein; and of the Election of a Member to serve in Parliament for that ancient, loyal, and patriotic Borough</i>	+-	+	-	+
16.	[ <i>Mrs. Lee Hunter's Fancy-Dress Dejeuner</i> ] Физ (Гл.15) сентябрь 1836 г. <i>In which is given a faithful Portraiture of two distinguished Persons; and an accurate Description of a public Breakfast in their House and Grounds: which public Breakfast leads to the Recognition of an old Acquaintance, and the Commencement of another Chapter</i>	+	+	Phiz fecit	+
17.	[ <i>The Unexpected 'Breaking-Up' of The Seminary for Young Ladies</i> ] Физ (Гл.16) сентябрь 1836 г. <i>Too full of Adventure to be briefly described</i>	-	+	Phiz fecit	+



18.	[ <i>Mr. Pickwick in the Pound</i> ] Физ (Гл.19) октябрь 1836 г. <i>A pleasant Day with an unpleasant Termination</i>	+-	+	Phiz fecit	+
19.	[ <i>Mr. Pickwick and Sam in the Attorney's Office</i> ] Физ (Гл. 20) октябрь 1836 г. <i>Showing how Dodson and Fogg were Men of Business, and their Clerks Men of pleasure; and how an affecting Interview took place between Mr. Weller and his long-lost Parent; showing also what Choice Spirits assembled at the Magpie and Stump, and what a Capital Chapter the next one will be</i>	+-	+	Phiz fecit	+
20.	[ <i>The Last Visit of Heyling to the Old Man</i> ] Физ (Гл. 21) ноябрь 1836 г. <i>In which the old Man launches forth into his favourite Theme, and relates a Story about a queer Client</i>	+-	+	Phiz fecit	+
21.	[ <i>The Middle-Aged Lady in the Double-Bedded Room</i> ] Физ (Гл. 22) ноябрь 1836 г. <i>Mr. Pickwick journeys to Ipswich and meets with a romantic Adventure with a middle-aged Lady in yellow Curl-papers</i>	+	+		+
22.	[ <i>Mr. Weller Attacks the Executive of Ipswich</i> ] Физ (Гл. 24) декабрь 1836 г. <i>Wherein Mr. Peter Magnus grows jealous, and the middle-aged Lady apprehensive, which brings the Pickwickians within the Grasp of the Law</i>	+-	+	Phiz fecit	+
23.	[ <i>Job Trotter Encounters Sam in Mr. Muzzle's Kitchen</i> ] Физ (Гл. 25) декабрь 1836 г. <i>Showing, among a Variety of pleasant Matters, how majestic and impartial Mr. Nupkins was; and how Mr. Weller returned Mr. Job Trotter's Shuttlecock as heavily as it came – With another Matter, which will be found in its Place</i>	+-	+	Phiz fec.	+
24.	[ <i>Christmas Eve at Mr. Wardle's</i> ] Физ (Гл. 28) январь 1837 г. <i>A good-humoured Christmas Chapter, containing an Account of a Wedding, and some other Sports beside: which although in their Way even as good Customs as Marriage itself, are not quite so religiously kept up, in</i>	+	+	Phiz fecit	+

	<i>these degenerate Times</i>				
25.	[ <b>The Goblin and the Sexton</b> ] Физ (Гл. 29) январь 1837 г. <i>The Story of the Goblins who stole a Sexton</i>	+	+	Phiz del.	+
26.	[ <b>Mr. Pickwick Slides</b> ] Физ (Гл. 30) февраль 1837 г. <i>How the Pickwickians made and cultivated the Acquaintance of a Couple of nice young Men belonging to one of the liberal Professions; how they disported themselves on the Ice; and how their Visit came to a Conclusion</i>	+-	+	Phiz fet.	+
27.	[ <b>The first Interview with Mr. Serjeant Snubbin</b> ] Физ (Гл. 31) февраль 1837 г. <i>Which is all about the Law, and sundry Great Authorities learned therein</i>	+-	+	Phiz del.	+
28.	[ <b>The Valentine</b> ] Физ (Гл. 33) март 1837 г. <i>Mr. Weller the elder delivers some Critical Sentiments respecting Literary Composition; and, assisted by his Son Samuel, pays a small Instalment of Retaliation to the Account of the Reverend Gentleman with the Red Nose</i>	+	+	Phiz del.	+
29.	[ <b>The Trial</b> ] Физ (Гл. 34) март 1837 г. <i>Is wholly devoted to a full and faithful Report of the memorable Trial of Bardell against Pickwick</i>	+	+	Phiz del.	+
30.	[ <b>The Card-room at Bath</b> ] Физ (Гл. 35) апрель 1837 г. <i>In which Mr. Pickwick thinks he had better go to Bath; and goes accordingly</i>	+	+	Phiz del.	+
31.	[ <b>Mr. Winkle's Situation when the Door 'blew-to'</b> ] Физ (Гл. 36) апрель 1837 г. <i>The chief Features of which will be found to be an authentic Version of the Legend of Prince Bladud, and a most extraordinary Calamity that befell Mr. Winkle</i>	+	+	Phiz del.	+
32.	[ <b>Conviviality at Bob Sawyer's</b> ] Физ (Гл. 38) май 1837 г. <i>How Mr. Winkle, when he stepped out of the Frying-pan, walked gently and comfortably into the Fire</i>	+-	+	Phiz del.	+
33.	[ <b>Mr. Pickwick sits for his Portrait</b> ] Физ (Гл. 40) май 1837 г. <i>Introduces Mr. Pickwick to a new and not</i>	+-	+	Phiz del.	+

	<i>uninteresting Scene in the great Drama of Life</i>				
34.	[ <b>The Warden's Room</b> ] Физ (Гл. 41) июль 1837 г. <i>What befell Mr. Pickwick when he got into the Fleet; what Prisoners he saw there; and how he passed the Night</i>	+	+	Phiz del.	+
35.	[ <b>Discovery of Jingle in the Fleet</b> ] Физ (Гл. 42) июль 1837 г. <i>Illustrative, like the preceding one, of the old Proverb, that Adversity brings a Man acquainted with strange Bedfellows — Likewise containing Mr. Pickwick's extraordinary and startling Announcement to Mr. Samuel Weller</i>	+-	+	Phiz fet.	+
36.	[ <b>The Red-nosed Man discourseth</b> ] Физ (Гл. 45) август 1837 г. <i>Descriptive of an affecting Interview between Mr. Samuel Weller and a Family Party. Mr. Pickwick makes a Tour of the diminutive World he inhabits, and resolves to mix with it, in Future, as little as possible</i>	+	+	Phiz fet.	+
37.	[ <b>Mrs. Bardell encounters Mr. Pickwick in the Prison</b> ] Физ (Гл. 46) август 1837 г. <i>Records a touching Act of delicate Feeling not unmixed with Pleasantry, achieved and performed by Messrs. Dodson and Fogg</i>	+-	+	Phiz del.	+
38.	[ <b>Mr. Winkle Returns under extraordinary Circumstances</b> ] Физ (Гл. 47) сентябрь 1837 г. <i>Is chiefly devoted to Matters of Business, and the temporal Advantage of Dodson and Fogg — Mr. Winkle reappears under extraordinary Circumstances — Mr. Pickwick's Benevolence proves stronger than his Obstinacy</i>	+	+	Phiz del.	+
39.	[ <b>The ghostly Passengers in the Ghost of a Mail</b> ] Физ (Гл. 49) сентябрь 1837 г. <i>Containing the Story of the Bagman's Uncle</i>	+-	+	Phiz fet.	+
40.	[ <b>Mr. Bob Sawyer's Mode of Travelling</b> ] Физ (Гл. 50) октябрь 1837 г. <i>How Mr. Pickwick sped upon his Mission, and how he was reinforced in the Outset by a most unexpected Auxiliary</i>	+-	+	Phiz fet.	+

41.	[ <i>The Rival Editors</i> ] Физ (Гл. 51) октябрь 1837 г. <i>In which Mr. Pickwick encounters an old Acquaintance – To which fortunate Circumstance the Reader is mainly indebted for Matter of thrilling Interest herein set down, concerning two great Public Men of Might and Power</i>	+-	+	Phiz del.	+
2.	Титул [Tony Weller ejects Mr. Stiggins] Физ (Гл. 52) ноябрь 1837 г. <i>См. № 2</i>				
42.	[ <i>Mary and the Fat Boy</i> ] Физ (Гл. 54) ноябрь 1837 г. <i>Containing some Particulars relative to the Double Knock, and other Matters: among which certain interesting Disclosures relative to Mr. Snodgrass and a Young Lady are by no Means irrelevant to this History</i>	+-	+	Phiz fet.	+
43.	[ <i>Mr. Weller and his Friends Drinking to Mr. Pell</i> ] Физ (Гл. 55) ноябрь 1837 г. <i>Mr. Solomon Pell, assisted by a Select Committee of Coachmen, arranges the affairs of the elder Mr. Weller</i>	+-	+	Phiz del.	+

Техническая сторона гравировки<sup>16</sup>

Основные виды графических шаблонов, для которых создавал свои работы Хэблот Н. Браун – это гравировка по дереву и гравировка по металлу. Гравировка по дереву – это «рельефный» метод. При ее создании вырезается дерево вокруг тех линий, которые потом должны быть отпечатаны черным цветом, они остаются выпуклыми. Такая техника принципиально отличается от гравировки и резьбы по металлу. В этом случае линии, которые должны быть черного цвета, прорезаются в металл. Резьба по металлу выполняется вручную, а для гравировки эти линии «разъедаются» кислотой.

Поскольку гравировка по дереву, как и шрифт рельефна, она может печататься вместе с текстом. Стальные гравировки и резьба по стали должны печататься отдельно от текста: влажная бумага прижимается к желобкам с чернилами. Существует много способов перевода рисунка на дерево или металл (включая рисунок непосредственно на дереве или стали, без необходимости перевода), но мы рассмотрим те из них, которыми пользовался Х.Н. Браун. Как правило, он пользовался тонкой бумагой, покрытой с одной стороны красным мелом, и помещал ее мелом вниз на деревянную доску, покрытую белым китайским мелом. Сверху накладывался рисунок лицевой стороной вверх. Контур изображения обводился тупым кончиком карандаша. Красные очертания затем использовались как основа для работы прямо на дереве уже черным карандашом. В таком виде доска попадала к гравировщику, от мастерства которого зависело многое.

Гравировка по металлу представляла собой более сложный процесс, и всю работу делал сам Браун или его партнер Роберт Янг. Сначала отполированная металлическая пластинка обрабатывалась специальным составом из воска, затем эта основа покрывалась ламповой копотью. Рисунок более или менее детально переводился через красную бумагу на основу гравюры, примерно так, как было

---

<sup>16</sup> Перевод отрывка из книги Майкла Стейга «Диккенс и Физ» [Steig, 1978].

описано выше. Вполне возможно, что Браун рисовал прямо на основе, добавляя детали, которые нелегко обводить. Когда перевод был окончен, начиналась работа по гравировке: специальной иглой художник прорезал основу, обнажая металлическую пластинку там, где должен был появиться конечный рисунок. Далее следовали кислотные ванны: кислота разъедала металл по начертанным линиям. Различие тонов достигалось следующим образом: перед очередным погружением нужные линии покрывались лаком. Процесс мог быть еще сложнее, поскольку гравировщик мог сперва зафиксировать основные контуры, затем снять основу и соотнести получившееся изображение с эскизом, чтобы проверить результат. Потом он наносил новую основу (которая без нанесения ламповой копоти была бы прозрачной) и добавлял иглой нужные оттенки и другие детали. Количество кислотных ванн зависело от результата; каждая могла длиться лишь несколько секунд, и Браун (или Янг) сверялись с оригиналом по три и более раз.

Сказанное подтверждается некоторыми экземплярами гравюр из Британской библиотеки, на которых видно несколько стадий разъедания. Использование такого метода перевода рисунка подтверждается двумя фактами. Во-первых, подавляющее большинство дошедших до нас рисунков Брауна перевернуты слева направо. Во-вторых, на большинстве таких перевернутых рисунков видны «слепые» углубления, которые иногда находятся рядом с нарисованными линиями, иногда от них расходятся, а иногда добавляют детали к гравюре и обнаруживаются на рисунке только в виде «слепых» линий. Эти углубления ясно различимы еще со времени создания седьмой главы «Посмертных записок Пиквикского клуба». На более ранних рисунках видны также графитные линии, нанесенные поверх исходных чернильных линий. Карандашные линии могли выполнять ту же функцию, что и «слепые» линии, повсеместно встречающиеся в последних работах.