

Вестник Ивановского государственного университета.

Серия: Гуманитарные науки. 2022. Вып. 1. С. 43—56.

Ivanovo State University Bulletin. Series: Humanities. 2022. Iss. 1. P. 43—56.

Научная статья

УДК 82.01

DOI: 10.46726/И.2022.1.4

К ТЕОРИИ ПЕРСОНАЛЬНОГО СТИЛЯ: РЕФЕРЕНЦИАЛ В СИСТЕМЕ СТИЛЕВЫХ ОПРЕДЕЛИТЕЛЕЙ

Дмитрий Леонидович Лакербай

Ивановский государственный университет, г. Иваново, Россия, lakomotion@yandex.ru

Аннотация. В данной статье представлена оригинальная авторская концепция стилевых определителей, базирующаяся на понимании персонального стиля как полноценного воплощения субъектной стороны текста. Процесс создания писателем своего стиля можно интерпретировать как индивидуальный семиозис, а возникающее текстовое пространство — как производную языковую среду с реализованной субъектностью. Персональный стиль — это уникальное органическое единство идейно-конструктивного принципа и «фактуры» произведения, поэтому важнейшей категорией является «глубина стилевой модели» как требование соединять анализ выразительной фактуры с анализом самого способа выразительности. Аналитическим взглядом увидеть весь стиль нельзя, поэтому анализ персонального стиля представляет собой выстраивание композиции стилевых определителей, при этом состав и глубина стилевой модели вариативны.

Для характеристики индивидуального семиозиса и реализованной в произведении вторичной языковой среды требуется специальный термин. В нашем понимании, это авторский референциал. На уровне стилового принципа референциал означает тенденцию отбирать / изображать что-либо как-либо. На уровне стилевой фактуры референциал обозначает, как именно предметы и явления демонстрируются в тексте. Референциал можно метафорически назвать программной миметической привычкой писателя. Описание референциала художника — это краткая «презентация» наиболее регулярных и наглядных стилевых примет «изображенного мира», указывающих на отношение писателя к миру и языку.

Ключевые слова: персональный стиль, референциал, стилевой определитель, «глубина стилевой модели», когнитивно-прагматическая программа

Для цитирования: Лакербай Д.Л. К теории персонального стиля: референциал в системе стилевых определителей // Вестник Ивановского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. 2022. Вып. 1. С. 43—56.

© Лакербай Д.Л., 2022

Original article

ON THE THEORY OF PERSONAL STYLE: REFERENTIAL MODEL IN THE SYSTEM OF STYLE DETERMINANTS

Dmitry L. Lakerbay

Ivanovo State University, Ivanovo, Russian Federation, lakomotion@yandex.ru

Abstract. This article presents the author’s original concept of style determinants, based on the understanding of a personal style as a full-fledged embodiment of the subject side of the text. The process of creating a writer’s own style can be interpreted as an individual semiosis, and the emerging text space can be interpreted as a derived language environment with realized subjectivity. Personal style is a unique organic unity of the ideological and constructive principle and the “texture” of the work, therefore the most important category is the “depth of the style model” as a requirement to combine the analysis of the expressive texture with the analysis of the method of expression itself. It is impossible to see the whole style with an analytical look, therefore, the analysis of the personal style is the building of a composition of style determinants, while the composition and depth of the style model are variable.

To characterize the individual semiosis and the secondary language environment implemented in the work, a special term is required. In our understanding, this is an “author’s referential model”. At the level of the stylistic principle, “referential model” means the tendency to select/depict something somehow. At the level of stylistic texture, “referential model” means exactly how objects and phenomena are demonstrated in the text. The “referential model” can be metaphorically called a programmatic mimetic manner of the writer. The description of the artist’s “referential model” is a brief “presentation” of the most regular and visual stylistic signs of the “depicted world”, indicating the writer’s attitude to the world and language.

Keywords: personal style, author’s referential model, style determinant, “depth of style model”, cognitive-pragmatic program

For citation: Lakerbay D.L. On the theory of personal style: referential model in the system of style determinants, *Ivanovo State University Bulletin, Series: Humanities*, 2022, iss. 1, pp. 43—56.

Для работы в русле авторской теории персонального стиля (см.: [Иванов, Лакербай 2020: 120—162]) необходимо предварительно акцентировать некоторые моменты.

Стала общим местом «хамелеонистость» понятия «стиль» и многовариантность его концепций («стиль как орнамент (украшение)», «стиль как отклонение», «стиль как эстетическая категория», «стиль как выбор (языковых средств)», «стиль как проявление индивидуальности», «стиль функциональный», «стиль как свойство текста», «стиль как коммуникативная деятельность» (см.: [Гайда: 33—36])). Но глобальный культурный смысл стиля генетически — это приведение «сообщения» и «формы» в гармонию согласованно-комплементарного состояния, которое выражается связкой взаимообусловленности «если... — то...»: «Если складки одежды святого на иконе подчинены одному строю и порядку, то у стоящего рядом их ритм, пластика и фактура при всех частных отличиях должны соответствовать тем же

модулям формообразования. В ином случае ломается единство стиля. Если же имеет место контраст, сознательное противопоставление форм и смыслов, то этот “контрапункт” должен был оформлен так, чтобы иметь возможность быть синтетически снятым на другом смысловом уровне...» [Пелипенко: 17—18].

Основы этой взаимообусловленности меняются в историческом измерении¹. Говоря о литературе и искусстве нескольких последних столетий, на наш взгляд, следует, как минимум, разграничивать *стиль-традицию* (наследуемое, усваиваемое) и *стиль персональный* (собственно-авторский, ассоциируемый с конкретной персоной). В художественной литературе персональный стиль — зримая воплощенность конкретного эстетического видения, уникальный художественный принцип и его реализация одновременно (органическое единство идейно-конструктивного принципа и «фактуры»). Это «неопределенная определенность», не охватываемая (целиком) аналитически, но отчетливо различимая читателем как некая авторская уникальность («не инструмент, и не метод, и не выбор слов. Стиль — это еще и многое другое. Он является органическим, неотъемлемым свойством личности автора» [Набоков: 109]). Языковая сторона персонального стиля может быть охарактеризована как «новый» (преображенный) язык с целевым эстетическим назначением, когда «язык со своими прямыми значениями в поэтическом употреблении как бы весь опрокинут в тему и идею художественного замысла» [Винокур: 53] и в процессе реализации этого замысла «обращается в единственно-возможную форму художественного бытия, становится плотью и ликом художественного мира — словотворения, в котором живет творец» [Гиршман: 495].

Сложность перевода восприятия стиля в его определение связана с его «способностью быть рассредоточенным во всех гранях образной формы, свойственной автору, и одновременно — выполнять роль ее центра и фокуса» [Эйдинова: 7]. «Фактура» — «такая поверхность произведения, которая указывает на то, что это же самое, этот же творческий принцип лежит и в самой глубине произведения и был в нем с самого начала <...> каково внутри, таково и снаружи, и наоборот» [Михайлов: 472—473]. Именно поэтому мы можем говорить о *стилевом принципе* как регуляторе стилового единства — но поэтому же мы должны с осторожностью «компонентно» моделировать стиль, внутренне одухотворенный «невербализуемыми принципами, идеалами, идеями, творческими импульсами <...> Если нет этой одухотворенности, стиль исчезает. Остаются только его внешние следы: манера, система приемов» [Бычков: 284].

Из каких бы соображений ни исходил анализ так понимаемого стиля, он должен учитывать *стилевую глубину*, т. е. соединять в своем движении

¹ Что само по себе составляет целую «культурологическую драму»: «Язык стиля, хотя и выражал еще общекультурные и общеконвенциональные смыслы, стал уже неотделим от личности. <...> А дальше нарастающий релятивизм картин мира и соответственно стиливых форм сам подсказал выход из тупика субъективистского мельчания. Стиль-онтология окончательно преобразилась в стиль-состояние, стиль-настроение. <...> Еще Пикассо менял стили последовательно, а современные постмодернисты <...> оперируют стилями так же просто, как иностранными языками. <...> Элементы стиля здесь — это не более чем языковые матрицы, которые <...> подчинены контексту манифестирования ментального состояния субъекта» [Пелипенко: 29].

анализ выразительной фактуры с анализом самого способа выразительности, системно продвигаясь к более общим характеристикам (индуктивный путь)². Стиль — в единстве стилевого принципа и «фактуры» — можно уподобить виртуальной сфере, поверхность которой везде (*на всей* обозримости текста), а центр — *подо всей* обозримостью текста. Вот почему *глубина стилевой модели* мыслится нами как основная характеристика любого конкретного стиля персонального типа. Ее можно осознать как двуединое движение по типу герменевтического круга целого и части. Движение (сепарированное) от поверхности вглубь (к принципу) означает не только (и не столько) прояснение целого, сколько лавинообразное нарастание внутритекстовых связей. Движение (сепарированное) из глубины к поверхности означает *конкретизацию* (в ингарденовском значении этого слова, ведь литературовед выступает как «читатель стиля»), когда явственно проступает *фрагмент* художественной формы. Но мы можем одновременно либо поднести фонарь близко к детали, либо пытаться осветить им «помещение». За внешней, количественно исчисляемой формой, подобно лестничному пролету в темную бесконечность, открывается бездонная глубина упорядоченности; ее архитектоника и есть выражение существа стиля.

Аналитическим взглядом увидеть *весь стиль* нельзя. Он есть *живая выразительность художественной формы*, но не материально понимаемого *ставшего* текста-факта (в категориях лосевской «Диалектики художественной формы»), а *становящегося произведения*, реализуемого читателем как *факт эстетический* — личностное переживание художественной формы одухотворенного содержания. Аналитика персонального стиля — это выстраивание композиции аналитических ракурсов (стилевых определителей), каждый из которых *вырезает* (как «пирамиду» из арбуза) свою область смыслов, при этом *разрезая* целое и условно уничтожая его целостность, давая ее в сильно обедненном и искаженном виде³. Другие ракурсы отчасти компенсируют эти «повреждения», в композиционном единстве создавая модель, эвристическая ценность которой выше нанесенных «повреждений». Но для их уменьшения необходима рефлексия того, *что* может являться *стилевым определителем*.

В рамках «органического» понимания стиля стилевые определители — это такие системные образования в нашем исследовательском опыте, которые характеризуют особенности изображения (выразительность) вместе со способом изображения, т. е. простираются от материальной поверхности текста в родовую тьму его генезиса. Простирание, т. е. пространственное запечатление временного процесса дает возможность не только рассмотреть ритм, референцию, наррацию, национально-культурный колорит, жанр, тезаурус и др. как результат творчества, но и в определенной степени проследить сам процесс, поскольку произведение (вос-произведение) сохраняет живые следы генезиса. Тематику, проблематику, сюжет, образы и образную систему, образную

² Возможен и дедуктивный — если уже есть корпус данных, на основе которых релевантны обобщения, эвристичные в плане дальнейшего движения.

³ Так, для лингвиста естественно мыслить путь к постижению стиля от языковых форм, но это сугубо дисциплинарная перспектива (как и в любом виде искусства). Путь к стилю заставляет, однако, каждую из таких перспектив воспринимать как привилегированный ракурс, причем привилегированность во многом определяется именно дисциплинарными соображениями.

и сюжетную композицию как аспекты *изображенного мира* для анализа персонального стиля лучше привлекать не напрямую, а через систему стилевых определителей (или в ее составе как производный определитель) — иначе мы теряем логику моделирования и уменьшаем его дифференцирующую силу (не забываем про уникальность конкретного стиля). Так, «нервическая скандалёзность» персонажей Достоевского имеет своим основанием, прежде всего, индивидуально-авторский семиозис, связанный с мировоззренческими представлениями, с «незавершимостью» мира и человека, мучительно-диалогичной «нераздельностью-неслиянностью» *я* и *другого* (в том числе и внутри *я*) — и т. п.

Отстроенная пространственная композиция стилевых определителей дает нам глубину стилиевой модели, однако главная проблема заключается в том, что — в силу уникальности конкретного произведения как стилиевого объекта — мы не можем заранее или механически задать ни состав определителей, ни их композицию: «субъектная матрица» текста не построена априори по схеме исследователя, будь последняя плодом абстрактного теоретизирования («теоретическая» модель) или систематизацией конкретного опыта («историческая» модель). Наличие подобных схем — важное подспорье для анализа, но отношение любой из них к другому стилиевому объекту — отдельная проблема. В этом заключается, например, огромный недостаток «советской» (от Соколова [Соколов] до Лейдермана с его «бюрократической» триадой «метод — жанр — стиль»⁴) механистической модели «факторы стиля / носители стиля». По сути, это «теоретическая» модель, которая *находится в неизвестном соотношении с исследуемым объектом*: параметры жестко заданы и подчинены механической системности и причинно-следственной логике. Игнорирование уникальных качественных характеристик персонального стиля каждый раз ставит под вопрос результаты применения такой модели: что мы получаем? насколько это релевантно задачам анализа (именно персональный стиль, а не иная системность)? каковы критерии успешности анализа в дескриптивном, «монографическом», сопоставительном планах? и т. п. Уникальность «субъектной матрицы» текста, динамичность и дискурсивность произведения как стилиевого объекта заставляют говорить о непредрешенности стилиевой модели относительно конкретного объекта исследования: *состав и глубина стилиевой модели вариативны*. Нам неизвестно *заранее*, что более значимо, а что менее, или, предельно огрубляя: где тут «факторы», а где «носители». Всё, что нам «теоретически» известно, — это примерный набор стилевых определителей. Построение конкретной стилиевой модели осуществляется в процессе анализа объекта в ракурсе стилевых определителей и направленной теоретической рефлексии.

Неизбежность субъектно-языкового пространства, проистекающая из индивидуальности «языка-места» (см., напр.: [Иванов, Лакербай 2018]) для каждого потенциального автора (мы включаем в это число постфактум лишь тех, кто создал свой стиль), означает, что процесс творчества можно интерпретировать как индивидуальный (стилиевой) семиозис, а возникающее текстовое пространство — как вторичную (не в оценочном плане) или производную языковую среду с реализованной субъектностью. Эта тотальная субъектность

⁴ «Взаимодействие “стиль — жанр — метод” образует структуру любой художественной системы как идейно-эстетического целого, начиная с отдельного произведения и кончая литературным направлением» [Лейдерман, Скрипова: 15].

(не субъект, а именно субъектность как свойство преображенного, «другого» языка) и позволяет задавать «глубину стиля» в любом направлении.

Категориальная глубина стиля прекрасно ощущается как возможность эстетического (и вслед за ним аналитического) восстановления сущности стиля из его относительно небольшого фрагмента. Конечно, для такого восстановления нужна определенная «база данных» как точка отсчета (например, мы знаем или предполагаем атрибуцию текста). Но это в любом случае «координатный минимум», дающий возможность «достраивать» стилевое целое эстетически и давать ему аналитический комментарий — именно потому, что фрагмент явственно *отсылает нас* к целому. В этом — для нас здесь — смысл известного замечания Бродского: «Цветаева <...> которой ничего и ни у кого заимствовать не надо, начинает с предельной структурной спрессованности речи и ею же кончает. <...> Вспомним авторскую ремарку к характеристике Казановы в ее пьесе “Конец Казановы”: “Не барственен — царственен”» [Бродский, т. 5: 132]. Точно так же «работает», например, стилистика самого Бродского (фрагмент типа «Вечер обычно отлит // в форму вокзальной площади, со статуей и т. п.» [Бродский, т. 4: 204] воспринимается как целый ансамбль узнаваемых стилем, провоцирующий на комментарий к стилю «зрелого» Бродского как таковому) или, скажем, Блока:

Жизнь пуста, безумна и бездонна!
Выходи на битву, старый рок!
И в ответ — победно и влюбленно —
В снежной мгле поет рожок... [Блок: 51] —

где и мотивы (бездонности, безумия, пустоты, мглы, рока, любви-страсти как мифологических характеристик «падшего» героя и мира, а также песни-музыки и битвы), и пафос («клубящаяся» антиномиями романтико-символистская «предельность» и стихийность, упоение отчаянием), и «оркестровка» (музыкально-театрально-экстатическая) — буквально всё является концентрированной репрезентацией блоковского лирического стиля.

Категориальная глубина стиля отчетливо выступает при соотнесении — не отождествлении! — *разноформатных* участков художественного мира. Так, опытный преподаватель-словесник может комментировать мотивы поступков лермонтовского Печорина, привлекая лирику поэта, и это порой гораздо более глубокая истина, нежели прямой анализ. Дело здесь не только в очевидной «автопсихологичности» героя. Несмотря на всю реалистическую объективацию персонажа и его внешнюю / внутреннюю отделенность от автора (Печорин, в отличие от его автора, только что прямо не назван красавцем; Печорин не поэт, что, казалось бы, должно было лишить его демоническую гордыню и метафизику подлинной мощи), в мироотношение и судьбу Печорина словно вшита вся «стилевая личность» поэта. И нет лучшего ответа на вопрос ученика или студента, почему же все-таки герой ни на чем не может остановиться и успокоиться (стать понятным, до конца определенным, «одним из нас»), а не вечным странником и нарушителем, вечным «между»), чем просто процитировать «И скучно и грустно». Эта «формула» лермонтовского духа и стиля легко раскрывается в подробностях печоринским самоанализом, демонстрируя ту же обреченность на внутреннюю борьбу и «несведенность» личности, невозможность для нее не противоречить самой себе. Внутренне возопить: «...зачем я жил? для какой цели я родился?.. А верно она существовала, и верно было мне назначенье высокое, потому что я чувствую

в душе моей силы необъятные; но я не угадал этого назначения, я увлекся приманками страстей пустых и неблагодарных; из горнила их я вышел тверд и холоден, как железо...» [Лермонтов, т. 4: 289—290] — чтобы многократно «перевернуть» эту холодность, сначала ощутив «камень на сердце» после гибели Грушницкого, затем дав полную волю чувствам после неудачной «погоны за Верой», но вскоре убедив себя, что зря, и уснув «сном Наполеона после Ватерлоо» — а потом «демонически разозлиться» на Вернера: «...но я остался холоден, как камень — и он вышел. Вот люди! все они таковы: знают заранее все дурные стороны поступка, помогают, советуют, даже одобряют его, видя невозможность другого средства, — а потом умывают руки и отворачиваются с негодованием от того, кто имел смелость взять на себя всю тягость ответственности» [там же: 302]. Нетрудно заметить, что смысл мотивов «холодности» и «твердости» (инвариант) «камня» / «железа» (варианты) все время варьируется в конкретике (ускользает от однозначности) — при абсолютной точности и определенности «холода» как «универсалии» художественного мира («холод» как исходная демоническая реакция на «весь мир» и «всех людей»). Итог вселенского «холода» — неисцелимая «скука» («Я надеялся, что скука не живет под чеченскими пулями...» [там же: 209]; «к печали я так же легко привыкаю, как к наслаждению, и жизнь моя становится пустее день ото дня...» [там же: 210]; «Ну что? в отставке?.. как?.. что подельвали?.. — Скучал! — отвечал Печорин, улыбаясь» [там же: 222]). «Бытовая» формула такого человека — «сам себе враг», поэтическая — «И скучно и грустно, и некому руку подать / В минуту душевной невзгоды... <...> Что страсти? — ведь рано иль поздно их сладкий недуг / Исчезнет при слове рассудка; / И жизнь, как посмотришь с холодным вниманьем вокруг — / Такая пустая и глупая шутка...» [Лермонтов, т. 1: 426]. А возвышенная «романная» формула доверена любящей женщине, и, при всей ее очарованности «скучающим демоном», отражает эту же универсальную суть: «...в твоей природе есть что-то особенное, тебе одному свойственное, что-то гордое и таинственное; в твоём голосе, что бы ты ни говорил, есть власть непобедимая; никто не умеет так постоянно хотеть быть любимым; ни в ком зло не бывает так привлекательно <...> и никто не может быть так истинно несчастлив, как ты, потому что никто столько не старается уверить себя в противном» [Лермонтов, т. 4: 300]. Способы реализации «универсальности» различны, но, как раньше писали, «идейно-стилевая основа» (стиль как органическое единство идеи и формы) — одна. Тот факт, что персональный стиль Лермонтова при этом совокупно предстает как ярчайшая манифестация «романтического стиля» («большого» стиля, стиля-традиции), лишь подчеркивает глубину (или «многослойность») стиля как «вненаходимо-тотальной» субъектно-авторской объективации, могущей быть «считанной» по-разному на разных уровнях «погружения».

И это единство восстанавливается исследователем поэтапно, но считается «эстетически ориентированным» читателем сразу, а значит, *представлено на стилевой поверхности как некая данность*, воплощающая особенную — стилевую — кодировку всего «изображенного мира», т. е. наряду с самим изображением так или иначе демонстрирующая его код. Вот почему индивидуальный семиозис и реализованная вторичная языковая среда со всей определенностью требуют термина, указывающего на их оригинальность и могущего служить одним из исходных стилевых определителей. Таким термином может стать референциальный определитель, или *референциал* —

авторская референциальная модель. По точному определению Е. Фарино, в произведении мир из объекта превращается в «язык» (соответственно «вопрос достоверности или правдоподобия отодвигается тут на задний план, на первый же выдвигается степень когерентности и внутренней непротиворечивости моделирующей системы» [Фарино: 74—75]), и к референциалу это относится в первую очередь — он и есть «индивидуальный язык» самой художественной предметности (включая персонажный ряд, т. е. всего *изображенного мира*), ее «субъектный код», демонстрирующий «мир как язык», системные принципы отбора и демонстрации предметов и явлений. Референциал — буквальная данность «закодированной» стилем картины, такая *поверхность*, которая *чревата глубиной*.

На уровне *стилевого принципа* референциал — тенденция отбирать / изображать что-либо как-либо; на уровне *стилевой «фактуры»* — специфика демонстрации предметов и явлений в тексте. Понятие «референциал» отражает также невозможность выбора между миметичностью или автореференциальностью литературы (она и миметична, и автореференциальна просто потому, что таков язык, тотально воплощающий человеческий опыт) и переносит фокус референции внутрь стилевой перспективы, поскольку и «метод», и «предмет изображения», и «принцип изображения» есть по отношению к ней категории внешние, механически разграничивающие некую исходную (привилегированную) «действительность» и то, что писатель с ней делает.

Референциал есть *реальность субъекта-в-языке*, указывающая на способы своего создания. Если *до-стилевая реальность* есть неопределимая область, откуда черпает художник, а *собственно художественная реальность* принадлежит уже изображенному миру, то референциал есть их *средостение, переход от до-стилевой к художественной реальности*, зафиксированный срез становления (сделанный там, где стиль позволяет увидеть свою глубину).

Самый «наивный» аналог референциала — привычка. В смысле склонности писателя к определенным типам и формам отбора-изображения предметов реальной / виртуальной действительности референциал можно назвать «миметической привычкой». В отличие от поведенческой привычки, которая может быть совершенно неосознанной или автоматизированной, референциал предполагает непосредственное программное участие в реализации авторской стилевой стратегии, а значит, необходимую для ее воплощения степень осознанности отбора-изображения. На когнитивном уровне (модельном уровне субъекта-источника текста как когнитивного субъекта) типы и формы отбора-изображения связаны со всеми видами установок когнитивно-прагматической программы (КПП) автора как субъекта-источника КПП (целевыми, самоидентификационными, инструментальными, оценочно-результативными (см.: [Иванов, Лакербай 2020: 49—105])), которая играет роль своеобразного когнитивно-прагматического фильтра «на входе» (при отборе) и кодирующей стратегии «на выходе» (изображение, воплощенная художественная предметность). Что же касается самой «программируемости» творчества, в нашей модели воплощаемой КПП, то мы имеем полное право довериться подлинному авторитету, равно выдающемуся как писатель и как ученый. У. Эко безапелляционен, но при этом не упрощает: «Пишущий (рисующий, ваяющий, сочиняющий музыку) всегда знает, что он делает и во что это ему обходится. Он знает, что перед ним — задача. Толчок может быть глухим, импульсивным, подсознательным. Ощущение или воспоминание. Но после этого начинается работа за столом <...> Если автор уверяет, что

творил в порыве вдохновения, он лжет. <...> Когда писатель (и вообще художник) говорит, что, работая, не думал о правилах, это означает только, что он не знал, что знает правила» [Эко: 602].

Итак, референциал фундирован субъектно-языковым пространством (стиль как «язык языка») и когнитивно-прагматической программой субъекта-источника⁵ (здесь есть и взаимная обусловленность), репрезентирует индивидуальный семиозис «поверх» и «внутри» системно-языкового. «Другое» языка как воплощение персонального стиля одним из своих аспектов имеет референциал, во многом отвечающий за первичное «узнавание» персонального стиля читателем. Уникальность референциала как индивидуального кода «мироизображения» может проявляться самыми разнообразными способами, поскольку выбор и освещение художественной предметности чрезвычайно многоаспектны.

Конечно, не надо забывать, что референциал, будучи чрезвычайно наглядным свидетельством персонального стиля как непосредственно воспринимаемого единства художественной формы, свидетельствует и о тех *стилях-традициях* («стилях эпохи», отдельных стилевых направлениях и т. п.), на которые опирается персональный стиль, и о тех современных художнику веяниях и тенденциях, в русле которых он себя видит. Эту диалектику персонального и надперсонального в референциале нетрудно прояснить представлением последнего как уникального ансамбля традиционных (большей частью) кодов. Условно говоря, «нервическая взвинченность» или относительная «бестелесность» главных героев романов Достоевского, его склонность изображать скандалы, неловкости, неожиданности имеют уникальный смысл прежде всего в ансамбле множества кодов уже в рамках референциала как *общего способа отбирать / изображать что-либо как-либо*⁶.

Как ансамбль референциал отличен от других ансамблей-определителей своей *незаданностью* в плане состава кодов, и это отсутствие

⁵ Предстающего как биографический и / или имплицитный автор — «наивному» или более квалифицированному читателю, «языковая личность» — лингвисту, «литературная личность» — литературоведу, и т. п. Это «распределение», разумеется, условно, и его смысл — исключительно в указании на несхожесть «облика» субъекта-источника в разных ракурсах. «Внезаходимый автор» Бахтина и «отмененный» автор Барта — также констатации равно существенных аспектов творческой деятельности субъекта-источника, результаты применения разных точек и «инструментов» зрения. В этом смысле теорию КПП, моделирующую деятельность когнитивного субъекта, можно сопоставить с нарратологией, моделирующей повествование и его агентов: теория КПП дает наиболее общий модельный взгляд на проблему, легко конкретизируемый, однако, в рамках любого частного ракурса.

⁶ «В мире Достоевского нет фактов, стоящих на собственных ногах <...> Все явления как бы не завершены <...> всё находится как бы в стадии выяснения и расследования <...> Автор <...> неустанно ставит своих героев в необычные положения <...> Не случайно великий экспериментатор Достоевский так любит скандалы и катастрофы, различные нарушения норм “приличного” поведения, разного рода неловкости и разоблачения. Динамический мир Достоевского как бы развинчен и расхлябан <...> Любовь — на грани ненависти; ненависть — на грани любви. Добро сочетается с подлостью. Подлый человек неожиданно для себя делает добро <...> надо всем главенствует активный познавательный процесс <...> рассказ о том, как шел познавательный процесс условного “рассказчика”, его грандиозные “дознания”, как бы облава на факты, художественное “следствие” и “расследование”» [Лихачев: 271—274].

предзаданности — один из аргументов в пользу введения референциала как яркого стиливого показателя. Скажем, жанр — даже в случае уникального пушкинского «романа в стихах» — прочитывается прежде всего на фоне определенных жанровых ожиданий, т. е. существует некая предзаданная схема или схемы, от которых мы начинаем отсчет. То же можно сказать, например, о тезаурусе (в традиционной трактовке понятия) — лингвостилистическая традиция исследования собственно-языковой стороны литературного текста говорит о той или иной языковой (системной) норме как точке отсчета. Но у референциала ничего подобного нет — этот ансамбль выстраивается как *общее наглядное отношение писателя к действительности и языку*, его многочисленные «исходные коды» вариативны и спрятаны или диалектически «сняты». Как общий способ изображения референциал, на наш взгляд, является перспективной заменой крайне неудачному термину «художественный метод» — неудачному именно применительно к персональному писательскому стилю! — помогая осознать «методологический» ракурс изображения как «нечастную часть» стиля, а не наоборот.

Разумеется, референциал отображает лишь тенденции, но никак не жесткие правила или схемы. И если «персональная стильность» поэтического, лирического художественного мира тяготеет скорее к более ограниченному выбору и комбинациям референциальных кодов, то, скажем, классическая романная «постройка» как более полный — элементарно и структурно — виртуальный аналог действительности в состоянии широко разомкнуть перечень этих кодов.

Каким же образом исследователю «собрать» референциал — а это именно «сборка», конструкт! — из разномастных примет «художественного мира» (каждая из которых входит в свой ближайший ряд и может быть увидена во множестве других рядов)? Описание референциала художника — это краткая «презентация» наиболее регулярных и наглядных стиливых примет «изображенного мира», указывающих на отношение к миру и языку, своеобразная «визитка» персонального стиля как общего способа изображения. Если несколько квалифицированных исследователей сходным образом обрисовывают «миметические привычки» писателя, то это и есть референциал, и в рамках данного стиливого определителя остается отделить «свое» от «группового» (персонально-стилевое от стиля-традиции или тренда-моды) или интерпретировать «свое» в составе этого «группового». Проблему, однако, нередко составляет не сам референциал (аналитический модуль «стиль как самопрезентация»), а его интерпретация, меняющая смысл описания.

Так, из блестящего комментария А.К. Жолковского к рассказу И.А. Бунина «Визитные карточки» в контексте «Темных аллей» (и не только) [Жолковский] мы легко можем извлечь референциал бунинского стиля. Если отнестись к мнению Е.Р. Пономарева («Невозможно говорить о единой поэтике позднего Бунина») к эволюционной характеристике скорее другого определителя — нарративного (напр.: «Развернутые новеллы начинают уступать место коротким (сжатым) новеллам и рассказам-зарисовкам <...> Рассказ притворяется новеллой, новеллой не будучи»; [Пономарев]), то по сути, весь этот небольшой рассказ можно в аналитическом ракурсе метафорически счесть референциалом (такова в нем концентрация бунинских стилем), причем персонального стиля в его поздней стадии, когда перед нами практически «поэтика предсказуемости». Здесь и обостренная чувственность, развернутая

одновременно в «прозу жизни» и тайну бытия⁷, и роковая природа всего, что связано с любовью и страстью («одна и та же драма»), и пристальный физиологизм как неотъемлемая часть общей художественной «зоркости», и едва ли не «энциклопедическое» варьирование «драмы» во множестве мастерски выписанных социальных декораций, и (при «веере» героев, обстоятельств и исходов) почти постоянная связь «драмы» с описанными или подразумеваемыми негативными последствиями, и «мощный виртуальный план» в виде мечтаний, угроз, воспоминаний — и т. п. Однако для читателя, на наш взгляд, важно всегда «держатъ связь» с «интегральным эстетическим впечатлением» (плохо уловимым западной эстетикой, но абсолютно внятнм для русской и восточной (см.: [Сливицкая: 9])) от творчества писателя, что позволяет, в нашей терминологии, *не подменять в процессе интерпретации авторскую КПП исследователской*. И вот здесь обнаруживается принципиальная разница между «философско-эстетическим» и «секулярно-филологическим» прочтениями.

Как формулирует О.В. Сливицкая, Бунин «единообразен в многообразии» своих «полярностей» — это «“описатель” (по презрительному слову Мережковского), но страстно устремленный к “последним вопросам”», интегрально соединяющий в своем «повышенном чувстве жизни» и «мажорном трагизме» «Эрос космический» и «Эрос лирический» (индивидуальное влечение): «Поэтому Бунин эротичен и там, где тема сексуальной любви отсутствует» [Сливицкая: 9—10].

В современных исследованиях поэтика «позднего Бунина» порой предстает уже даже не модернистской (что еще недавно было дискуссионным), а «предпостмодерной» — настолько масштабна литературная игра (см.: [Пономарев]). Но зададимся простым вопросом: в чем причина навязчивой, почти маниакальной верности одной и той же варьирующейся коллизии, да еще на закате жизни? Вызывающее такую глубокую рефлексию героя «эротическое событие» (вождевленное, мучительное, щемящее, иронически дистанцируемое и т. п.), конечно, может быть интерпретировано как самостоятельная повествовательная тема и игровые сюжетные вариации на интертекстуальных полях: по Жолковскому, для Бунина важна именно «эротическая динамика молниеносно сымпровизированного романа случайно встретившихся партнеров» [Жолковский] — но Бунин не Жолковский. Бунин — поэт в том самом значении этого слова, которое делает невозможным существование в мире без «высшей метафизики» (А.К. Жолковский имеет полное право иронически оценить «непонимание» Ф. Степуном «эротического момента» в данном рассказе⁸ — но и мы имеем право зафиксировать принципиальную «глухоту»

⁷ К сожалению, А.К. Жолковский «профессионально секуляризует» самого Бунина, во второй части внешне точной характеристики подменяя «метафизический план» (без которого нет большого, тем более великого художника) самодостаточным гедонистическим эстетизмом: «Любовную прозу Бунина отличает сочетание пристального до дерзости сосредоточения на сексуальной стороне бытия, с ее физиологическими реалиями и исключительными всплесками любви, вождевления, насилия, бесстыдства, гибели, с проецированием соответствующих сюжетов на широчайший спектр житейских и литературных ситуаций и утонченной выделкой повествовательной ткани, позволяющей возвести материал на грани легкого порно в перл творения» [Жолковский] — но это обычная «демифологизирующая» манера самого Жолковского.

⁸ «Если бы уважаемый философ на время чтения художественной прозы отключал космическую музыку и вникал в написанное, он мог бы заметить, что...» [Жолковский].

выдающегося филолога к некоторым весьма важным вещам). «Божественным» для Бунина всегда была чувственная красота бытия; его писательская зоркость и изощренность целиком ею обусловлены; как Антей, он должен припадать к этой земной красоте. Но от красоты всё больше остается уже не элегический трупик «золотого сухого шмеля» [Бунин, т. 2: 88] и даже не выжженная веками «тень птицы», а сухой ужас обыденно-безысходного мира (см., например, рассказ «Красавица»). Поэтому внешне объективный «гедонистический эстетизм» самой своей безысходностью опрокинут в тайну бытия и его красоты — ту самую, откуда приходит «легкое дыхание» в одноименном более раннем рассказе (где, кстати, «пешками» оказываются все герои) и которая приковывает нас к «сонету любви на старом мавзолее» и образу умершей девушки-невесты («Эпитафия» [Бунин, т. 1: 104]); ту самую, которая делает неизбежной трагедию гимназиста Мити («Митина любовь») и переворачивает мир героя в «Солнечном ударе». В «Визитных карточках» таинственный мир, где «я вижу, слышу, счастлив. Всё во мне» [там же: 241], по сути, «мгновенье рая на земле», больше невозможен — а если и возможен, то только таким способом.

Иными словами, «квалификация», казалось бы, «наглядного» референциала вполне может стать проблемой, если мы пытаемся не «аппроксимативно» разглядеть за «видимым» «коммуникативные намерения» автора («первичную информативность» [Дридзе: 86]), а установить соответствие его «меседжа» нашим интерпретативным установкам (например, демонстрируя их как «филологический объективизм»), что чревато заменой КПП субъекта источника на КПП субъекта-интерпретатора. Если перед нами не «игровая» словесность (а не просто «интертекст»), где «открытость интерпретаций» запрограммирована, это ведет к дополнительным искажениям.

Несмотря на эту проблемность, есть все основания говорить о теоретической значимости референциала как такой «видимости», которая представляет собой *развернутый содержательный сигнал стилового целого*. Референциал можно понимать как *самопрезентацию стиля читателю*. Пофантазируем: если бы стиль (который, как известно, «есть сам человек») захотел устроить свою презентацию... получился бы референциал («смотри-те, это вот что ... и вот так выглядит ... и вот так я это делаю»).

Список литературы / References

- Блок А.А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. М.: Наука, 1997. Т. 3: Стихотворения, кн. 3: (1907—1916). 94 с.
(Blok A.A. Complete works and letters: in 20 vols, vol. 3: Poems, b. 3: (1907—1916), Moscow, 1997, 994 p. — In Russ.)
- Бродский И.А. Сочинения: в 7 т. СПб.: Пушкин. фонд, 1997—2001.
(Brodsky I.A. Works: in 7 vols, St. Petersburg, 1997—2001. — In Russ.)
- Бунин И.А. Полное собрание сочинений: в 13 т. М.: Воскресенье, 2006—2007.
(Bunin I.A. Complete works: in 13 vols, Moscow, 2006—2007. — In Russ.)
- Бычков В.В. Эстетика: учебник. М.: Гардарики, 2004. 556 с.
(Bychkov V.V. Aesthetics: Textbook, Moscow, 2004, 556 p. — In Russ.)
- Винокур Г.О. О языке художественной литературы. М.: Высш. шк., 1991. 445 с.
(Vinokur G.O. About the language of fiction, Moscow, 1991, 445 p. — In Russ.)

- Гиршман М.М. Литературное произведение: теория художественной целостности. Изд. 2, доп. М.: Языки славян. культур, 2007. 560 с.
(Girshman M.M. Literary work: Theory of artistic integrity. 2nd ed., Moscow, 2007, 560 p. — In Russ.)
- Гайда С. Что такое стиль? // Медиалингвистика. 2013. № 1. С. 33—45.
(Gaida S. What is style? *Media Linguistics*, 2013, no. 1, pp. 33—45. — In Russ.)
- Дридзе Т.М. Текстовая деятельность в структуре социальной коммуникации: проблемы семиосоциопсихологии. М.: Наука: АН СССР: Ин-т социол. исслед., 1984. 268 с.
(Dridze T.M. Textual activity in the structure of social communication: Problems of Semiosociopsychology, Moscow, 1984, 268 p. — In Russ.)
- Жолковский А.К. Место «Визитных карточек» в эротической картотеке Бунина // Новое литературное обозрение. 2018. № 2 (150). URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/150_nlo_2_2018/article/19576/ (дата обращения: 25.12.2021).
(Zholkovsky A.K. The place of “Business cards” in Bunin’s erotic card file, *New Literary review*, 2018, no. 2 (150). — In Russ.)
- Иванов Д.И., Лакербай Д.Л. Проблема стиля и методологические стратегии М.М. Бахтина и А.Ф. Лосева // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2018. № 53. С. 194—206.
(Ivanov D.I., Lakerbai D.L. The problem of style and methodological strategies of M.M. Bakhtin and A.F. Losev, *Bulletin of Tomsk State University. Philology*, 2018, no. 53, pp. 194—206. — In Russ.)
- Иванов Д.И., Лакербай Д.Л. Когнитивная гуманитарная семиотика: в 2 кн. Иваново: ПресСто, 2020. Кн. 2: Терминология. Аналитические портреты. 256 с.
(Ivanov D.I., Lakerbai D.L. Cognitive humanitarian semiotics: in 2 books, b. 2: Terminology. Analytical portraits, Ivanovo, 2020. — In Russ.)
- Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений: в 4 т. Л.: Наука, 1979—1981.
(Lermontov M.Yu. Collected works: in 4 vols, Leningrad, 1979—1981. — In Russ.)
- Лихачев Д.С. «Небрежение словом» у Достоевского // Лихачев Д.С. Избранные работы: в 3 т. Л.: Худож. лит., 1987. Т. 3. С. 271—289.
(Likhachev D.S. “Neglect the word” Dostoevsky, *Likhachev D.S. Selected works: in 3 vols*, vol. 3, Leningrad, 1987, pp. 271—289. — In Russ.)
- Михайлов А.В. Проблема стиля и этапы развития литературы Нового времени // Михайлов А.В. Языки культуры: учебное пособие по культурологии. М.: Языки рус. культуры, 1997. С. 472—506.
(Mikhailov A.V. The problem of style and stages of development of the literature of the New time, *Mikhailov A.V. Languages of culture: A training manual for cultural research*, Moscow, 1997, pp. 472—506. — In Russ.)
- Набоков В. Лекции по зарубежной литературе. СПб.: Азбука-классика, 2010. 512 с.
(Nabokov V. Lectures on foreign literature, transl. by S. Antonov, I. Bernstein, G. Dashevsky et al. St. Petersburg, 2010, 512 p. — In Russ.)
- Пелипенко А.А. Художественный стиль как язык культуры // Пелипенко А.А. Искусство в зеркале культурологии. СПб.: Нестор-История, 2009. С. 9—33.
(Pelipenko A.A. Art style as a language of culture, *Pelipenko A.A. Art in the mirror of cultural studies*, St. Petersburg, 2009, pp. 9—33. — In Russ.)
- Пономарев Е. Интертекст «Темных аллея»: растворение новеллы в позднем творчестве И.А. Бунина // Новое литературное обозрение. 2018. № 2 (150). URL:

- https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/150_nlo_2_2018/article/19577/ (дата обращения: 25.12.2021).
(Ponomarev E. The intertext of “Dark Alleys”: The Dissolution of the novella in the late work of I.A. Bunin, *New Literary Review*, 2018, no. 2 (150). — In Russ.)
- Сливицкая О.В. «Повышенное чувство жизни»: мир Ивана Бунина. М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2004. 272 с.
(Slivitskaya O.V. “Heightened sense of life”: The World of Ivan Bunin, Moscow, 2004, 272 p. — In Russ.)
- Соколов А.Н. Теория стиля. М.: Искусство, 1968. 224 с.
(Sokolov A.N. Theory of style, Moscow, 1968, 224 p. — In Russ.)
- Лейдерман Н.Л., Скрипова О.А. и др. Стиль литературного произведения: теория. Практикум: учебное пособие. Екатеринбург: АМБ, 2004. 184 с.
(Leiderman N.L., Skripova O.A. et al. The style of a literary work: Theory. Workshop: Textbook, Yekaterinburg, 2004, 184 p. — In Russ.)
- Фарино Е. Введение в литературоведение: учебное пособие. СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2004. 639 с.
(Farino E. Introduction to Literary Studies: A textbook, St. Petersburg, 2004, 639 p. — In Russ.)
- Эйдинова В. Стиль художника: концепции стиля в литературной критике 20-х годов. М.: Худож. лит., 1991. 285 с.
(Eidinova V. Artist’s style: Concepts of style in literary criticism of the 20s, Moscow, 1991, 285 p. — In Russ.)
- Эко У. Заметки на полях «Имени розы» // Эко У. Имя розы. М.: Симпозиум, 1998. С. 596—644.
(Eco U. Notes on the margins of the “Name of the rose”, *Eco U. The name of the rose*, transl. by E. Kostyukovich, Moscow, 1998, pp. 596—644. — In Russ.)

Статья поступила в редакцию 11.01.2022; одобрена после рецензирования 20.01.2022; принята к публикации 21.02.2022.

The article was submitted 11.01.2022; approved after reviewing 20.01.2022; accepted for publication 21.02.2022.

Информация об авторе / Information about the author

Лакербай Дмитрий Леонидович — кандидат филологических наук, доцент кафедры отечественной филологии, Институт гуманитарных наук, Ивановский государственный университет, г. Иваново, Россия, lakomotion@yandex.ru

Lakerbay Dmitriy Leonidovich — Candidate of Sciences (Philology), Associate Professor of the Department of Russian Philology, Institute of Humanities, Ivanovo State University, Ivanovo, Russian Federation, lakomotion@yandex.ru