

**О. В. Олесюк**

*г. Гродно*

**АВТОР – ТЕКСТ – ЧИТАТЕЛЬ: ПРОЗА «ПОТОКА СОЗНАНИЯ»  
(РИТОРИКО-КОММУНИКАТИВНЫЙ АСПЕКТ)**

*В статье анализируется риторическая программа американской писательницы-модернистки Г. Стайн при создании текстов «потока сознания», принадлежащих к неоклассической парадигме.*

*Ключевые слова: модернизм, «поток сознания», риторическая программа, коммуникация, неопределенности, фигура повтора, ритм прозы.*

*У статті аналізується риторична програма американської письменниці-модерністки Г. Стайн при створенні текстів «поток сознания», що належать до неокласичної парадигми.*

*Ключові слова: модернізм, «потік свідомості», риторична програма, комунікація, невизначеності, фігура повтору, ритм прози.*

*The article examines the rhetorical programme of American modernist writer G. Stein when writing her «stream-of-consciousness» texts.*

*Keywords: modernism, «stream-of-consciousness», rhetorical programme, communication, indeterminacies, figure of repetition, prose rhythm.*

«Бермудский треугольник филологии» – так назвала цепочку «автор – текст – читатель» Л. Г. Кайда [4]. В данной цепочке отражена коммуникативная природа литературного творчества: связь производящего сознания автора с воспринимающим сознанием читателя посредством текста, где текст выступает как форма опосредованной коммуникации. Диалог между писателем и читателем как явление не новость: например, уже в эпоху романтизма читатель видится как собеседник: «автор – человек, *беседующий с людьми*» («poet is man speaking to men») отмечал У. Вордсворт (хотя говорил он это, подчеркивая обращенность поэзии не к элите, а к простым людям. – О. О.). В XX веке осознается тот факт, что текст становится произведением только тогда, когда его читают (что, в свою очередь, возвело художественный текст в ранг дискурса). Литературное произведение рассматривается как высказывание, обращенное от автора-творца к читателю-слушателю и потому нуждающееся в адекватно реагирующем на него сознании. Как отмечает М. Л. Гаспаров, «вся поэтика модернизма оказывается рассчитана на активное соучастие читателя: искусство чтения становится не менее важным, чем искусство писания» [3].

Усложнившийся характер искусства начала XX века выводит на первый план, возвышает рецептивную и интерпретационную роль читателя. По выражению Л. Гинзбург, психологизм XX века ориентировался на адресата, способного проявить высокую степень мыслительной самостоятельности. Такой психологизм, сложная организация повествовательного материала не позволяют читателю оставаться равнодушным, а предлагает ему новую роль

– роль созидателя, сотворца, предлагает стать ему субъектом, который сводит «воедино все те штрихи, что образуют письменный текст» [1, с. 390].

В рассматриваемых нами неоклассических текстах «потока сознания» все, что предстает перед «взором» читателя, характеризуется отсутствием прозрачности, так как перед нами мир, представленный сквозь призму сознания одного или нескольких героев произведения, через «хаос» его мыслей, переживаний, внезапных ассоциаций, в результате целостный образ бытия отсутствует, что требует, несомненно, активной рецептивной деятельности читателя по своеобразному «собиранию» этой реальности в своём сознании. Стандартные нормы восприятия, которые мы прилагаем к литературе: ориентация на сюжет, поиск острой интриги, логично развертывающейся перед нашим мысленным взором, – неприменимы в модернистском тексте. У писателей этого направления мы находим поток переживаний, богатейшую игру воспоминаний и впечатлений, наслаждение письмом – интрига заключается в них, а также в неопределенностях, возникающих в сюжете вследствие вышесказанного. В. Изер отмечал, что минимум неопределенностей в тексте ограничивает роль читателя, такой (классический. – О. О.) текст скучен, так как мир изображается в нем достаточно однозначно. Следуя логике Изера, так называемые «неопределенности» определяют активность читателя, который создает целостный мир в своем сознании, используя собственное воображение, позволяющее заполнить эти созданные автором лакуны, «опредметить художественный образ воспринимающим сознанием» [7, с. 54–56]. У И. А. Щировой мы находим подтверждение данному тезису Изера: она характеризует модернистскую прозу как «высоко эллиптическую» и, как следствие, «моделирующую активного читателя, способного самостоятельно расшифровывать содержащийся в тексте *скрытый смысл*» [8, с. 193].

Итак, текст «потока сознания» в силу своих особенностей (феномен сознания, субъективной реальности сам по себе загадочен, нематериален, идеален) изобилует такими «неопределенностями» как на уровне смысловом, так и формальном, то есть происходит нарушение текстовой когезии, наблюдаются смысловые разрывы внутритекстовых связей. Можно сказать, что «пустоты», или «скважины», возникающие в содержательной структуре художественного текста, являются частью установки «потока сознания». В результате это влечет за собой максимальную активизацию внимания читателя, его максимальное вовлечение в процесс созидания текста. Таким образом, смысловые пробелы между единицами художественного текста выполняют важную роль в создании коммуникации между автором и читателем, где читатель становится активным субъектом коммуникации. Залогом успешной коммуникации становится адекватное восприятие, понимание читателем данного текста.

Какими же средствами, приемами пользуются писатели «потока сознания» для создания неопределенностей в своих текстах, для активизации читательского восприятия текста и максимально точной передачи своего замысла читателю (в данном случае – потока сознания)? Несомненно,

каждый писатель использует свои индивидуальные приемы. Мы рассмотрим некоторые из наиболее характерных для творчества Г. Стайн, яркой представительницы данного направления, на примере ее словесных портретов «Пикассо» и «Матисс». Нас интересуют риторические средства, использованные Стайн в этих произведениях для актуализации важных для нее понятий и, соответственно, для лучшего понимания ее читателем. Отметим, что риторический потенциал данного типа текстов не изучен в полной мере. Существуют исследования, касающиеся в основном синтаксических средств выражения мысленного потока, проведенные в лингвистическом аспекте. Что же касается изучения риторических фигур и тропов в «потоке сознания» с точки зрения литературоведения, то нам не известны исследования в данном ракурсе. Поэтому научная новизна исследования заключается в том, что в данной статье автором предпринята попытка объединить анализ риторической программы писательницы для создания «потока сознания», или, как она называла его, «продолженного настоящего», с коммуникативным эффектом, который они производят на читателей ее герметичных текстов.

«Словесный портрет», «портрет» – эти понятия подразумевают описание лица, заявленного в заглавии, то есть весь текст должен быть направлен на раскрытие характера или внешности описываемого объекта. Однако, в процессе чтения «Пикассо» и «Матисса» и после него читательское ожидание не оправдывается: ни в том, ни в другом произведении читатель не находит ни единого намека на главного героя, о котором повествуется. Пикассо и Матисс вроде бы есть, а вроде их и нет. Это происходит вследствие того, что в этих двух текстах наблюдается обилие неопределенных местоимений (some, something, anything, nothing, someone, anyone), местоимения one, слов-заместителей, что подчеркивает неприкрепленность повествования к определенному лицу, месту или событию; описания как будто не имеют прямой референции к Пикассо и Матиссу. И если бы не сильная позиция текста, каковым является заглавие, читатель мог бы связать то, о чем повествуется в портрете, с любым другим лицом, а не только с известными художниками. Уберите заглавие, и вы уже не можете быть уверены, что этот текст о Пикассо, Матиссе и их искусстве. Имена Пикассо и Матисса – это своего рода метафоры, которые содержат основную сюжетную ситуацию (если так можно выразиться применительно к этому тексту) в свернутом виде. Именем в названии писательница в данном случае дает ключ, предпосылку к прочтению, к соотносению того, о чем повествуется, с деятельностью великих художников П. Пикассо и А. Матисса, то есть с внешним миром. Она пишет портреты не из жизни, а делает попытку вдохнуть жизнь в портреты, отказываясь от референциального письма. Писательница тем самым апеллирует к онтологической картине реципиента.

Помимо такой неопределенности, обращает на себя внимание и огромное количество в текстах повторов, также создающих поле неопределенности. Скорее, весь текст портретов – это один сплошной

повтор: портреты характеризуются высокой степенью повторяемости не просто отдельных слов и словосочетаний, а предложений и абзацев. Например, в «Матиссе» на протяжении всего текста мы видим игру Стайн с частями первых двух абзацев. Стайн как будто бы играет в кубики, на которых написаны части предложений: сначала выпадает одна комбинация, затем другая и т. д.: она будто бы в поиске оптимальной комбинации, и этот поиск становится главным, а референция, не говоря уже о писании *портрета*, слабеет. Вильям Гасс писал: «Жизнь – это повтор, Гертруда Стайн разными способами намеревалась показать это..., поэтому главным является не первое употребление слова, а *манера его дальнейшего появления*, и таким способом может быть сочинено неопределенное количество абсолютно новых предложений, ведь жизнь постоянно обновляется таким же образом» (перевод мой. – О. О.) [9]. Далее, читая текст, мы прочитываем вроде бы то же самое, писательница повторяется. Можно сравнить это с застрявшей на поцарапанном месте пластинки иглой проигрывателя. В то же время читатель осознает: то, что он читает – это не совсем одно и то же: «*Certainly very many knowing this one and being certain...*»; «*Certainly some who were certain that this one...*»; «*Some who were ones knowing this one and were ones certain...*». И если автор использует несколько ключевых слов снова и снова в схожих контекстах, их перестановки очевидны и различны.

Одновременно, по мере развертывания повествования происходит нанизывание новых элементов, новых слов (*expressing, struggling, suffering, needing, wanting*). По замыслу Стайн, каждый раз повторяющиеся части должны представлять для нас в новом свете, с новым значением. Памяти нет, прошлого нет, есть только чувства, вызывающие ассоциации о предмете из внешнего мира. Каждое предложение имеет такую же важность, как и любое другое в тексте.

Текст «Пикассо», в свою очередь, состоит полностью из абзацев, включающих в себя полное повторение одного и того же предложения или его небольшой вариации с добавлением нового элемента, или предложений, взятых и скомбинированных из разных абзацев, написанных ранее. К слову, абзац у писательницы возведен в ранг первооснов писательского труда XX века: «Я превратила абзац в завершенное целое до такой степени, что он включает в себя как некую ценность целое предложение» [10, с. 159]. (Отметим, в другой ее работе, также относимой к словесным портретам, но уже предметным, «Нежные пуговицы», одно предложение зачастую равно абзацу.) Вот начало «Пикассо»:

*One whom some were certainly following was one who was completely charming. One whom some were certainly following was one who was charming. One whom some were certainly following was one who was completely charming. One whom some were following was one who was certainly completely charming.*

*Some were certainly following and were certain that the one they were then following was one working and was one bringing out of himself then something. Some were certainly following and were certain that the one they were then*

*following was one working and was one bringing out of himself then something that was coming to be a heavy thing, a solid thing and a complete thing* [12, с. 95].

И если у основной части писателей и исследователей литературы повтор как фигура добавления служит расширению знаний о предмете (повторяемая единица полностью или частично в каждой новой позиции добавляет информацию за счет своего появления в новом окружении), то в случае Стайн повтор не прибавляет ничего, так как в ее концепции он не обременен памятью. Как следствие, происходит сюжетное топтание на месте, начало снова и снова, каждый раз это не повторение, а новая мысль в сознании писательницы, поэтому читатель *не должен помнить*, что было написано ранее.

За счет повтора процесс чтения стайновских текстов замедляется: читателю просто необходимо останавливаться и всматриваться, вдумываться в то, что он читает (простой алгоритм чтения, как мы уже говорили выше, здесь неприемлем), разбираться в водовороте слов, предлагаемых автором вследствие особенностей потока мыслей в ее голове. Кстати, тексты портретов состоят из семантически довольно простых слов, поэтому понимание их значения, не доставляет трудностей, основную сложность составляет восприятие комбинации одних и тех же слов, частей предложений или предложений, состоящих из этих слов. Вот, к примеру, отрывок из «Матисса», представленный достаточно длинным предложением, очерчивающим мысленный поток писательницы:

*One was quite certain **that** for a long part of his being one being living he had been trying to be certain **that** he was wrong in doing **what** he was doing **and then when** he could not come to be certain **that** he had been wrong in doing **what** he had been doing, **when** he had completely convinced himself **that** he would not come to be certain **that** he had been wrong in doing **what** he had been doing he was really certain **then that** he was a great one **and** he certainly was a great one* [11, с. 289].

Для понимания смысла этого предложения-абзаца необходимо прочитать его еще раз и, если нужно, еще раз. На наш взгляд, читателю в разделении этой длинной мысли на смысловые отрезки и ее восприятии помогают союзы (*that, what, then, when, and*). В свою очередь, они передают такую особенность мысли человека, его сознания, как дискретность. Как видим, чтение превращается в замедленное продленное разглядывание. Г. Г. Москальчук указывает, что помимо динамической функции повторы обладают и статической функцией, направленной на стабилизацию динамики текста, *замедление* повествования [5, с. 28]. Повторяя слово, фразу, Стайн тем самым фокусирует на них внимание читателя, заставляет задуматься над их значением, ассоциациями, которые они рождают. Помимо этого, чтение ее текстов становится интенсифицированным опытом: именно *интенсифицирование* высказывания как особенность и основную функцию повтора подметила писательница. Особенность эта заключается в логическом подчеркивании мысли, придании ей особой выразительности. Как объясняет Стайн свою мотивацию, употребление повторов – это настойчивость или

выразительность, которые необходимы для того, чтобы читатель остановил свой взгляд, сосредоточил внимание.

После чтения текстов одного и другого портрета можно заметить, что в них есть определенные утверждения, которые за счет неоднократного повторения интенсифицируются и становятся ключевыми мотивами\*. Например, в «Матиссе» такими мотивами становятся: во-первых, *one was certain he was wrong in doing what he was doing, he was great, was expressing something, struggling and suffering, was telling about being one being living*; во-вторых, *some were wanting to be doing what he was doing, were certain that he was expressing something being struggling, were listening again and again to this one*; в-третьих, *some were **not** wanting expressing anything being struggling, some were certain that this one was **not** greatly expressing something being struggling, were **not** listening again and again to this one*.

Как видим, создается заменяющая ослабленный сюжет мотивная сетка, которая обыгрывается автором в разных комбинациях и способствует созданию в сознании читателя целостности данных модернистских текстов. Для чтения стайновских текстов необходимо отказаться от способности помнить и запоминать, но все же человек не машина, у которой можно отключить ту или иную функцию, поэтому повторяющиеся мотивы западают в сознание читателя, вызывают в его памяти предыдущее упоминание того или иного элемента и всего, что с ним было связано, то есть происходит «наращивание семантики» [6, с. 12].

Отметим, что повторы актуализируют еще одну свою функцию, еще один способ помощи читателю в восприятии данных экспериментальных текстов, – ритм, который они создают. Вообще ритм характерен для поэтических произведений, однако исследователи (М. М. Гиршман, Андрей Белый, В. М. Жирмунский, Б. В. Томашевский и др.) отмечали, что ритмизация характерна и для прозаического текста. Ритм в прозе достигается не за счет повторения, например, в равных позициях ударных слогов, что наблюдается в стихотворной речи. По словам Н. М. Биккуловой, «ритм прозы в основном определяется смысловым и синтаксическим строем и автоматически вытекает из него... ритм как бы скрыт за смыслом и структурой произведения» [2, с. 132].

Можно сказать, что ритмическая организация текста отражается и в плане выражения, и в плане содержания. В нашем случае в текстах портретов основным элементом создания ритмической организации текста является синтаксис.

Данные портреты – это воссоздание потока авторского сознания по поводу описываемых объектов, это описание данных объектов внешнего мира на основе ощущений, воспоминаний, чувств, оставшихся после

---

\* В словаре The Longman Dictionary of Poetic Terms мотив определяется как «тема, образ или персонаж, который развивается при помощи различных нюансов и повторений». (Myers, J., Simms, M. The Longman Dictionary of Poetic Terms. London: Longman, 1989.)

контактов с реальными фигурами Пикассо и Матисса\*\*. Поэтому фразы длинные, имеют сложную структуру. Задаваемый повторами ритм придает повествованию замедленный темп. Как раз цель стайновского метода письма «продолженное настоящее» заключалась в том, чтобы непрерывно писать в настоящем и тем самым *продлевать* настоящий акт чтения. В итоге различные фигуры повтора (анафора, эпифора, рамочный повтор и т. д.) создают своего рода ритмическую упорядоченность текста, что в свою очередь облегчает восприятие, способствует эффективности связи.

Итак, риторическая программа писательницы, направленная на создание эффекта «потока сознания» («продолженного настоящего»), осуществляется за счет фигуры прибавления – повтора (лексического, синтаксического, мотивного), образующего каркас словесных портретов. Вследствие используемого писательницей приема «продолженное настоящее» повтор тормозит сюжет, заставляя читателя вчитываться в ее письмо, в ее поток сознания. Но коммуникация между автором и читателем все же оказывается успешной за счет того, что читатель обладает способностью помнить, запоминать и вспоминать, обладает определенными фоновыми знаниями по поводу объектов, заявленных в заглавии портретов, в результате у него складывается конечная картина смысла произведения: замысел автора становится понятным.

#### Библиографические ссылки

1. Барт Р. Смерть автора / Р. Барт // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М. : Прогресс, 1989. – 616 с.
2. Биккулова Н. М. Ритмическая организация текста (на примере публицистической прозы Эгона Эрвина Киша) / Н. М. Биккулова // Актуальные проблемы германистики и романистики: сборник статей по материалам международной научной конференции (Смоленск, 24-25 июня 2010 года). Часть II: Язык в тексте / Отв. ред. Г. И. Краморенко; Смол. гос. ун-т. – Смоленск : Изд-во СмолГУ, 2010. – Вып. XIV. – С. 132–136.
3. Гаспаров М. Л. Поэтика «серебряного века» [Электронный ресурс] / М. Л. Гаспаров // Русская поэзия «серебряного века», 1890 – 1917: Антология. – М. : Наука, 1998. – С. 5–44. – Режим доступа: [http://destruction.narod.ru/gasparov\\_ser\\_vek.htm](http://destruction.narod.ru/gasparov_ser_vek.htm).
4. Кайда Л. Г. Композиционная поэтика текста [Электронный ресурс] / Л. Г. Кайда. – Режим доступа: [http://fictionbook.ru/author/lyudmila\\_grigorevna\\_kayida/kompozicionnaya\\_poyetika\\_teksta](http://fictionbook.ru/author/lyudmila_grigorevna_kayida/kompozicionnaya_poyetika_teksta).
5. Москальчук Г. Г. Структура текста как синергетический процесс / Г. Г. Москальчук. – М. : Едиториал УРСС, 2003. – 296 с.
6. Семьян Т. Ф. Ритм прозы В. Г. Короленко: автореф. дис. ... канд. филол. наук: спец. 10.01.01 «Русская литература» / Т. Ф. Семьян. – Алматы, 1997. – 22 с.

---

\*\* В частности, в «Пикассо» Стайн воссоздала свои впечатления, оставшиеся после наблюдения за процессом создания знаменитым художником ее портрета. Известно, что «Пикассо» вышел из-под пера писательницы после того, как Пабло Пикассо написал ее портрет. Она наблюдала за процессом создания своего портрета, когда художник рисовал снова и снова тот же самый образ, фиксируя этот процесс. Позирование повлияло на творческое мышление писательницы, что выразилось в словесном портрете. Стайн заявила: она делала то же самое на письме, что художник на полотне.

7. Современное зарубежное литературоведение. Страны западной Европы и США. Концепции. Школы. Термины. – М. : Интрада, 1996. – 320 с.
8. Щирова И. А. Несколько слов об образцовом читателе / И. А. Щирова // Текст и дискурс: традиционный и когнитивно-функциональный аспекты исследования: сб. науч. тр. / Под ред. Л. А. Манерко; Ряз. гос. пед. ун-т им. С. А. Есенина. – Рязань, 2002. – С. 193–195.
9. Gass W. H. Gertrude Stein, Geographer: II [Электронный ресурс] / W. H. Gass // The New York Review of Books – May 17, 1973. – Режим доступа: <http://www.nybooks.com/articles/archives/1973/may/17/gertrude-stein-geographer-ii/?pagination=false>.
10. Stein G. Lectures in America / G. Stein. – Boston, 1935.
11. Stein G. Matisse [Электронный ресурс] / G. Stein // Vechten, Carl Van Selected Writings of Gertrude Stein. – New York: Random House, 1946. – 622 p. – Режим доступа: [http://www.archive.org/stream/selectedwritings030280mbp/selectedwritings030280mbp\\_djvu.txt](http://www.archive.org/stream/selectedwritings030280mbp/selectedwritings030280mbp_djvu.txt).
12. Stein G. Picasso: The Complete writings / G. Stein. – Boston: Beacon Press, 1985. – 428 p.

*Надійшла до редколегії 06.05.12*