УДК 81.25

DOI: 10.33184/bulletin-bsu-2020.1.24

**МОДЕЛИРОВАНИЕ «ВНУТРЕННЕГО-ВНЕШНЕГО» В СЕМИОТИЧЕСКОМ
ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОСТРАНСТВЕ ТЕКСТА
(НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА Д. ТАРТТ «ЩЕГОЛ»)**

© Е. А. Морозкина, Т. Р. Алтыnguжин*

*Бакирский госуларственный университет
Россия, Республика Бакироростан, 450076 г. Уфа, ул. Заки Валиди, 32.*

Тел.: +7 (917) 449 34 38.

*Email: altyngouzhin.tim@yandex.ru

В статье исследуется проблема моделирования «внутреннего-внешнего» в семиотическом художественном пространстве текста романа современной американской писательницы Д. Тартт «Щегол». Авторами статьи предпринята попытка рассмотреть художественный текст с учетом взаимодействия внутритекстовых разнородных семиотических пространств, что позволяет выявить важные смысловые доминанты текста, которые необходимо принимать во внимание при переводе. Условное разделение художественного семиотического пространства на «внутреннее» и «внешнее» и определение разделяющей их границы позволяет выделить ядро и периферию, по-новому рассмотреть особый тип пространственных отношений, реализованных в тексте при помощи особых групп лексем, объединенных авторами в лингвосемиотические ряды. Пространственные отношения между ядром и периферией выстраиваются по принципу оппозиции «внутреннее-внешнее», а картины, описываемые в тексте, подвергаются двойной кодировке и выполняют функцию трансляции важных смысловых сообщений, которые необходимо учитывать при переводе.

Ключевые слова: семиотическое пространство, граница, внутреннее-внешнее, лингвосемиотические ряды, художественное пространство.

В статьях, посвященных проблемам семиотики культуры и искусства, отечественный ученый Ю. М. Лотман вводит понятие пространственной оппозиции «внутреннее-внешнее», которая встречается в художественных текстах и проявляется в структуре разных типов семиотических пространств. Введенный Ю. М. Лотманом термин «внутреннее-внешнее» был использован в данной статье в качестве своеобразного «инструмента» лингвистического исследования особого типа художественного пространства, представляющего собой «континуум, в котором размещаются персонажи и совершающиеся действия» [2, с. 258] и который условно разделен либо видимой, либо невидимой границей. Рассмотрение текста с опорой на оппозицию «внутреннее-внешнее» позволяет «разгадать ключевой алгоритм построения текста» [4, с. 156] и раскрыть смысл символических сцен, заложенных в характеристику пространственных отношений внутри текста. Таким образом, **актуальность** темы статьи обусловлена необходимостью анализа авторского лингвистического эксперимента с разного рода внутритекстовыми семиотическими пространствами, без учета которых восприятие смысловой составляющей анализируемого текста остается неполным. На основе выявленных в результате проведенного исследования лингвосемиотических рядов, представляющих группы лексем, характеризующих или называющих единицы «внутреннего» и «внешнего» типов пространства, был смоделирован механизм «внутреннего-внешнего» внутри художественного семиотического пространства текста, что определило **научную**

новизну предпринятого исследования. Означенные лингвосемиотические ряды участвуют в процессе создания определенных ассоциаций в сознании реципиента текста, созерцающего предметы искусства. Подобные предметы приобретают в тексте многочисленные смысловые оттенки, которые переводчику необходимо выявить, а затем тем или иным способом ввести в текст перевода.

Цель статьи заключается в моделировании «внутреннего-внешнего» художественного семиотического пространства текста в русле пространственных отношений, определяющих структурно-смысловую организацию текста и его перевода. Поставленная цель предполагает решение следующих **задач**: определение понятия семиотического пространства и описание его структуры в анализируемом тексте; выявление языковых единиц, актуализирующих пространственные отношения внутри семиотического пространства; формирование на основе выявленных лексем лингвосемиотических рядов, характеризующих «внешнее» и «внутреннее» семиотические пространства живописи.

Семиотика, как отмечает Лотман, это теория знаковых систем, исследующая разнообразные свойства знаковых комплексов. Вслед за Лотманом, принимая его идею о многоплановой системе пересечения разнородных семиотических (знаковых) пространств как в произведениях искусства, так и в сознании читателя, попытаемся смоделировать их сложное взаимодействие на примере художественного текста, в котором описывается музейное пространство. В одном из трудов, Ю. М. Лотман размышляет о пространстве музея, как о семиотиче-

ском, знаковом пространстве. Фактически, вводя читателя внутрь музейного пространства, автор создает некий акт коммуникации, в котором участвует как адресат (автор/художник), так и адресант (реципиент), так и связывающий их канал коммуникации (пространство живописи). В результате автор создает некоторую систему семиотических кодов в пространстве музея, наделенных признаками художественной реальности, которые могут быть связаны с эпохой создания предметов искусства или с конкретным стилем художника, представленного в пространстве музея. Отметим, что еще в XIX в. американские ученые-семиотики Ч. С. Пирс и Ч. У. Моррис развивали идею «знака» как первоэлемента всякой семиотической системы. Согласно Ч. С. Пирсу и Ч. У. Моррису, музейное пространство, с точки зрения семиотики, представляет своеобразную знаковую систему, точнее, семиотическую модель культурного пространства и пространства искусства.

К числу художественных текстов, передающих разнородные семиотические пространства, следует отнести роман современной американской писательницы Д. Тартт *“The Goldfinch”* («Щегол») [9], переведенный на русский язык А. М. Завозовой в 2014 г. [7]. В означенном романе автор предлагает читателю сложное сопряжение многоуровневых типов пространств, обладающих многочисленными смыслами. Писатель вводит читателя в пространство залов Метрополитен-музея, стены которого украшают экспонируемые картины и предметы искусства. Как правило, залы музея снабжены надписями на нескольких языках и вместе с другими экспонатами, находящимися в данном семиотическом пространстве, составляют единый семиотический механизм, объединенный общими смыслами, общей проблематикой и, возможно, общим отрезком времени. В этом случае все экспонаты данного семиотического пространства образуют семиосферу, характеризующуюся, по Лотману, такими признаками, как однородность и одновременно индивидуальность, а также замкнутость и отграниченность от семиосфер, образуемых семиотическими пространствами других залов музея. В этом смысле другие залы музея, наполненные не предметами живописи, оказываются иносемиотическими единицами. Также отметим, что описываемые в тексте предметы живописи подвергаются автором вторичной кодировке, поскольку код автора текста (вторичного адресата) как бы накладывается на уже имеющийся код автора предмета искусства (первичного адресата), в результате чего исходное сообщение (предмет искусства/референт) «обрастает» новыми смыслами.

Семиосферы, впрочем, могут развиваться, обладать исторической памятью, преемственностью и иногда даже структурной неоднородностью, включающей, согласно Лотману, ядро и периферию, что составляет внутренние законы системы. Ядро является доминирующим элементом семиотической

системы, оно устойчиво и несклонно к изменению и развитию. За периферией, которая условно окружает ядро, Лотман признает возможность динамического развития. Это предполагает возможность расширения семиосферы, как, например, в анализируемом романе, где картины подобной проблематики или одного и того же автора представлены не в одном зале, а сразу в нескольких, что существенно увеличивает образуемое ими пространство. Соответственно, увеличивается и сама семиосфера, которая в этом случае, по отношению ко всему пространству Метрополитен-музея, может оказаться в более широком понимании семиосферой самого музея. В таком случае отдельный зал музея может быть ядром или периферией семиосферы всего музейного пространства.

Ядро музейного пространства в романе «Щегол» представляют залы, где экспонируются работы художников Золотого века Нидерландов и где доминируют мотивы конечности жизни, катастрофы, которые становятся основными смысловыми компонентами сюжета, как бы предвосхищая описанный впоследствии в тексте террористический акт, являющийся доминантным эпизодом. Вербально ядро музейного пространства представлено несколькими лингвoseмиотическими рядами, под которыми мы понимаем совокупность вербализованных единиц языков невербальной семиотической системы, в данном случае языка живописи, сгруппированных по признаку общего содержания. К ядру музейного пространства мы относим следующие лингвoseмиотические ряды лексем:

- лексемы, называющие общие понятия живописи: *portrait/portraiture* (портрет/портретная живопись), *natures mortes/a still life* (натюр-морт), *painting/picture* (картина), *Northern masterworks* (шедевры Северного искусства) и др.
- лексемы, называющие представителей Золотого века голландской живописи: *the Dutch painters* (голландские художники), *Frans Hals* (Франс Халс), *Vermeer* (Вермеер), *Rembrandt* (Рембрандт), *Adriaen Coorte* (Адриан Корте), *Fabritius* (Карел Фабрициус), *Egbert van der Poel* (Эгберт ван дер Пул);
- лексемы, называющие полотна, написанные представителями голландской живописи: *the Anatomy Lesson* (Урок анатомии), *the Jolly Toper* (Веселый собутыльник).

Упомянув отдельные имена художников, их работы и жанры, в которых они работали, автор текста формирует в сознании реципиента некое пространство, в которое реципиент оказывается погруженным в результате авторского лингвистического эксперимента. Примечательно, что автор текста, прежде чем перейти к описанию содержания тех или иных картин, выстраивает пространство живописи как бы градуально или по примеру «матрешки», следуя от более широких понятий и явлений к более узким, а именно, автор сначала

вводит условное пространство жанра (*portrait, a still life*), в котором абстрактно локализуется тот или иной художник (*Rembrandt*), и затем в пространстве творчества того или иного художника условно располагается та или иная его работа (*the Anatomy Lesson*). Таким образом, ядро музейного пространства сформировано при помощи пространственных конкретных предметов, в данном случае полотен живописи, что позволяет говорить о том, что пространственному моделированию могут быть подвергнуты даже те понятия, которые «сами по себе не имеют пространственной природы» [3, с. 266].

Градиация лингвосемиотических рядов, образующих ядро музейного пространства, создает своеобразный эффект движения вглубь пространства музея: *And the deeper we wandered, the stranger and the more beautiful the pictures became* [перевод Е. М., Т. А]. Заметим, что переводчик принял решение опустить в русскоязычной версии перевода вышеприведенную фразу, где речь идет о том, что, чем глубже реципиент погружается в пространство залов, отведенных под выставку представителей Золотого века голландской живописи, тем интереснее кажутся ему экспонируемые работы. Подобное опущение, как мы полагаем, ведет к определенной потере, поскольку эффект глубины при этом снимается, а условное перемещение реципиента внутри семиотического пространства музея прерывается. Соответственно, также обрывается определенная логико-смысловая модель движения от общего к частному, что в какой-то степени изменяет структуру текста.

Несмотря на некоторую второстепенность периферии по отношению к ядру, автор текста уделяет большое внимание не только описанию многочисленных залов и анфилад комнат, но также и описанию лестниц и других предметов внутреннего убранства музея, языковая репрезентация которых в совокупности образует лингвосемиотический ряд периферии музейного пространства. В описании музейного интерьера в романе Д. Тартт можно встретить такие пространственные объекты и части пространств, как *the Great Hall* (холл), *the coat check* (гардероб), *the information desk* (стойка справок), *the neglected bedchambers* (позаброшенные будуары), *roped-off drawing rooms* (отгороженные канатами гостиные), *the depths of European Decorating* (недра залов европейских интерьеров), *the maze of galleries* (галерейный лабиринт), *the gift shop* (сувенирный магазин), *the Great Staircase* (главная лестница), *echoing halls* (гулкие холлы), *labyrinths of signage* (лабиринты с непонятными схемами) и др. В отличие от ядра, периферия музейного пространства представлена гораздо большим количеством лексических единиц, некоторые из которых многократно повторяются в тексте. Полагаем, что Д. Тартт намеренно относит большее количество предметов к области периферии музейного пространства, для того чтобы, подобно художнику,

оттенить предметы, относящиеся к ядру, и сделать их более явными, создавая условную игру света и тени внутри художественного семиотического пространства. Следует также отметить, что и при формировании периферии автор создает эффект глубины художественного пространства, используя такие лексемы, как *maze, labyrinths, depths*, как бы постепенно проводя реципиента через периферийные семиотические пространства музея к его семиотическому ядру.

Заметим, что, оппозиция «внутреннее-внешнее» может носить относительный характер, поскольку музейный зал, в котором находится реципиент, с одной стороны, может играть роль семиосферы для тех, кто находится внутри зала, с другой – роль ядра семиосферы, если иметь в виду все пространство Метрополитен-музея. Если обратиться к первому случаю, тогда выявленные лингвосемиотические ряды, отнесенные нами к ядру пространства Метрополитен-музея, станут формировать внутреннее пространство зала голландских художников, в то время как лингвосемиотические ряды, образующие периферию музея, составят внешнее пространство упомянутого зала.

Семиосфера ограничена от иносемиотического пространства так называемой «границей», суть которой описана Лотманом, как ограничение семиосферы с помощью не только стен, дверей, окон и прочих материальных предметов, но и с помощью лингвальных сообщений, рассказов специалистов или знатоков-любителей, объясняющих причины появления в данном пространстве многочисленных предметов искусства и неизбежно сопровождающаяся лингвистическим генерированием новых смыслов, субъективно добавляемых тем или иным комментирующим субъектом. Семиотическая граница не только отделяет семиосферы и ограничивает проникновения из одного семиотического пространства в другое, но и способствует фильтрации предметов искусства, которые добавляются в данную семиосферу, т.е. адаптирует переход предметов искусства из внешнего во внутреннее и, напротив, из внутреннего во внешнее. Различные типы музейного пространства неизбежно пересекаются, взаимодействуют, сопрягаются в сознании реципиента, который может условно переходить через «границу», перемещаясь из одного пространства в другое. При этом у него в определенной степени изменяется внутреннее состояние. В пространстве зала музея можно говорить о взаимодействии психологических, эстетических и в определенной степени физиологических типов состояний реципиента. В романе «Щегол» «граница» семиосферы представлена описанием материальных пространственных объектов: *the dripping portico* (портик, с которого стекала вода), *the cavernous ceiling dome* (глубокий купол потолка), *the glass doors* (стеклянная дверь); описанием состояния одного реципиента, перемещающегося в музейном пространстве: *the*

museum always felt like a holiday (в походе музей всегда было что-то каникулярное), *upstairs it was freezing cold* (наверху стоял промозглый холод); а также комментариями другого реципиента касательно экспонируемых работ, сопровождающими перемещение по музею: *now, Rembrandt* (теперь Рембрандт), *he was Rembrandt's pupil, Vermeer's teacher* (он [Карел Фабрициус – М. Е., А. Т.] был учеником Рембрандта и учителем Вермеера).

Особый тип художественного пространства, полагаем, представляют картины, размещенные в музейном пространстве, в которых отражается сложная нелинейная игра с пространством автора картины, создавшего пространство живописи с помощью особых техник письма на полотне. Вместе с тем у реципиента, созерцающего картину, создается свое субъективное видение художественного пространства картины. Полученные впечатления дополняются ремарками гида, экскурсовода или просто собеседника, в результате чего ментальное понимание произведения искусства углубляется, усложняется и приобретает новые смыслы. Любая картина может восприниматься как замкнутое в себе пространство живописи с имманентной структурой, ограниченной рамой, выполняющей роль «границы» пространства живописи, обладающей особым внутренним временем, содержащим смысловые эффекты, сложно соотносимые с современностью.

Как объект семиотического пространства картина может быть закодирована, причем сам код картины может быть неизвестен даже ее создателю, и определить его предстоит специалистам с помощью разнообразной когнитивной информации. Согласимся с Ю. М. Лотманом, что возможно раскодирование лишь одного из уровней конкретного художественного полотна, что может не обеспечить абсолютного понимания семиотики картины, декодирование которой может иметь множество интерпретаций. Картина как пространство живописи и как вид семиотического пространства выполняет функцию передачи адресанту основных заложенных в ней смыслов. Это происходит в том случае, когда наблюдается совпадение кодов адресата и адресанта. В аспекте семиотики картины выполняют также функцию порождения новых смыслов, особенно если они написаны в давнюю историческую эпоху. И в этом случае, благодаря смене эпох и культур, пространство живописи перестает быть пассивным звеном передачи некой константной информации между адресатом и адресантом. Внутренняя неоднородность картины позволяет наблюдать систему взаимодействия разнородных семиотических пространств в континууме, вокруг некоего исходного сообщения. Как утверждает Ю. М. Лотман, адресант может столкнуться с кодировкой второй, третьей и прочей степеней, как, например, в случае со знаменитой улыбкой Джоконды на картине кисти Леонардо да Винчи.

Описывая картины голландских художников, Д. Тартт, будучи вторичным адресатом, обращается к, так сказать, вторичной кодировке, используя уже имеющийся код художника (первичного адресата), для того чтобы закодировать собственное сообщение, предназначенное для реципиента (адресанта). Так, например, Д. Тартт описывает голландские натюрморты, на которых, как правило, были изображены увядающие цветы или гниющие фрукты, символизирующие быстротечность жизни и неизбежность смерти, а также пейзаж разрушенного взрывом голландского города Делфта, с целью заложить в сознании реципиента вероятность последующих трагических событий, а именно террористического акта в стенах музея. В связи с этим в художественном семиотическом пространстве анализируемого текста следует выделить лингвосомиотический ряд лексем, описывающих предметы, изображенные на полотнах и содержащие мотив смерти и разрушения: *all is temporary* (все временно), *death in life* (смерть при жизни), *a skull* (череп), *the corpse* (труп), *the slab* (стол в морге), *the flayed hand* (рука со снятой кожей), *a tragedy* (трагедия), *destroyed* (разрушен), *the disaster* (взрыв), *killed* (погиб), *ghastly wasteland* (выжженные пустоши), *burnt ruined houses* (разрушенные обгоревшие дома), *explosion* (взрыв), *smoky skies* (дымное небо), и т.д. Подчеркнем, что при воссоздании картин во внутритекстовом семиотическом пространстве автор вновь обращается к эффекту движения вглубь, изначально описывая картины, рассказывающие о смерти в целом, затем описывая картины, где присутствуют погибшие люди, и, наконец, заканчивая данную цепочку вербальным изображением взрыва и его последствий.

Таким образом, анализ текста романа Д. Тартт «Щегол» показывает, что структура художественного текста может включать в себя множество разнотипных семиотических пространств, к которым, среди прочих, следует отнести художественное семиотическое пространство, нашедшее отражение в романе в описании залов и интерьера Метрополитен-музея. Опираясь на выведенную Ю. М. Лотманом оппозицию «внутреннее-внешнее», в романе «Щегол» можно выявить особые пространственные отношения, которые «создают сложную систему пространственных регистров» [6, с. 710], передающих доминантные смыслы текста романа и являющихся важным средством организации повествования. Проведенное в статье исследование художественного семиотического пространства, актуализированного в тексте романа, показало, что отдельные залы Метрополитен-музея и помещенные в них предметы искусства, объединенные общим содержанием, проблематикой и происхождением, формируют ядро художественного семиотического пространства, тогда как другие залы и помещения музея, содержащие иные предметы искусства или не содержащие их вовсе, обра-

зуют периферию. Модель «внутреннее-внешнее», представлена в вербальном ядре и периферии, которые объединены в тексте лингвосемиотическими рядами лексем, передающих предметы и явления искусства и сгруппированных по признаку содержания. При этом пространственные отношения между ядром и периферией выстраиваются по принципу оппозиции «внутреннее-внешнее». В результате анализа художественного семиотического пространства было также выявлено, что картины, описываемые в тексте романа и подвергнутые автором двойной кодировке, представляют собой особый тип художественного пространства и выполняют функцию трансляции важных, с точки зрения смысловой наполненности текста, сообщений, которые должны быть учтены при переводе. При опущении в тексте перевода каких-либо пространственных отношений между теми или иными объектами «значительный пласт информации может оказаться утерянным для реципиента» [5, с. 541], что может в значительной степени отра-

зиться на понимании смысла художественного текста.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лотман Ю. М. Культура и взрыв. М.: Гнозис; изд. группа «Прогресс», 1992. 272 с.
2. Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб.: Академический проект, 2002. С. 258.
3. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. Об искусстве. М.: Искусство, 1970. С. 266.
4. Морозкина Е. А. Герменевтика в филологии, лингвистике и переводоведении // Вестник Баш. ун-та. 2012. Т. 17. №1. С. 156.
5. Морозкина Е. А., Биктимирова М. М., Исакова Э. В. Библиейская метафора в художественном тексте // Вестник Баш. ун-та. 2018. Т. 23. №2. С. 541.
6. Морозкина Е. А., Камалов Р. И. Метафоризация художественного пространства в текстах Н. Готорна // Вестник Баш. ун-та. 2016. Т. 21. №3. С. 710.
7. Тартт Д. Щегол / пер. с англ. А. М. Завозовой. URL: <https://enjoybooks.pw/shhegol/>
8. Топоров В. Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М.: Наука, 1983. 302 с.
9. Tarrt D. The Goldfinch. URL: https://royallib.com/book/Tarrt_Donna/the_goldfinch.html

Поступила в редакцию 16.02.2020 г.

DOI: 10.33184/bulletin-bsu-2020.1.24

**MODELING OF THE “INTERNAL” AND “EXTERNAL” TYPES
OF THE SEMIOTIC ART SPACE IN A LITERARY TEXT
(BASED ON “THE GOLDFINCH” BY D. TARTT)**

© E. A. Morozkina, T. R. Altynguzhin*

*Bashkir State University
19 Kommunisticheskaya Street, 450076 Ufa, Republic of Bashkortostan, Russia.*

Phone: +7 (917) 449 34 38.

**Email: altynguzhin.tim@yandex.ru*

The article deals with the problem of modeling the “internal” and “external” types of the semiotic art space in the novel “The Goldfinch” written by the modern American writer D. Tartt. The authors of the article made an attempt to consider the literary text taking into account the interaction of heterogeneous semiotic spaces within the text which allows identifying of important semantic dominants of the text and must be taken into account in translation. The notional division of the semiotic art space into “internal” and “external” and revealing its core and periphery, as well as the border separating them, allows re-examining of the special type of spatial relationships realized in the text with the help of special groups of lexemes, which are united by the authors into linguosemiotic series. The spatial relations between the core and the periphery are built on the principle of the opposition “internal-external”. The paintings described in the text are double-encoded and perform the function of transmitting important semantic messages that must be taken into account while translating.

Keywords: semiotic space, border, internal-external, linguosemiotic series, art space.

Published in Russian. Do not hesitate to contact us at bulletin_bsu@mail.ru if you need translation of the article.

REFERENCES

1. Lotman Yu. M. Kul'tura i vzryv [Culture and explosion]. Moscow: Gnozis; izd. gruppa «Progress», 1992.
2. Lotman Yu. M. Stat'i po semiotike kul'tury i iskusstva [Articles on semiotics of culture and art]. Saint Petersburg: Akademicheskii proekt, 2002. Pp. 258.
3. Lotman Yu. M. Struktura khudozhestvennogo teksta. Ob iskusstve [The structure of the artistic text. About art]. Moscow: Iskusstvo, 1970. Pp. 266.
4. Morozkina E. A. Vestnik Bash. un-ta. 2012. Vol. 17. No. 1. Pp. 156.
5. Morozkina E. A., Biktimirova M. M., Iskhakova E. V. Vestnik Bash. un-ta. 2018. Vol. 23. No. 2. Pp. 541.
6. Morozkina E. A., Kamalov R. I. Vestnik Bash. un-ta. 2016. Vol. 21. No. 3. Pp. 710.
7. Tartt D. Shchegol / per. s angl. A. M. Zavozovoi. URL: <https://enjoybooks.pw/shhegol/>
8. Toporov V. N. Tekst: semantika i struktura. Moscow: Nauka, 1983.
9. Tartt D. The Goldfinch. URL: https://royallib.com/book/Tartt_Donna/the_goldfinch.html

Received 16.02.2020.