

Владимир Заика

Белосток

Галина Гиржева

Великий Новгород

Трансгрессия в эстетическом дискурсе

Ключевые слова: эстетический дискурс, референт, образ, трансгрессия.

Задачей нашей работы является применение понятия **трансгрессия** для объяснения некоторых специфических сторон эстетического дискурса.

Эстетический дискурс мы понимаем как деятельность, **содержанием** которой в узком смысле является **образование референтов**. Не отсылка к референтам, как практической речи, а именно образование. Референты как результат эстетической речевой деятельности являются содержанием этой деятельности, но не целью. **Целью** же является сама **деятельность, процесс** создания референтов и сопутствующие этой деятельности различные чувства, включая удовольствие, называемое эстетическим; «... а сделанное в искусстве неважно», – подчеркнул В. Шкловский в программной статье [Шкловский 1983, 15]. Результат чтения текста – построенное референтное пространство – эстетической ценности не имеет: мы можем сколько угодно точно помнить события, произошедшие в художественном мире романа, детали пейзажей и портретов, помнить о том, какие яркие впечатления получили от восприятия того или иного фрагмента текста, но чтобы пережить **эстетическое наслаждение** мы снова и снова перечитываем роман, пересматриваем кинофильм, слушаем хорошо известную музыку.

Именно процесс, деятельность обеспечивает эстетический эффект, и понятие «дискурс» применительно к словесности подчеркивает этот деятельностный аспект.

Выявляя специфику художественной словесности, мы выделили три типа изображаемых референтов применительно к литературе XIX–XXI веков: **референты-реалии** (все изображаемые предметы, включая людей), **референт-повествующий субъект** (повествователь в прозе или лирический герой в поэзии, инстанция, позиция изложения, которую учреждает для создаваемого художественного мира автор) и **референт-язык** (изображаемый социальный этнический язык, на котором написан текст) [Заика 2006].

Для устранения недоразумений в описании семантики текста, на основе различия текста и произведения, мы разграничили понятия «образ» и «референт»: **художественный образ**, который понимается как задаваемая планом выражения схема действий воображения, инструкция эффективной работы воображения. При этом образы, будучи супраэлементами единицами, составляют **план содержания** текста, и **референт** – результат воображения предмета, то, что представляет себе человек, воспринимающий художественный текст, референты, созданные по схемам плана содержания текста составляют **референтное пространство** [Заика 2011, 51].

Обращая внимание на процессуальную сторону эстетического дискурса, мы расширили применение понятия «металепсис» с учетом трех типов референтов и трех типов образов и предположили полезность признания того, что художественная речь металептична по преимуществу [Заика 2014].

Применительно к металепсису употребляется и другой термин – «**трангрессия**» [См. Зенкин 2006]. Если металепсис – конкретный прием, то понятие «**трангрессия**», как нам представляется, позволяет объяснить более общие и менее заметные свойства художественной речи.

Трангрессия (лат. *trans* – сквозь; через, за и *gressus* – приближаться, переходить, нападать) – понятие, «фиксирующее феномен перехода непроходимой границы» [Можейко 2002] – активно используется в концепциях постмодернизма (в работах М. Бланшо, М. Фуко, Ж. Батая и др.).

Содержание термина в подробных определениях весьма расплывчато. Так, в одном и том же источнике трангрессия определяется по-разному: и как «понятие, обозначающее **ситуацию** достижения субъектом внешней позиции по отношению к чему-либо в процессе пе-

ресечения границ и выхода за пределы, по ту сторону явлений, состояний или объектов...», и как некая **интенция**, которая может **осуществиться**: «главным условием возможности **осуществления трансгрессии** становится не только дополнение об автономности и самостоятельности субъекта, но и наличие самой границы, которую необходимо преодолеть...», и как сам **процесс** осуществления: «**Акт** трансгрессии призван снять эти противопоставления...» [Грицанов 1999].

В различных понятийных системах постмодернизма трансгрессия трактуется более обобщенно, как некий **опыт преодоления** субъектом всевозможных границ, пределов, рубежей, разного рода запретов, норм и т.д. Также к таким прорывам, преодолениям относят праздник (когда временно возможно то, что обычно запрещено), смерть, откровение и др. Применительно к выражению этого опыта с помощью языка отмечается неготовность языка к его (опыта) экспликации. М.А. Можейко приводит выразительные метафоры для описания этого отношения языка и опыта: «замешательство слова» (Батай), «обморок говорящего субъекта» (Фуко) [Можейко 2002].

Чтобы приспособить понятие для выражения и объяснения особенностей эстетического дискурса, мы воспользуемся определением В.А. Подороги, который описывает это понятие применительно к культуре: «Трансгрессией является всякая **сила**, которая превосходит **предел**, установленный ей другими силами [...]. Трансгрессию можно также определить и как **эксцесс** (избыток или недостаток сил), как особое **состояние**, приводящее к нарушению **нормы, закона** или **правила**. Трансгрессия – это **пространство** перехода от одного фиксированного состояния к другому, это **граница** перехода, скользящая **черта**, указывающая на возможность перехода» [Подорога 2010, 91].

Именно в этом определении для нас существенны опорные элементы применительно к нашей проблеме. Первый гипероним определения – «сила» – наиболее точно характеризует специфику эстетического дискурса: «**сила**, которая превосходит **предел**, установленный ей другими силами...». Из трех первых значений слова *сила* ('величина', 'способность', 'начало'), мы имеем в виду третье. Сила как **начало**, как **источник** энергии, источник энергии той деятельности, которая сообщает дискурсу эстетическую специфику.

Далее это начало также определяется как «эксцесс», «особое состояние», точнее, как **состояние эксцесса** – избытка энергии, которым и обеспечивается «преодоление предела». В этом уточнении указывается на источник силы: избыток / недостаток. Эксцессом в словесности можно считать всякую речевую, в том числе повествовательную

фигуру. Фигуративность – это, пожалуй, самый обычный случай проявления трансгрессии как силы, превосходящей предел.

Предел в рассматриваемом определении конкретизируется понятиями **норма, закон, правила**, которые установлены иными силами. Далее В.А. Подорога определяет понятие трансгрессии с использованием этимологической семантики термина – это «**пространство** перехода», и далее: «**граница** перехода». Центральные элементы (**граница** и **переход**) присутствуют и в понятиях, выражаемых этим же термином в других областях знаний: в **геологической** трансгрессии – это изменение границы моря и суши, наступление моря, в **биологической** – это граница особи и появление (переход) признака у особи другого поколения, в **фантастике** – перемещение в пространстве персонажа, игнорирующего границы (А. и Б. Стругацкие, Дж. Роулинг); в **юриспруденции** – границы права и т.д. (Полагаем, что сочетания вроде *трансгрессивный переход* или *акт трансгрессии* являются в известном смысле плеонастичными).

Граница продолжает ряд, которым поясняется предел: **норма, закон, правило**. Для художественного дискурса – это, с одной стороны, порядок, заданность, постоянство обусловленные практической реализацией языка, а с другой стороны – нормы, заданные знаниями художественной литературы: требования жанра, а также манера, инерционность которой – это тоже своего рода господство, для преодоления которого необходима сила. Впрочем, не только сила, но и определенные «технологии»: так, М. Бланшо определяет трансгрессию как «технику преодоления власти дискурса» [Грицанов 1999].

В этом «пространственном» объяснении трансгрессии **граница** и есть **предел**, который «превосходит» **сила**. Очевиден парадокс: трансгрессией называется и сила, превосходящая предел, и сам предел, граница, преодолеваемая силой. Парадокс устраняется, если усложнить силу предположением преодоления предела. Сила возникает или имеется не сама по себе как признак (начало, свойство, энергия) дискурса; силой предполагается преодолеть предел. То есть само наличие силы, в том числе в состоянии эксцесса, – это свойство **для преодоления границы** (нормы, закона, правила).

Также заметим, что «скользящая **черта**, указывающая на возможность перехода», говорит о прецедентах достижения предела и его преодоления (нарушения нормы) и это не просто знание о границе, норме, правиле, но и предположение, допущение, предвкушение преодоления. Кроме того «скользящая черта» – это изменение границы. В.А. Подорога отмечает, что отрицая предел, трансгрессия постоянно и утвержда-

ет предел, и «этим позитивным **утверждающим отрицанием** она прокладывает себе путь» [Подорога 2010, 91]. В самом простом случае это то, что называют динамикой нормы: и языковой, и литературной. Поскольку речь, первоначально используемая в повседневности, обретает норму (границы ее формируются узусом коммуникативного опыта говорящего), а, например, фигура, будучи преодолением этой нормы, является выходом за границы нормы, то тот факт, что коммуникант, воспринимающий фигуру, несмотря на ее непредвиденность, все-таки осмысляет высказывание, и речевой эксцесс, как нарушение обычного порядка применения языка, приводит не к коммуникативной неудаче, а наоборот, к эффективности, может послужить поводом для воспроизведения этой фигуры, что в конечном счете приведет к нормированию аномалии и демаркации нормы. «Утверждающее отрицание» имеет место и в отношении нормы конкретного отдельного текста. Например, метрическая заданность может не соответствовать ритмической данности, а затем ритмические нарушения, в свою очередь, могут стать нормой [Лотман 1972, 50].

Предположение наличия преодолеваемых границ в трансгрессии объясняется понятием **невозможное**. Будучи отвлечением от понятия граница, невозможное является составляющим трансгрессии: «Двигаясь в плоскости категорий возможности и действительности, концепция трансгрессии вводит для фиксации своего предмета понятие „невозможности“, интерпретированной ... в качестве онтологической модальности бытия» [Можейко 2002]. Невозможность (как и возможность) предмета, признака, явления, события определяется опытом. Но именно опытом восприятия художественных произведений подтверждается возможность в художественном мире осуществить неосуществимое, выполнить невыполнимое, возможность необыкновенного, небывалого, удивительного, чудесного.

Установку на чудесное Ж. Батай определяет как конститутивный признак искусства вообще: «Каждое произведение искусства в отдельности имеет независимый смысл, но стремление к чуду является для него общим со всеми другими. Мы можем сказать заранее, что произведение искусства, где это стремление не чувствуется, где оно недостаточно сильно и осуществлено с трудом, является произведением посредственным» [Батай]. Стремление к чуду – это составляющая трансгрессии.

Основными признаками художественного мира (всех типов перечисленных выше референтов), который создает автор, являются **фиктивность** (это мир, не существующий на-самом-деле, вымышленный),

творимость (мир творимый из материала, то есть опыта: с одной стороны, автора, с другой – читателя), а также **автореферентность** (мир самоценный, нетранзитивный, неутилитарный). Формула волшебной сказки *И я там был. Мёд-пиво пил. По усам текло, а в рот не попало* ёмко и точно характеризует все перечисленные признаки. Стремлением к чуду, ожиданием чуда определится значимость эстетической деятельности. Эта составляющая трансгрессии как силы, которой наделяет автор свой художественный мир, воплощая его в тексте. Все признаки говорят, собственно, об одном и том же: **фиктивность** – об отношении художественного мира к опыту жизнедеятельности в реальном мире, **автореферентность** – об отношении к опыту только в будущем (невозможность полезного использования в деятельности), **творимость** – об источниках информации о мире опыта для создания, творения референтов нового, необычного, чудесного мира. Конечно, к опыту из которого творится новый художественный мир, относится и опыт восприятия художественных текстов с созданными референтами. И весь этот художественный опыт, наряду с опытом практическим, является источником, из которого творится конкретный художественный мир в процессе эстетической деятельности.

Итак, трансгрессия применительно к художественной словесности – это **не сила** (начало, энергия), **не преодоление**, и **не граница** (правило, норма, запрет). Трансгрессия – это **сила-для-преодоления-границ**. Если использовать возможности несовпадения терминов **художественное** и **эстетическое**, то можно уточнить: наличие начала, силы для преодоления границ – это специфика художественной организации текста, а преодоление как процесс – это специфика эстетического восприятия. Трансгрессией наделяется художественный текст, воплощающий конкретный художественный мир.

Трансгрессия как начало, энергия, как **сила-для-преодоления-границ** проявляется в тексте. И проявляться она может в большей или меньшей мере. Планом содержания текста являются, как было отмечено выше, образы. Образ, напомним, – это способ, которым воспринимающему сознанию следует создавать референт (согласно воспринимаемому плану выражения).

Образы всех трех типов референтов (реалий, повествующего субъекта и языка) создаются одной вербальной последовательностью, одним планом выражения.

Рассмотрим первый абзац рассказа В. Набокова *Весна в Фиальте*.

Весна в Фиальте облачна и скучна. Все мокро: пегие стволы платанов, можжевельник, ограды, гравий. Далеко, в бледном просвете, в неровной раме синеватых домов, с трудом поднявшихся с колен и ощупью ищущих опоры (кладбищенский кипарис тянется за ними), расплывчато очерченная гора св. Георгия менее чем когда-либо похожа на цветные снимки с нее, которые тут же туриста ожидают (с тысяча девятьсот десятого года, примерно, судя по шляпам дам и молодости извозчиков), теснясь в застывшей карусели своей стойки между оскалом камня в аметистовых кристаллах и морским рококо раковин. Ветра нет, воздух тепл, отдает гарью. Море, опоенное и опресненное дождем, тускло оливково; никак не могут вспениться неповоротливые волны [Набоков 2001, 3].

В начале пейзажа *Весна в Фиальте облачна и скучна. Все мокро: пегие стволы платанов, можжевельник, ограды, гравий* созданы образы реалий. Только два определения *скучна* и *пегие* являются проявлениями трансгрессии, это эксцессы в силу своей двойственности. Определение *скучна* является характеристикой не столько образуемой реалии, сколько повествователя. Это оценочное определение реалии обнаруживает повествователя (оценка эксплицирует субъекта этой оценки).

Трансгрессия в случае определения *пегие* является иной. Это не только изображение признака референта-реалии (пятнистости платана), но в силу нарушения нормы сочетаемости (прилагательное *пегий* обозначает масть животного) этот элемент языка также становится предметом изображения.

В продолжении описания города образы референтов значительно усложняются – трансгрессия возрастает. В подробностях этого описания трудно при первом прочтении установить основной референт-реалию: гору св. Георгия. Находящееся в постпозиции распространенное определение *с трудом поднявшихся с колен и ощупью ищущих опоры* отягощено уточнением (*кладбищенский кипарис тянется за ними*) и при наличии препозитивного уточнения формы референта *в неровной раме синеватых домов* является очевидным эксцессом. Оно содержит образы не только реалий (натурфактов и артефактов), но и языка. В случае употребления нестершихся метафор, тем более развернутых, слова не могут сразу отсылать к реалиям материала (опыта), для формирования референтов-реалий, но прежде задерживают внимание на самих словах, делая их тоже референтами.

Фрагмент избобилует подобными употреблением при описании открыток с изображением горы, которые *туриста ожидают, ... теснясь*

в застывшей карусели своей стойки между оскалом камня в аметистовых кристаллах и морским рококо раковин. В ряду трех метафор застывшая карусель стойки, оскал камня и рококо раковин заметность языка возрастает пропорционально необычности метафор, значительно усиливаясь паронимической аттракцией последнего сочетания всего высказывания. Специфическое употребление придает силу высказыванию, провоцируя выход за границы пространства реалий и выстраивание референта иного рода – языка. Приведенная последовательность метафор – это возрастание очевидности необходимости референта-языка в референтном пространстве, создаваемом в процессе восприятия текста рассказа.

Итак, образ языка в рассматриваемом фрагменте обеспечивается и нарушением сочетаемости, и переносными употреблениями, и паронимической аттракцией. Все эти явления являются проявлением трансгрессии – силы, создающей неоднородность образа. Заметим, что *рококо раковин* не является завершающим в приведенном описании. Абзац-пейзаж завершается доминированием образов референтов-реалий (впрочем, не без метафор: *опоенное, неповоротливые*), что создает определенную симметрию (ср. начальные образы реалий: *ограды, гравий*). Это сохраняет основную функцию фрагмента, предусмотренную жанром – обеспечить создание общего фона предполагаемых событий.

Вернемся к образованию референта-повествователя. Любое оценочное определение трансгрессивно, так как в нем удваивается образ: изображается кроме реалии, также повествующий субъект. В приведенном фрагменте кроме описанного оценочного определения, образ повествователя обеспечивается также той частью третьего предложения, где описывается несходство горы с ее изображениями на открытках. То количество подробностей, которые приведены, несомненно является эксцессом. Их избыточное количество выходит за пределы необходимого (уже хотя бы потому, что «теряется» основной предмет речи – гора) и тем самым, обращают внимание на субъекта, сообщающего эти подробности.

Специфическим средством изображения субъекта является уточнение, начинающееся предложением *судя по* с семантикой заключения и наречия *примерно*. Поскольку *примерно* подчеркивает приблизительность срока именно в постпозиции, оно функционирует как метатекстовый элемент и обособляется как вводное, чем также эксплицирует повествующего субъекта. Всякая метатекстовость обнаруживает в высказывании субъекта.

Если обратить внимание на описание атмосферных признаков: *Ветра нет, воздух тепл, отдает гарью*, то можно заметить, что в отличие от реалий видимых (*платаны, можжевеловник, ограды, гравий, дома* и т.д.), реалии, которые имеют иную модальность, в большей степени обнаруживают субъекта, в особенности две последних (*воздух и гарь*), так как наличие или отсутствие ветра может быть и видимым. Кроме того, последняя деталь пейзажа *никак не могут вспениться неповоротливые волны* тоже трансгрессивна: именно такое обозначение отсутствующих реалий (бурунов), обеспечивает присутствие нетерпеливого наблюдателя.

К приведенному описанию проявлений трансгрессии в рассматриваемом фрагменте следует добавить, что всякое заметное не прямое употребление, в частности, метафора, свидетельствует о субъективности взгляда на мир и, тем самым содержит кроме элемента образа языка, элемент образа повествователя (лирического героя).

Если сравнивать два типа художественной словесности – поэтическую и прозаическую, то оказывается, что степень трансгрессии в поэзии в целом значительно выше.

Приведем стихотворение Велимира Хлебникова:

О, Достоевский! мо бегущей тучи!

О, Пушкиноты млеющего полдня!

Ночь смотрится, как Тютчев

Безмерное замирным полня. [Хлебников 1987, 54]

Здесь в линейной последовательности первого стиха одновременно задается начало образа лирического героя междометием, выражающим сильное чувство, и восклицательностью предложения, в котором содержатся образы реалий – первых элементов пейзажа. При этом уже первая словоформа *достоевский!мо* в силу ее окказиональности является значительным проявлением трансгрессии. Для того, чтобы реализовать словоформу, то есть использовать ее лексическое значение для образования референта реалии, необходимо фактически произвести слово из воспроизводимых единиц – морфем – по той или иной существующей в опыте словообразовательной модели, как бы «надстроить» означаемое над морфемами (означающим). Окказионализм является эксцессом (избыточностью): добавлением номинативной единицы к словарю, обеспечивающему в данном языке коммуникацию.

Второй стих *О, Пушкиноты млеющего полдня!* сделан по той же модели, что и первый. Заметим, что полный синтаксический параллелизм тоже является элементом образа языка. Всякий заметный повтор является эксцессом, так как избыточен.

Сравнивая два окказионализма, можем заметить, что окказиональные образования значительно более трансгрессивны, чем, например, неразвернутая метафора. Окказионализм обращает внимание на форму слова, но фактически вынуждает выстраивать по форме содержание, чтобы обеспечить образ референта-реалии. Активизируется словарь в поисках прецедентов реализации данной словообразовательной модели. Производство семантики окказионализма *достоевскиймо* – чрезвычайно сложно, так как он реализует не только непродуктивную модель с суффиксом *-ъм-* *письмо* от *писать*, *дерьмо* от *драть* [Черных 1999, 232], а также *бельмо* [Цыганенко 1989, 301], но и модель, не применяемую к производящим основам имён собственных. Более того, окказионализм называет отвлеченный признак тучи, быстро перемещающейся по небосклону, причем более конкретный, чем какая-нибудь «достоевскость».

Второй окказионализм *пушкиноты* реализует более распространенную модель: суффикс *-от-* + именные или глагольные основы. Слова, образованные по этой модели, выражают преимущественно отвлеченные признаки (*красота*, *широта*, *полнота*), состояния материального мира (*мерзлота*), состояния субъекта (*скукота*, *тошнота*) и т.д. и в основном не имеют формы множественного числа. Но форма числа окказионализма указывает на конкретность его значения.

Таким образом, трансгрессивность первых двух стихов состоит в избыточности образов, в присутствии начал образов всех трех типов референтов: реалий, повествующего субъекта и языка. Кроме того, точным параллелизмом (дополнительным эксцессом) образ языка усиливается.

Если первые два стиха изображают два разных референта-реалии, имеющих отношение к торопливости облака и жаре полдня, то третьим и четвертым стихом изображается один референт-реалия – ночь. В этом стихе после предшествующей трансгрессивности создается впечатление простоты словесного ряда. Здесь очевидно разграничение двух типов референтов-реалий: литература – природа.

Сравнение в отличие от метафоры, разумеется, менее трансгрессивно, поскольку содержит связку *как*, которая маркирует переход ко второму компоненту и тем самым смягчает преодоление границы «изображаемая реалия / изображающая реалия», и не предполагает образование референта-языка. Впрочем, это касается сравнения вообще. В рассматриваемом же случае ситуация усугубляется употреблением глагола *смотрится*, который невозможно сколько-нибудь однозначно семантизировать. Здесь *смотрится* – это 1) ‘разглядывает себя’, или

2) ‘с интересом воспринимается’, или 3) ‘выглядит, обнаруживая лучшие стороны’? Совершенно неясно, что изображается с помощью чего: природа объясняется посредством русской литературы или русская литература посредством природы. Дополнительное действие, выраженное дееспричастным оборотом, возобновляет прерванный в третьем стихе образ языка, который обеспечивается как собственно окказионализмом *замирным*, так и аттракцией *безмерное замирным*, но никак не проясняет ситуацию с референтами-реалиями.

Мы далеки от мысли, что подробный анализ дает основания для разъяснения и, тем более, формулировки смысла стихотворения. Поэтому утверждение, что это пейзаж о русской литературе и русском языке – это самое конкретное, что можно утверждать о смысле рассматриваемого стихотворения Велимира Хлебникова.

Итак, трансгрессию мы определили подчеркнуто телеологично как **силу-для-преодоления-границ**. Мы говорим о трансгрессии как силе, которая задается не просто избытком, нарушающим границы нормы, но стратегией включенности в пределы изображаемого художественного мира трех типов референтов как элементов этого художественного мира: реалий, повествующего субъекта и языка. Сила, собственно, и определяется отношением этих элементов. Реализуется эта сила симультанно: образы реалий одновременны, параллельны, синхронны образам повествующего субъекта и языка. Именно симультанная реализация создает затрудненность художественной формы.

Трансгрессия как сила является градуальной, поэтому можно говорить о большей или меньшей трансгрессивности текста. В самом общем виде для поэтической трансгрессии более характерны эксцессы, обеспечивающие образ языка, а для прозаической – эксцессы, обеспечивающие образ повествующего субъекта.

Нам представляется, что понятие трансгрессии позволяет сформировать несколько отличный от традиционного взгляд на эстетический дискурс и подчеркнуть его деятельностьную сторону.

Литература

- Батай Ж., *Запрет и трансгрессия* [online], <http://vispir.narod.ru/bataj2.htm> [20.10.2014]
- Грицанов А. А., 1999, *Новейший философский словарь*, Минск.
- Заика В. И., 2006, *Очерки по теории художественной речи*, Великий Новгород.

- Заика В. И., 2011, *План содержания и референтное пространство художественного текста*, [в:] *Когнитивная поэтика: проблемы, опыт исследования*. Научная серия «Современная русистика: направления и идеи», т. III. Olsztyn, с. 33–51.
- Заика В. И., 2014, *Эстетический дискурс как металепсис*, [в:] *Слово. Словарь. Словесность. Коммуникация. Текст. Синтаксис*, Санкт-Петербург, с. 58–63.
- Зенкин С., 2006, *Поэтика трансгрессии*, „Новое литературное обозрение”, № 78 [online], <http://magazines.russ.ru/nlo/2006/78/ze30.html> [20.10.2014]
- Лотман Ю. М., 1972, *Анализ поэтического текста*, Ленинград.
- Можейко М. А., 2002, *Трансгрессия*, [в:] *История философии: энциклопедия*, Минск, [online], http://dic.academic.ru/dic.nsf/history_of_philosophy/545 [20.10.2014]
- Набоков В., 2001, *Весна в Фиальте*, Харьков.
- Подорога В. А., 2010, *Трансгрессия и предел*, [в:] *Новая философская энциклопедия*, т. 4., Москва.
- Хлебников В., 1987, *Творения*, Москва.
- Цыганенко Г. П., 1989, *Этимологический словарь русского языка*, Киев.
- Черных П. Я., 1999, *Историко-этимологический словарь современного русского языка*, т. 2, Москва.
- Шкловский В. Б., 1983, *О теории прозы*, Москва.

TRANSGRESSION IN THE AESTHETIC DISCOURSE

S U M M A R Y

Transgression is understood as a force that is generated against three different elements of the art world. Transgression create problems form and is realized by simultaneous formation of referents: realities, narrating subject, language.

Владимир Заика e-mail: w.i.zaika@gmail.com

Галина Гиржева e-mail: girzhevagalina@yandex.ru