

ЛУЧШИЙ ВУЗОВСКИЙ УЧЕБНИК
ПОСЛЕДНЕГО ДЕСЯТИЛЕТИЯ

А.И. Горшков

РУССКАЯ СТИЛИСТИКА

**СТИЛИСТИКА ТЕКСТА
И ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ СТИЛИСТИКА**



Лучший вузовский учебник последнего десятилетия

А. И. Горшков

РУССКАЯ СТИЛИСТИКА

СТИЛИСТИКА ТЕКСТА И ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ СТИЛИСТИКА

Учебник
для педагогических университетов
и гуманитарных вузов



АСТ • Астрель
Москва • 2006

УДК 811.161.1'38(075.8)

ББК 81.2.Рус-923

Г70

Горшков, А. И.

Г70 Русская стилистика. Стилистика текста и функциональная стилистика: учеб. для педагогических университетов и гуманитарных вузов / А. И. Горшков. — М.: АСТ: Астрель, 2006. — 367, [1]с. — (Лучший вузовский учебник последнего десятилетия).

ISBN 5-17-039363-6 (ООО «Издательство АСТ»)

ISBN 5-271-14908-0 (ООО «Издательство Астрель»)

В книге на обширном и новом материале русской словесности рассматриваются главные проблемы теоретической стилистики. Основное внимание уделено мало разработанному и не представленному в действующих учебниках разделу — «Стилистика текста».

Книга предназначена прежде всего для студентов и аспирантов филологических специальностей, а также будет полезна и интересна школьникам старших классов и всем, кто интересуется русской словесностью.

УДК 811.161.1'38(075.8)

ББК 81.2.Рус-923

Подписано в печать 15.06.2006. Формат 60x90¹/₁₆.

Усл. печ. л. 23,0. Тираж 3 000 экз. Заказ № 4812.

ISBN 5-17-039363-6 (ООО «Издательство АСТ»)

ISBN 5-271-14908-0 (ООО «Издательство Астрель»)

© Горшков А.И., 2006

© ООО «Издательство Астрель», 2006

Предисловие

*Студентам Литературного института
им. А. М. Горького — моим слушателям
и соавторам — посвящаю*

Стилистику можно считать наукой и очень древней (поскольку она восходит к античной риторике), и весьма молодой (поскольку она более или менее оформилась как особая область филологических разысканий и учебная дисциплина лишь в первой половине XX в.). Опора на давние традиции дала стилистике ряд сложившихся, устоявшихся понятий и терминов, но в ней остались в немалом количестве и недостаточно разработанные вопросы, и различные толкования одних и тех же явлений. Это вполне естественно для развивающейся науки. Истина выявляется в столкновении мнений, а полнота научного описания достигается только объединением результатов многих исследований.

В свое время Л. В. Щерба сказал о разборе предложения: «Не нужно стремиться к тому, чтобы всё в предложении, особенно в художественном тексте, разобрать по косточкам. Тогда получается полочная схема. Можно всё разобрать, всё разложить по полочкам, но какая цена такой схеме?» (*Щерба Л. В. Избранные работы по языкознанию и фонетике. Л., 1958. Т. I. С. 102*). Если в пределах предложения не всегда всё можно и нужно «раскладывать по полочкам», то тем более это относится к одной из сложнейших отраслей филологии — стилистике — во всем ее объеме. Поэтому в предлагаемой книге автор стремился избежать назидательности и категоричности.

При изложении проблемного материала в «Русской стилистике» рассматриваются различные взгляды на наиболее важные и не имеющие однозначного решения вопросы. Это поможет читателям лучше представить себе сложность предмета и возможность различных подходов к нему. Однако некоторые линии (а лучше сказать — уклоны) в описании стилистических явлений не будут

представлены. Речь идет о распространившейся моде создавать иллюзию новизны за счет привлечения понятий и терминов из других наук или за счет перенасыщения текста терминологией — и старой, и новой. Например, стремясь во что бы то ни стало предложить нечто новое «на стыке наук», а именно — стилистики и теории информации, — авторы одного из учебников весьма своеобразно манипулируют с поэтическим текстом. Приводится известное четверостишие Ф. Тютчева:

Как сердцу высказать себя?
Другому как понять тебя?
Поймет ли он, чем ты живешь?
Мысль изреченная есть ложь.

И далее следует такой пассаж:

«На языке теории информации это (разрядка моя. — А. Г.) означает, что несоответствие информации возможностям кодирования («сердцу высказать»), несоответствие кодов отправителя и получателя сообщения («сердцу... себя» — «другому... тебя»), неадекватность процессов кодирования и декодирования («как высказать... как понять») ведут к тому, что сама мысль, чувство полностью искажаются, становятся ложью. Разумеется, подобное утверждение является не более чем поэтическим преувеличением — развитие человечества без достаточной степени взаимного понимания было бы просто невыносимым, но основные причины искажения сообщения охарактеризованы точно».

Если под «этим» имеется в виду эстетическое единство содержания и формы тютчевского четверостишия (а содержание от формы оторвано быть не может), то в переводе «на язык теории информации» от «этого» ничего не осталось. Или Тютчев в самом деле хотел «охарактеризовать причины искажения сообщения» и, по мнению авторов учебника, вполне в этом преуспел? А зачем вообще переводить Тютчева «на язык теории информации»? И зачем стилистику излагать в терминах теории информации? Теория информации имеет свой предмет и задачи и соответствующую терминологию. И у стилистики это всё есть. Всё, что призвана рассматривать и объяснять стилистика, может быть выражено в понятиях и терминах филологии.

Термины, как известно, должны быть точными, а их употребление не должно быть избыточным. Однако в некоторых работах по стилистике мы сталкиваемся с очевидной терминологической перенасыщенностью в ущерб содержательности исследования. Например, один из авторов в таких выражениях пишет об организации текста стихотворения К. Бальмонта «Голос заката»:

«Авторский доминантный смысл репрезентируется путем повторения доминантных концептов при пересечении определенных сем в структуре слов. Реализацией валентности слов являются использованные в тексте поэтические тропы, которые у Бальмонта (и других символистов) подчинены раскрытию символа как основного структурообразующего средства».

Когда читателю или слушателю предлагаются заумные сопоставления, терминологические излишества и синтаксические хитросплетения, то возникают сомнения: есть ли за всем этим какие-либо новые, оригинальные мысли?

Ясная мысль всегда является облеченной в ясную словесную форму. А Твардовский писал:

Пусть читатель вероятный
Скажет с книжкой в руке:
— Вот стихи, а всё понятно,
Всё на русском языке.

Думается, всякий пишущий стихи, поэмы, романы, рассказы или статьи, монографии и учебники должен стараться, чтобы вероятный читатель мог сказать: «всё понятно, всё на русском языке».

А что касается упомянутых выше исследований «на стыке наук», то они, конечно, могут быть плодотворными. Это доказано выдающимися достижениями в различных областях знаний. Важно только знать, что с чем и как «стыковать». В нашем случае представляется совершенно очевидным, что стилистика не только открывает возможности, но и настоятельно требует сближения в первую очередь двух главных отраслей филологии — языкознания и литературоведения. И в связи с этим полезно вспомнить, что остаются далеко не исчерпанными и слабо внедренными в учебную практику относящиеся к стилистике ценнейшие идеи Л. В. Щербы, А. М. Пешковского, Г. О. Винокура, В. В. Виноградова, Б. А. Ларина, М. М. Бахтина, Б. В. Томашевского и других наших замечательных филологов. Эти идеи еще долго будут питать ученых и педагогов, стремящихся вникнуть в суть стилистики как науки и учебной дисциплины, а не украсить наспех свои работы и лекции звучными терминами и модной фразеологией.

В основе «Русской стилистики» лежат лекции, читаемые автором в Литературном институте им. А. М. Горького. И студенты не для красного словца в посвящении названы соавторами книги. Они всегда, задавая вопросы, подавая реплики, вступая в споры с лектором, помогали осмыслить материал, увидеть в нем новые грани, задуматься над тем, что казалось уже решенным, прояснить то,

что вырисовывалось лишь смутно. Общение с аудиторией помогло постепенно отказаться от сведений, повторяющих курс современного русского языка или неоднократно уже изложенных в различных учебниках и учебных пособиях, и больше уделить внимания мало разработанным вопросам, особенно — стилистике текста.

Ограничимся здесь, в «Предисловии», этими предварительными замечаниями. Другие необходимые пояснения относительно особенностей построения и содержания нашей книги будут даны позже, в ее соответствующих разделах.

Автор выражает искреннюю благодарность всем, кто помог в разработке «Русской стилистики» и подготовке ее к изданию.

СТИЛИСТИКА

в ряду
филологических
дисциплин

Главы 1–2



Глава 1. Предмет стилистики	9
Глава 2. Основные категории и разделы стилистики...	26

Предмет стилистики

Филология

Еще в древности люди встретились с необходимостью изучения и толкования письменных памятников, текстов. Из объяснения, комментирования текста в древних Китае, Индии, Греции зародилась филология (греч. *philologia*, букв. — любовь к слову) — область научных разысканий, направленных на раскрытие истории и постижение сущности духовной культуры народа через анализ созданных этим народом текстов. Европейская филология восходит к филологии древнегреческой. Показательно, что первоначально филологией называли изучение древних текстов и языков. В словаре Даля читаем: филология — «языковеденье, наука или изученье древних, мертвых языков; изученье живых языков: лингвистика». Но уже во времена Даля филологическое изучение распространяется и на новые, живые письменные памятники и языки: германские, романские, славянские и др. Наряду с «классической филологией» возникает «новая филология».

Разветвление филологии шло не только за счет охвата новых памятников и языков. Поскольку текст — явление многогранное как с точки зрения его внутренних свойств, так и с точки зрения его внешних связей, развитие филологии привело к ее разветвлению на ряд самостоятельных научных дисциплин. Сначала выделилась история, потом

разделились языковедение и литературоведение, оформились текстология, источниковедение, палеография.

В современных толковых и энциклопедических словарях филология определяется как «общее название», «совокупность», «содружество» (а прежде в этом смысле употреблялось еще слово «энциклопедия») гуманитарных наук или дисциплин, изучающих «культуру народа, выраженную в языке и литературном творчестве», «литературу и культуру данного народа преимущественно через посредство литературных и других культурно-исторических сочинений и памятников», «историю и <...> сущность духовной культуры человечества через языковой и стилистический анализ письменных текстов», «письменные тексты и на основе их языкового, содержательного и стилистического анализа — историю и сущность духовной культуры данного общества»¹.

Итак, сегодня мы не можем сказать, что филология существует как некая конкретная самостоятельная наука, стоящая в одном ряду с историей, языковедением, литературоведением и др. Тем не менее мы продолжаем говорить о филологии как значительнейшем научном феномене. Этот феномен проявляет себя как универсальный научный принцип: постижение всей глубины и широты смысла, содержания текста через слово, язык. Собственно говоря, другого пути для выражения и восприятия смысла текста нет. Отсюда и универсальность, всеохватность филологии. Поэтому с полным основанием С. С. Аверинцев говорил, что филологии «принадлежит весь человеческий мир, но мир, организованный вокруг текста и увиденный через текст»².

О всеохватности филологии писал и Д. С. Лихачев: «Понимание текста есть понимание всей стоящей за текстом жизни своей эпохи. Поэтому филология есть связь всех связей. <...> Филология лежит в основе не только науки, но и всей человеческой культуры. Знание и творчество оформляются через слово, и через преодоление косности слова рождается культура»³.

Отметим и еще одно важнейшее качество филологии, качество, определяющее подходы к решению многих вопросов в нашей книге, а именно — несовместимость филологии со всякого рода формализацией. Чтобы не показаться в этом вопросе плывущим против течения ретроградом-одиночкой, сошлюсь на мнения двух уже цитирован-

ных мэтров филологии — Д. С. Лихачева и С. С. Аверинцева. «По самой своей сути, — писал Д. С. Лихачев, — филология антиформалистична, ибо учит правильно понимать смысл текста, будь то исторический источник или художественный памятник»⁴. Более подробно развивает эту мысль С. С. Аверинцев: «Для современности характерны устремления к формализации гуманитарного знания по образу и подобию математического <...>. Но в традиционной структуре филологии, при всей строгости ее приемов и трезвости ее рабочей атмосферы, присутствует нечто, упорно противящееся подобным попыткам. Речь идет о формах и средствах знания, несовместимых с математической научностью, даже не об интуиции, а о “житейской мудрости”, здравом смысле, бесконечных знаниях людей, без чего невозможно то искусство понимать сказанное и написанное, каковым является филология. <...> Строгость и особая “точность” филологии состоят в постоянном нравственно-интеллектуальном усилии, преодолевающем произвол и высвобождающем возможности человеческого понимания»⁵.

В этих высказываниях С. С. Аверинцева обращает на себя внимание положение, что возникшая из объяснения, толкования текста филология издавна трактуется как искусство понимать сказанное и написанное, как «служба понимания». А без понимания невозможно человеческое общение — в самом широком смысле этого слова.

Языкознание, литературоведение и филология

Крупнейшие отечественные филологи XIX и начала XX века — А. Х. Востоков, И. И. Срезневский, Ф. И. Буслаев, А. А. Потебня, А. А. Шахматов и др. — работали одинаково плодотворно и в тех областях филологических разысканий, которые закрепились за языкознанием, и в тех, которые закрепились за литературоведением. Личностное начало связывало две главные отрасли филологии, но всё же языкознание и литературоведение постепенно всё больше обособлялись друг от друга и вместе с тем утрачивали филологический характер. В начале 20-х годов XX века Л. В. Щерба в предисловии к сборнику «Русская речь» с тре-

вогой писал: «В истории науки о языке за последние лет пятьдесят обращает на себя внимание ее расхождение с филологией и, я бы сказал, с самим языком, понимаемым как выразительное средство. Строя по преимуществу историю з в у к о в и ф о р м того или другого языка и оперируя с абстракциями “праязыков” различных степеней, современное языковедение достигло замечательных результатов, заслужив по справедливости название точной науки; но оно до некоторой степени потеряло из виду язык как живую систему знаков, выражающих наши мысли и чувства»⁶.

Беспокоило Л. В. Щербу и состояние литературоведения. Приступая к своим «Опытам лингвистического толкования стихотворений» (1923), ученый с горечью писал, что «молодые девушки, кончающие филологический факультет и готовящиеся стать преподавательницами русского языка, зачастую не умеют читать, понимать и ценить с художественной точки зрения русских писателей вообще и русских поэтов в частности». Одну из существенных причин этого Л. В. Щерба видел в организации литературного преподавания в русских высших школах, которое в большинстве случаев «сводится к историко-литературным или историко-культурным построениям по поводу тех или иных памятников литературы и весьма редко состоит в непосредственном анализе текста как известного литературного факта»⁷.

И хотя сам Л. В. Щерба и такие языковеды и литературоведы, как В. В. Виноградов, Г. О. Винокур, Б. А. Ларин, М. М. Бахтин, Б. В. Томашевский, Г. А. Гуковский и др., стремились поддержать филологический характер языкознания и литературоведения, обращаясь к изучению языка как орудия литературы и культуры, размежевание этих дисциплин и расхождение их с филологией продолжались. Литературоведение отделилось от «анализа текста как известного литературного факта» и углубилось в «идеи», часто почерпнутые не из изучаемых произведений, а из указаний «сверху». А в языкознании хотя и произошел поворот к современному состоянию языков, но «абстракционизм» не уменьшился; возобладали тенденции к формализации, к отрыву языка от выражаемого им содержания. Поэтому не удивительно, что у одного из современных исследователей «сильные и сложные эмоции вызывает осознание того факта, что мы упорно не замечаем противоречия и даже несовместимости двух

основополагающих лингвистических постулатов: 1) язык — это средство общения людей; 2) мысль, выраженная в речи, — явление экстралингвистическое»⁸.

Действительно, сосредоточившись на изучении языковых единиц, посредством которых выражается мысль, большинство лингвистов различных школ и направлений утвердилось в мнении, что сама выраженная словесно мысль не является предметом «собственно языкознания». Но на самом-то деле в этом случае за «собственно языкознание» выдается изучение лишь одной из сторон языка, который в действительности является сложнейшей системой знаков, стихийно возникшей и развивающейся, обслуживающей как главнейшее средство человеческого общения все сферы деятельности общества и личности и обеспечивающей возможность накопления, обобщения и выражения всех знаний человечества о мире. Почему же наука о столь важном и сложном явлении должна замыкаться на изучении лишь одной из его сторон? В поле зрения языкознания должны быть по крайней мере две стороны языка.

Строй и употребление языка

Еще В. Гумбольдт (1767—1835) высказал важнейшую мысль, что следует различать совокупность языковых единиц (*ergon*) и функционирование, употребление языка (*energeia*). Самую сущность языка ученый усматривал в его воспроизведении, то есть непрерывном употреблении. А расчленение языка на слова и правила считал только мертвым продуктом научного анализа. Идеи В. Гумбольдта нашли определенное продолжение в русском языкознании, о них, в частности, вспоминают и в современной учебной литературе⁹.

Но возобладало у нас восходящее к Ф. де Соссюру учение о разделении и противопоставлении «языка» и «речи». При таком расчленении единого явления на два различных «язык» предстает как некая абстракция, что и утверждается либо прямо и категорично («язык представляет систему абстрактных сущностей»¹⁰), либо хотя и косвенно, но достаточно определенно («язык — это совокупность и система

знаковых единиц общения в отвлечении от языкового материала, в их коммуникативной готовности; это знаковый механизм общения»¹¹). В последнем случае реальность бытия закрепляется за «речью»: «речь — это последовательность (взятых из языка) знаковых единиц общения в конкретном языковом материале в их коммуникативном применении»¹².

Как известно, противопоставление «языка» и «речи» в различных направлениях языкознания понимается не однозначно, как не однозначно трактуются и понятия «язык» и «речь». Однако при всех различиях в интерпретации этих явлений заметна общая тенденция к распределению и квалификации всех лингвистических понятий и категорий по рубрикам «языковое» или «речевое». Тем самым дихотомия «язык — речь» превращается в некий всеохватывающий, универсальный и обязательный постулат лингвистических исследований. При этом неизбежно возникает двойственность в значении термина *язык*: с одной стороны, это некое «единство двух его коммуникативных состояний (язык и речь)»¹³, с другой стороны, это один из членов оппозиции «язык — речь». В нашей книге мы не будем обсуждать вопрос о правомерности или неправомерности как самого противопоставления «языка» и «речи», так и разнообразных трактовок этого противопоставления (это проблема общего языкознания), однако условимся, что вопреки укоренившейся традиции не будем и опираться на это противопоставление. Будем говорить только о языке, исходя из того, что языкознание может (и должно) рассматривать язык со стороны его строения и со стороны его употребления.

Об употреблении языка писали еще наши знаменитые литераторы XVIII века — В. К. Тредиаковский, А. П. Сумароков, М. В. Ломоносов, справедливо видя в нем ту меру правильности использования языковых форм, которой должны следовать и ученые, и писатели. «А всенародного употребления невозможно опровергнуть, да и не для чего», — утверждал А. П. Сумароков в статье «К типографским наборщикам».

Об употреблении языка соотносительно со строем языка в середине XX века из наших филологов просто и убедительно писал Г. О. Винокур в статье «О задачах истории язы-

ка»: «Дело в том, что звуки речи, формы и знаки не исчерпывают еще собой всего того, что существует в реально действующем и обслуживающем практические общественные нужды языке. <...> Языковой механизм приводится в движение не сам собой, а тем обществом, которому данный язык принадлежит. И вот для фактической жизни языка оказывается чрезвычайно существенным, как пользуется общество своим языком. Наряду с проблемой языкового строя существует еще проблема языкового употребления, а так как язык вообще есть только тогда, когда он употребляется, то в реальной действительности строй языка обнаруживается только в тех или иных формах его употребления. То, что здесь названо употреблением, представляет собой совокупность установившихся в данном обществе языковых привычек и норм, в силу которых из наличного запаса средств языка производится известный отбор, не одинаковый для разных условий языкового общения»¹⁴.

Определение языкового употребления, предложенное Г. О. Винокуром, охватывает ряд существенных признаков этого явления, но всё же нуждается в некоторых дополнениях и уточнениях. Дело в том, что для специфики языкового употребления важен не только отбор, но и организация, порядок расположения и движения, развертывания языковых единиц в том композиционном и смысловом языковом целом (тексте), которое возникает в результате употребления языка. Ну и, конечно же, язык употребляется для того, чтобы что-то сообщить, передать какое-то содержание, мысль, чувство. Правда, это, как говорится, само собой разумеется, раз речь идет о языковом общении (которое и есть обмен мыслями, сообщениями, или, как сейчас принято выражаться, информацией), но всё же лучше сказать об этом особо. Дополненное этими соображениями определение Г. О. Винокура приобретет более развернутый вид. Поскольку каждое определение включает в себя перечисление признаков определяемого явления, будем для большей ясности обозначать эти признаки цифрами и буквами. Итак, употребление языка — это (1) реализация (2) традиций (3) а) выбора и б) организации языковых средств (4) в единое смысловое и композиционное целое (текст) (5) с целью передачи какого-либо сообщения в соответствии с условиями языкового общения.

Хотя тот очевидный факт, что «язык вообще есть только тогда, когда он употребляется», для многих ученых как бы не существует, оспаривать положение, что «наряду с проблемой языкового строя существует еще проблема языкового у п о т р е б л е н и я», вряд ли кто решится. Более того, в последние десятилетия замкнутость и в силу этого тенденция к исчерпанности исследований строя языка без выхода на его употребление стала ощущаться в языкознании весьма явственно. Появились декларации о необходимости уделять больше внимания «языку в действии», «функциональной стороне», «функционированию» языка (в лингвистических трудах у п о т р е б л е н и ю предпочитается «функционирование»: вероятно, это слово представляется более солидным, научным). Однако изучение языкового строя всё еще господствует в языкознании. К изучению языкового употребления лингвисты обращаются робко (чтобы не сказать с боязнью) и пытаются при этом применить понятия, приемы анализа и термины, выработанные в процессе исследования строя языка. Отсюда возникает путаница, свойственная, в частности, и работам по стилистике. Чтобы избежать путаницы и противоречий (или хотя бы свести их к минимуму) в нашей книге, попробуем уточнить и конкретизировать наше понимание соотношения строя и употребления языка.

Три уровня исследования языка

Не подлежит сомнению, что исходной реальностью филологии и всего «содружества» дисциплин, к ней относящихся, то есть и языкознания в том числе, является текст. Характеристика и определение текста как явления языкового употребления у нас еще впереди. А пока обратимся к авторитетному высказыванию Л. В. Щербы, которое важно для нас не только с точки зрения трактовки понятия текста, но и с точки зрения понимания других явлений, о которых пойдет речь ниже: «<...> Все языковые величины, с которыми мы оперируем в словаре и грамматике, будучи концептами, в н е п о с р е д с т в е н н о м опыте (ни в психологическом, ни в физиологическом) нам вовсе не даны, а могут выводиться нами лишь из процессов говорения и понимания,

которые я называю в такой их функции “языковым материалом” <...> Под этим последним я понимаю, следовательно, не деятельность отдельных индивидов, а совокупность всего говоримого и понимаемого в определенной конкретной обстановке в ту или другую эпоху жизни данной общественной группы. На языке лингвистов это “тексты” <...>; в представлении старого филолога это “литература, рукописи, книги”¹⁵.

Исходя из положения, что язык как объект непосредственного наблюдения представлен в текстах, можно наметить три уровня лингвистических исследований: уровень языковых единиц, уровень текста и уровень языка как системы разновидностей (подсистем, форм существования, стилей). Уровень языковых единиц находится в сфере языкового строя, уровни текста и языка как системы разновидностей — в сфере языкового употребления.

При изучении *с т р о я* языка тексты выступают как «языковой материал», от которого абстрагируются или, по выражению Л. В. Щербы, из которого «выводятся» языковые единицы — фонемы, морфемы, слова, предложения. Эти отвлеченные от текста языковые единицы и выступают в качестве объекта исследования. Они распределяются по соответствующим «ярусам» и рассматриваются в их внутренних взаимоотношениях в пределах каждого «яруса»: в фонологии рассматриваются взаимоотношения фонем, в лексикологии — слов и т. д. Так создаются описания, которые принято считать описаниями «систем»: «фонологической системы», «лексической системы» и т. п. В них «системы» строятся из языковых единиц одного какого-либо «яруса». Это — *уровень языковых единиц*.

При изучении *у п о т р е б л е н и я* языка отношения между языковыми единицами и текстами рассматриваются в ином плане. Тексты выступают не как «языковой материал», из которого «выводятся» языковые единицы, а как самостоятельный объект исследования. Именно при таком подходе текст обнаруживает свои свойства феномена языкового употребления, данного нам в непосредственном опыте. Этот феномен представляет собой определенным образом организованную последовательность языковых единиц *р а з н ы х* «ярусов». Иными словами, текст рассматривается в аспекте «соединения отдельных членов язы-

ковой структуры в одно и качественно новое целое»¹⁶. Это — *уровень текста*.

Исследования на уровне текста, разумеется, не сводятся к языковому анализу только каких-либо конкретных текстов. На основе изучения конкретных текстов могут быть обобщены свойства определенных групп текстов, то есть установлена типология текстов. Группы текстов могут быть типизированы по различным признакам и на основе различных принципов. Например, можно обобщить языковые свойства всех текстов Пушкина и говорить о «языке Пушкина», можно обобщить все языковые свойства публицистических текстов и говорить о «публицистическом стиле», можно обобщить языковые свойства всех художественных текстов и говорить о «языке художественной литературы», можно обобщить языковые свойства всех газетных текстов и говорить о «языке газеты», можно обобщить языковые свойства лирических стихотворений и говорить о «языке лирической поэзии» и т. д. Таким образом, на основе типологии текстов могут быть выявлены и описаны социально и функционально распределенные разновидности (подсистемы, формы существования, стили) языка, а также разновидности языка такого порядка, как индивидуальные стили, жанровые стили и т. п. Строго говоря, широкоупотребительный термин «разновидность языка» не вполне корректен. Точнее было бы — «разновидность употребления языка». Однако будем пользоваться и общепринятым термином в силу его распространенности и привычности.

Переходя от рассмотрения тех или иных разновидностей языка, выявленных на основе типологии текстов, к рассмотрению системы этих разновидностей, лингвистическое исследование выходит на *уровень языка как системы его разновидностей* (подсистем, форм существования, стилей). Если на уровне текста непосредственным объектом исследования выступает текст, а в качестве его компонентов рассматриваются языковые единицы, то на уровне языка как системы разновидностей непосредственным объектом исследования выступает язык как система, в качестве компонентов которой рассматриваются разновидности (подсистемы, формы существования, стили) языка. В непрерывности языкового употребления эти разновидности

предстают как совокупности текстов, характеризующихся однотипной организацией и — в меньшей степени — однотипным выбором языковых единиц.

Как видно, говоря о языке как системе разновидностей его употребления, мы допускаем в том же значении и часто встречающийся термин «язык как система подсистем». В этой связи необходимо отметить, что обозначение языка как системы подсистем (или системы систем) имеет и другое содержание, а именно, язык понимается как «система» его «ярусов», каждый из которых в свою очередь считается «системой» (или «подсистемой») соответствующих языковых единиц. Правда, такое понимание принимается не всеми: некоторые исследователи считают неправомерной трактовку «ярусов» (которые часто называют также «уровнями») как «частных систем» или «подсистем» языка, тем самым отвергая и второе понимание формулы «язык как система подсистем». Не будем вдаваться в разбор споров по этому вопросу, но условимся, что в нашей книге «подсистемами» мы будем называть только разновидности употребления языка, но не «ярусы» («уровни») единиц языкового строя.

Из сказанного можно заключить, что расхождение науки о языке с филологией, о котором говорил Л. В. Щерба, возникло, в частности, и потому, что на определенном этапе развития языкознания для одного из аспектов лингвистических исследований тексты оказались лишь «языковым материалом» и перестали быть непосредственным объектом изучения. Внимание лингвистов сосредоточилось преимущественно именно на «выведенных» из текста «концептах» (грубо говоря, изучать стали, что попроще), в результате чего языкознание и стало быстро утрачивать свою филологическую сущность. Отсюда пошло и представление о языке как системе абстракций (это опять-таки проще: вместо изучения сложной и противоречивой языковой реальности рассуждать об удобно построенных самими же лингвистами «конструктах»). Но ведь язык — не в созданных учеными схемах и не в словарях и грамматиках, язык — в текстах, в объективной действительности употребления. Языкознание не ограничено (как кажется многим) уровнем языковых единиц, оно «работает» (может, должно «работать») также на уровнях текста и языка как системы разновидностей его употребления. На этих уровнях филологическая природа

языковедческой науки выступает со всей очевидностью. Но, к сожалению, уровни текста и языка как системы разновидностей пока не привлекают к себе пристального внимания и даже вряд ли осознаются с достаточной ясностью.

Как уже отмечалось, в настоящее время наиболее традиционным и распространенным, можно сказать, господствующим уровнем лингвистических исследований остается уровень языковых единиц. На этом уровне строятся как обобщающие работы, так и частные разыскания по фонологии, лексикологии, словообразованию, морфологии, синтаксису. На этом уровне строятся и такие традиционные вузовские курсы, как «Современный русский литературный язык», «Диалектология», «Старославянский язык», «Историческая грамматика». Даже курсы «Введение в языкознание» и «Общее языкознание» ориентированы на уровень языковых единиц.

Исследования на этом уровне настолько привычны и обычны, что именно с ними, как мы уже говорили, связывается сплошь и рядом само понятие языкознания. Выход на уровни текста и языка как системы разновидностей нередко сопровождается сомнениями в «лингвистичности» проводимых разысканий. Между тем абсолютизация изучения строя языка ведет не только к неоправданному сужению границ языкознания, но и к искажению представлений о языке как средстве общения, как «материале словесности», как орудии культуры. «Классические науки фонетика, лексикология и грамматика, — пишет И. Я. Чернухина, — для удобства изучения и описания разъяли язык на лишённые жизни единицы и категории и сделали невозможным описание речемыслительной деятельности»¹⁷.

Лингвистические исследования на уровне текста некогда имели богатые традиции (нашедшие отражение, в частности, в популярных и авторитетных в свое время риториках), но постепенно их утратили и в наши дни не имеют столь подробно разработанных приемов и столь разнообразных направлений, как исследования на уровне языковых единиц. Хотя несомненно, что именно на уровне текста должны разрабатываться (полностью или частично) теория и история литературных языков, наука о языке художественной литературы, культура речи и, что для нас особенно важно, стилистика.

Стилистика — наука (дисциплина), изучающая употребление языка

В уже упоминавшейся статье «О задачах истории языка», опубликованной в 1941 г., Г. О. Винокур определил стилистику как дисциплину, изучающую употребление языка, и указал, что в силу этого она не располагается в одном ряду с дисциплинами, изучающими строй языка, — фонетикой, грамматикой и семасиологией¹⁸. Это было очень точное и важное в научном и методическом отношении определение, но определение, касающееся лишь принципиального статуса стилистики в системе языковедческих дисциплин, не раскрывающее ее конкретного содержания. При смутных представлениях об употреблении языка и путях и приемах его исследования (а тем более при игнорировании этой проблемы) определение Г. О. Винокура не привело к конкретизации и стабилизации представлений о стилистике. Разброс мнений и суждений здесь очень велик. Если В. В. Виноградов считал, что, «изучая выразительные качества (экспрессию) речевых средств, устанавливая синонимические эквиваленты и варианты, бытующие в области лексики, фразеологии, частей речи и синонимических конструкций, стилистика является своего рода вершиной исследования языка, теоретической основой развития национальной речевой культуры»¹⁹, то были и ученые, которым само право стилистики на существование в качестве особой отрасли науки казалось сомнительным²⁰.

Что касается предмета и задач стилистики, то здесь подходов и решений почти столько же, сколько авторов издающихся работ (в том числе учебников). Впрочем, здравый смысл и стремление вникнуть в суть дела заставляют многих авторитетных ученых возвращаться к высказываниям Г. О. Винокура и говорить о стилистике прежде всего как о дисциплине, изучающей употребление (функционирование) языка²¹. Однако пока остается фактом, что употреблением языка стилистика занимается, мягко говоря, «несколько несистемно, нецеленаправленно, спорадически»²².

Обращает на себя внимание, что некоторые авторы, охотно цитируя тезис о стилистике как дисциплине, изучающей употребление языка, в то же время как-то забывают о таких принципиально важных положениях концепции

Г. О. Винокура: «Переход к стилистике существует не от фонетики, не от грамматики, не от семасиологии, а только от всех этих трех дисциплин, понимаемых как одно целое сразу»; «предмет стилистики, состоящий из соединения отдельных членов языковой структуры в одно и качественно новое целое»; «самое содержание тех процессов, которые определяют, с одной стороны, развитие языкового строя, а с другой — эволюцию стилистических норм и практики языкового употребления, очень различно»²³. Невнимание к этим положениям свидетельствует о поверхностном отношении к учению об употреблении языка. Суть в том, что в результате употребления языка возникает «одно и качественно новое целое» (текст), подход к которому от фонетики, от грамматики, от семасиологии (то есть от уровня языковых единиц, от категорий с т р о я языка) непропорционален, а пропорционален подход «только от всех этих трех дисциплин, понимаемых как одно целое сразу». Иными словами: перенесение в сферу исследований у п о т р е б л е н и я языка понятий, категорий и терминов изучения с т р о я языка не может привести к успеху. Между тем накопившийся в языкознании груз представлений, выработанных в процессе изучения именно языкового строя, в процессе работы на уровне языковых единиц, всей своей огромной тяжестью давит на мышление лингвистов, мешая им выбраться в сферу языкового употребления, подняться в исследованиях на уровень текста и уровень языка как системы разновидностей его употребления.

В этом причина всей современной разногласности и путаницы: говорить-то мы говорим о стилистике как науке (дисциплине), изучающей употребление языка, а по существу господствует подход к стилистике с позиций языкового строя, его понятий и категорий.

В изучении употребления языка со временем, несомненно, выработается своя собственная система приемов исследования, понятий и категорий, следовательно, и своя терминология. Но пока до этого далеко. И было бы нескромным и самонадеянным говорить, что мы в нашей книге постараемся это «далеко» приблизить. Для начала попытаемся не оказаться в плену ограничений и препон, воздвигаемых традицией изучения языка на уровне языковых единиц.

Мы всё время рассматривали стилистику в связи с языком и языкознанием. Это естественно: объект стилистики — язык, предмет — соединение «отдельных членов языковой структуры в одно и качественно новое целое». Но иногда говорят о литературоведческой стилистике, якобы противопоставленной стилистике языковедческой. Аргументы в пользу разграничения этих стилистик приводятся такие: «литературоведческая стилистика» уже «языковедческой», потому что не рассматривает функциональные стили, а занимается только художественной литературой; «литературоведческая стилистика» имеет свой круг проблем: система образов (включая образ автора), сюжет, фабула, композиция и др.; «языковедческая стилистика» занимается общим, коллективным, а «литературоведческая» — индивидуальным; «языковедческая стилистика» не изучает непосредственно содержания, но формы его выражения. Аргументы эти представляются неубедительными и даже надуманными. В них прежде всего бросается в глаза понимание языкознания как науки, изучающей лишь строй языка. Отсюда попытки отгородить от «языковедческой стилистики» проблемы образа (включая образ автора), сюжета, композиции, проблемы единства содержания и его языкового выражения. С другой стороны: разве «литературоведческая стилистика» изучает только «непосредственно содержание», минуя средства его языкового выражения? Разве проблема образа (включая образ автора) в словесности не выражается формулой «слово и образ», подчеркивающей, что вне слова, вне языка нет образа (как и сюжета, композиции и прочего)?

Наверно, можно говорить (конечно, не в строго академическом ключе, а, скорее, шутки ради) о «стилистике языковедов» и «стилистике литературоведов» в том смысле, что, скажем, учебники стилистики, написанные языковедами и литературоведами, могут иметь различия, обусловленные различиями в круге научных интересов и предвзвешенных авторов. Но ведь стилистические работы, написанные авторами-языковедами, могут различаться и различаются тоже весьма существенно.

Стилистика есть стилистика, делить ее между представителями различных филологических наук нет смысла. Характерно, что один из наших выдающихся литературоведов Б. В. Томашевский включил в свой учебник стилистики раз-

дела, которые вполне могли бы войти и в учебник, написанный языковедом: Введение — Становление русского литературного языка — Лексика — Тропы — Фразеология — Поэтический синтаксис²⁴. Он же вполне резонно заметил: «Стилистика является связующей дисциплиной между языкознанием и литературоведением»²⁵. Разумно ли делить между языкознанием и литературоведением дисциплину, которая их связывает? Стилистика — дисциплина филологическая.

Учитывая всё сказанное выше о филологии, о языкознании, литературоведении и филологии, о строе и употреблении языка, о трех уровнях исследования языка и о стилистике, можно так конкретизировать определение стилистики как дисциплины, изучающей употребление языка: **с т и л и с т и к а** — это филологическая дисциплина, изучающая (1) не одинаковые для разных условий языкового общения а) принципы выбора и б) способы организации языковых единиц в) в единое смысловое и композиционное целое (текст), а также (2) определяемые различиями в этих принципах и способах разновидности употребления языка (стили) и их систему.

Примечания

- ¹ Толковый словарь русского языка / Под редакцией Д. Н. Ушакова. М., 1940. Т. IV; Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов. М., 1966; Краткая литературная энциклопедия. М., 1972. Т. 7; Словарь русского языка. Изд. 2-е. М., 1984. Т. IV.
- ² Краткая литературная энциклопедия. Т. 7. С. 973.
- ³ *Лихачев Д. С.* О филологии. М., 1989. С. 206.
- ⁴ *Там же.* С. 204—205.
- ⁵ Русский язык: Энциклопедия. М., 1979. С. 373—374.
- ⁶ *Щерба Л. В.* Языковая система и речевая деятельность. Л., 1974. С. 100.
- ⁷ *Щерба Л. В.* Избранные работы по русскому языку. М., 1957. С. 26.
- ⁸ *Чернухина И. Я.* Культура речи — прагматика — риторика — стилистика // Статус стилистики в современном языкознании: Межвузовский сб. научных трудов / Перм. ун-т. Пермь, 1992. С. 122—123.
- ⁹ См., например: *Кожина М. Н.* Стилистика русского языка. Изд. 3-е, перераб. и доп. М., 1993. С. 7.

10. *Звегинцев В. А.* Язык и лингвистическая теория. М., 1973. С. 15.
11. *Березин В. Ф., Головин Б. Н.* Общее языкознание. М., 1979. С. 21.
12. Там же.
13. Там же. С. 25.
14. *Винокур Г. О.* Избранные работы по русскому языку. М., 1959. С. 221.
15. *Щерба Л. В.* Языковая система и речевая деятельность. С. 26.
16. *Винокур Г. О.* Указ. соч. С. 224.
17. *Чернухина И. Я.* Указ. соч. С. 124.
18. *Винокур Г. О.* Указ. соч. С. 224.
19. *Виноградов В. В.* «Стилистика русского языка» проф. А. И. Ефимова // Ефимов А. И. Стилистика русского языка. М., 1969. С. 5—6.
20. См., например: *Головин Б. Н.* Основы культуры речи. Изд. 2-е. М., 1988.
21. См., например: *Кожина М. Н.* Указ. соч.; *Солганик Г. Я.* О предмете и структуре русской стилистики // Статус стилистики в современном языкознании: Межвузовский сб. научных трудов / Перм. ун-т. Пермь, 1992.
22. *Солганик Г. Я.* Указ. соч. С. 39.
23. *Винокур Г. О.* Указ. соч. С. 224, 225.
24. *Томашевский Б. В.* Стилистика. Изд. 2-е, испр. и доп. Л., 1983.
25. Там же. С. 5.

Основные категории и разделы стилистики

Как и во всём, что касается стилистики, в вопросе о ее основных категориях единства мнений нет. Мы рассмотрим четыре категории, определяющее значение которых для стилистики не может вызвать сомнений: стиль, соотносительность способов языкового выражения (включая синонимию), стилистическую окраску языковых единиц и стилевую норму. Начнем с соотносительности способов языкового выражения, поскольку она во многом определяет само существование стилей и их отличия друг от друга.

Синонимия и соотносительность способов языкового выражения

В статье «Современный русский литературный язык» (1939) Л. В. Щерба, представляя разновидности употребления языка как систему концентрических кругов, писал: «Русским филологам предстоит еще большая работа по созданию настоящей полной стилистики русского литературного языка. В этой стилистике русский литературный язык должен быть представлен в виде концентрических кругов — основного и целого ряда дополнительных, каждый из которых должен заключать в себе обозначения (поскольку они имеются) тех же понятий, что и в основном круге, но с тем или другим дополнительным оттенком, а также обозначения таких по-

нятий, которых нет в основном круге, но которые имеют данный дополнительный оттенок.

Из сказанного ясно, что развитой литературный язык представляет собой весьма сложную систему более или менее синонимичных средств выражения, так или иначе соотнесенных друг с другом»¹.

Естественно, что как синонимичные средства выражения, соотнесенные друг с другом, воспринимаются прежде всего синонимы. Это и дает основание ряду авторов полагать, что центральная проблема стилистики — синонимия. Но как бы широко ни понимали мы синонимы, так или иначе соотнесенными друг с другом в смысле выражения одной темы (о теме и содержании текста у нас еще будет особый разговор) могут быть не только синонимы. Обратимся к примерам.

В свое время А. С. Шишков заметил, что можно сказать «препояши чресла твоя и возьми жезл в руке твоей» и можно сказать «подпояшься и возьми дубину в руки». В этих сопоставлениях можно увидеть соотносительность синонимов: *жезл — дубина, препояши чресла твоя — подпояшься, в руке — в руки*. А вот А. Пушкин, отмечая в прозе конца XVIII — начала XIX в. многословие и «цветы слога» и отвергая их, писал: «Но что сказать об наших писателях, которые, почитая за низость изъяснить просто вещи самые обыкновенные, думают оживить детскую прозу дополнениями и вялыми метафорами? <...> Должно бы сказать: рано поутру — а они пишут: Едва первые лучи восходящего солнца озарили восточные края лазурного неба <...>». Здесь в сопоставляемых способах выражения синонимов как таковых нет, но соотносительность налицо.

Синонимия — лишь одна из составляющих категории соотносительности способов языкового выражения.

Синонимы изучаются в курсе современного русского языка, поэтому не будем говорить о них подробно. Сделаем только два замечания. Первое. Лексические синонимы издавна привлекали внимание русских писателей не как слова с одинаковым значением, а как слова, имеющие те или иные смысловые и экспрессивные различия. В написанном и опубликованном Д. И. Фонвизиным в 1783 г. «Опыте российского сословника» (Фонвизин называл синонимы словами) демонстрировалось именно такое понимание синонимов.

Например:

«Обманывать, проманивать, проводить».

Все сии слова значат ложь представлять истиною. *Обманывают* те, кои умышленно облакают ложь всюю наружностью правды. *Проманивать* есть не делать обещаемого, питая тщетную надежду; *проводить* значит брать притворно участие в чью-нибудь пользу, действуя во вред.

Кто не любит истины, тот часто *обманут* бывает. *Проманивать* есть больших бояр искусство. Стряпчие обыкновенно *проводят* челобитчиков».

«Опыт российского сословника» имел черты политической сатиры, но он был и первым словарем русских синонимов, и его филологическое значение было велико.

Один из критиков «Сословника», не соглашаясь с трактовкой синонимов великим сатириком и замечательным филологом своего времени, утверждал: «Синонимы изобретены на тот конец, чтоб попеременно употреблять в пространных сочинениях одно и то же значащие слова, а не для превращения оных в другой смысл». Фонвизин отвечал остроумно и едко: «Сие рассуждение господина критика жалко слышать. Уже давно решено философами, что одно и то же значащих слов нет на свете. Как же быть им изобретенными на тот конец, чтоб в пространных сочинениях употреблять их попеременно? Если станем рассматривать, в чем состоит сходство синонимов, то найдем, что одно слово не объемлет никогда всего пространства и всей силы знаменования другого слова и что всё сходство между ними состоит только в главной идее. Неужели многословие составляет изобилие языка? И какое было бы его дурацкое богатство, если бы десять или больше слов изображали в нем одну только идею?»

Н. М. Карамзин, имея в виду, что синонимами называют слова, тождественные по значению, писал: «Истинное богатство языка состоит не во множестве звуков, не во множестве слов, но в числе мыслей, выражаемых оным. <...>

В языке, обогащенном умными авторами, в языке выработанном не может быть *синонимов*; всегда имеют они между собою некоторое тонкое различие, известное тем писателям, которые владеют духом языка, сами размышляют, сами чувствуют, а не попугаями других бывают».

Второе замечание о синонимах. Предложенное В. В. Виноградовым, но принимаемое не всеми лингвистами разграничение синонимов идеографических (типа *храбрый* —

смелый — мужественный — отважный — стойкий — безбоязненный) и синонимов стилистических (типа *вкушать — кушать — есть — лопать, трескать, жрать*) может иметь значение в стилистике языковых единиц, но для стилистики текста оно не актуально, поскольку здесь важен каждый конкретный случай употребления слова и в каждом конкретном случае определяется его значение и стилистическая окраска.

О синонимах написано много; есть словари синонимов. А соотносительным средствам и способам языкового выражения, лежащим за пределами синонимии как таковой, в исследованиях языкового строя места, естественно, не нашлось, исследования же языкового употребления только-только начинаются. Так что эта определяющая для стилистики категория изучена пока мало. Но само существование соотносительности и ее огромная роль в формировании текста совершенно очевидны.

Изменение порядка слов и использование разных типов предложений можно отнести к синтаксической синонимии (что, на мой взгляд, будет натяжкой) или считать находящимися за пределами синонимии, но и в том и в другом случае они выступают как соотносительные способы языкового выражения. Сравним: *Пошел дождь, прохожие заторопились, над головами замелькали зонтики — Дождь пошел, заторопились прохожие, зонтики замелькали над головами — Прохожие заторопились, над головами замелькали зонтики: пошел дождь — Дождь. Торопящиеся прохожие. Зонтики над головами.*

Наиболее распространенным и многообразным видом соотносительности способов языкового выражения выступает, вероятно, соотносительность прямого наименования и перифразы (типа *рано поутру — едва первые лучи...*). Такого рода параллели нередки. Можно привести хотя бы интересные строки из И. Крылова:

Какой-то, в древности, Вельможа
С богато убранного ложа
Отправился в страну, где царствует Плутон.
Сказать проще — умер он <...>

Или знаменитое изречение Базарова: «Романтик сказал бы: я чувствую, что наши дороги начинают расходиться, а я просто говорю, что мы друг другу приелись». В этих при-

мерах И. Крылов и И. Тургенев намеренно ставят рядом, соотносят два различных способа языкового выражения. Но можно привести примеры соотносительности и иного порядка.

Различные способы словесного выражения могут использоваться в разных произведениях одного автора. Например, у А. Пушкина в «Путешествии в Арзрум»:

«<...> река быстро мелела и в четверть часа совсем утихла и истощилась. Терек прорылся сквозь обвал не прежде, чем через два часа»

и в стихотворении «Обвал»:

Вдруг, истощась и присмирив,
О Терек, ты прервал свой рев;
Но задних волн упорный гнев
Прошиб снега...

Очень интересны и показательны случаи, когда у разных авторов находим различные словесные средства раскрытия одной темы: у одного — прямое наименование, у другого — перифразу. Например, у А. Пушкина:

Журча еще бежит за мельницу ручей,
Но пруд уже застыл <...>

(«Осень»).

У П. Вяземского:

Волшебницей зимой весь мир преобразован;
Цепями льдистыми покорный пруд окован <...>

(«Первый снег»).

Соотносительность прямого наименования и перифразы, тропа как двух различных способов словесного выражения привлекала внимание еще А. С. Шишкова. Он в своем «Рассуждении о старом и новом слоге российского языка» (1803) иронизировал над пристрастием карамзинистов к перифразам («О! какие сделаем мы успехи в словесности, когда достигнем до того, что вместо *подай мне платок*, станем слуге своему говорить: *подай мне предмет сморкания моего!*») и предлагал переводы «нового слога» на «старый слог»:

«Бледная Геката отражает тусклые ответки — Луна светит;
Пестрые толпы сельских ораед сретаются с смуглыми ватагами
пресмыкающихся фараонит — Деревенским девкам навстречу
идут цыганки;
Свирепая старица разрисовала стекла — Окна заиндевели».

Конечно, перифраза может быть и манерной, и курьезной, и малопонятной, но художники слова всегда будут искать новые способы выражения темы. Поэтому после *сви-репой старицы, разрисовавшей стекла*, появилась и исполненная благородной простоты и изящества строка А. Пушкина

На стеклах легкие узоры
(«Евгений Онегин»),

и вычурные, но поражающие зрительной достоверностью и неожиданностью сопоставления явлений строки А. Белого:

Пусть за стеною, в дымке блеклой,
Сухой, сухой, сухой мороз, —
Слетит веселый рой на стекла
Алмазных, блещущих стрекоз
(«Зима»).

Итак, соотносительность способов языкового выражения более широкая категория, чем синонимия. Вообще же для стилистического анализа на уровне текста важно, что те или иные языковые явления соотносительны, и не важно, являются они на уровне языковых единиц синонимами или нет.

Примеров соотносительности способов языкового выражения в художественных и нехудожественных текстах много, и мы еще не раз будем к ним обращаться в связи с разными вопросами стилистики текста. Тогда и познакомимся подробнее с этой важнейшей в стилистике категорией.

Стиль

Понятие стиля существует не только в филологии, но и за ее пределами. В самом общем виде стиль понимается как характерная отличительная особенность той или иной деятельности или ее результата. Стиль присутствует во всех видах искусства (стиль в живописи, в архитектуре, стиль исполнения музыкального произведения и т. п.); мы говорим о стиле работы, стиле руководства, стиле поведения, стиле жизни; мы обращаем внимание на стиль одежды; мы различаем стили плавания (кроль, брасс и т. д.), стили бега на лыжах (классический и коньковый) и т. д. При всей широте

применения понятия «стиль» оно ограничено областью деятельности человека. О стиле в природе или животном мире не говорят. Когда Ж. Бюффон в речи при избрании в члены Французской академии 25 августа 1763 г. произнес свой знаменитый афоризм «стиль — это человек», он имел в виду, что стиль индивидуален, а идеи всеобщи. Но этот афоризм справедлив и в том смысле, что стиль всегда связан с человеком, его деятельностью и ее результатами.

Но нас, конечно, интересует стиль как категория стилистики. Тем более что по происхождению слово *стиль* связано с языком, письмом. Греч. *stylos*, лат. *stilus* — изготовлявшийся из разного материала стержень для письма на дощечках, покрытых воском. Один конец стержня был острым (им писали), другой — закругленным (им разравнивали написанное, чтобы писать снова). Изречение Горация *saepe stilum veritas* — часто поворачивай стиль — то есть часто исправляй написанное, стало крылатым. Еще в древности название орудия письма было перенесено на написанное (у него хороший стиль, плохой стиль, многословный стиль и т. п.) и стало обозначать особенность, манеру словесного выражения. В таком значении слово *стиль* встречается уже у Тацита (58 — 117 годы).

В России термин *стиль* (или в немецкой огласовке *штиль*) появился в конце XVII — начале XVIII в. Его появление отражало потребности развивающейся филологической науки. Стиль — категория историческая, соответственно термин *стиль* в разное время получал различное содержание (сравним, например, три стиля русского литературного языка, описанные М. В. Ломоносовым, и современные функциональные стили), но уже в XVIII в. в русской словесности утвердилось понимание стиля (или, как тогда еще говорили, слога) как определенного способа выражения мыслей посредством языка, то есть определенного способа употребления языка. Приведем два определения. В. С. Подшивалов: «Российский стиль, или слог, есть порядочное выражение как своих, так и чужих мыслей на российском языке»². А. С. Никольский: «Слог есть известный образ выражения мыслей или чувствований посредством слов»³.

В дальнейшем понимание стиля как способа, манеры употребления языка сохранилось.

Г. О. Винокур, отметив, что при употреблении языка «из наличного запаса средств языка производится известный

отбор, не одинаковый для разных условий языкового общения», продолжает: «так создаются понятия разных стилей языка — языка правильного и неправильного, торжественного и делового, официального и фамильярного, поэтического и обиходного и т. п.»⁴. Отсюда делается вывод, что стили «представляют собой не что иное, как разные манеры пользоваться языком»⁵. Вне употребления языка нет стиля, но и употребление происходит не «вообще», а всегда в каком-либо стиле.

Связь стиля с употреблением языка просматривается и в определении, предложенном В. В. Виноградовым в книге «О языке художественной литературы» (1959): «В развитом литературном языке выделяются разнообразные стили, то есть более или менее устойчивые, целесообразно организованные системы словесного выражения. Их состав и соотношение исторически меняются.

Понятие стиля языка основано не столько на совокупности установившихся «внешних» лексико-фразеологических и грамматических примет, сколько на своеобразных внутренних экспрессивно-смысловых принципах отбора, объединения, сочетания и мотивированного применения выражений и конструкций. Кроме того, стили языка соотносительны, и эти соотношения подчинены определенным правилам, ограничивающим и упорядочивающим формы разностильных смещений»⁶.

В 1963 г. в «книге с тремя названиями» («Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика») В. В. Виноградов, на мой взгляд несколько неожиданно, предложил различать стили языка и стили речи. Он писал: стили языка — это совокупности «разных соотносительных частных систем, форм, слов, рядов слов и конструкций внутри единой структуры языка как системы систем», «языковые стили становятся базой для дифференциации многочисленных и многообразных стилей речи, характеризующих усложненность и многообразие форм речевого общения», «стили речи — это прежде всего некие композиционные системы в кругу основных жанров или конструктивных разновидностей общественной речи»⁷.

Теория В. В. Виноградова о стилях языка и стилях речи вызвала оживленные многочисленные отклики широкого диапазона: высказывались и безусловное одобрение, и сомнения, и неприятие.

Выскажу свое мнение. Мне положение о связи стиля с употреблением языка представляется незабываемым. Если говорить не о строе и употреблении языка, а о «языке и речи», то стиль может быть только в речи.

Но авторитет В. В. Виноградова был столь непререкаем, его влияние на представления языковедов столь велико, что многие заговорили (и до сих пор говорят) о стилях языка и стилях речи. Правда, в применении этой теории к языковой действительности сразу же возникли затруднения. Куда, например, отнести функциональные стили: к стилям языка или к стилям речи? Высказывалось то и другое мнение, обнаружился и такой выход из затруднительного положения: функциональные стили стали определять как стили «языка-речи»⁸. Но если мы «язык-речь» пишем через дефис, то зачем вообще их различать и разделять?

Несмотря на очевидное влияние теории В. В. Виноградова на современные представления о стилях и стилистике, с разграничением стилей языка и стилей речи, как уже упоминалось, согласились не все. Из ряда высказываний на эту тему приведем относящееся к 1965 г. аргументированное и категоричное суждение Б. В. Горнунга: «Существенным отличием излагаемых ниже соображений от некоторых формулировок В. В. Виноградова является отрицание пишущим эти строки того, что сосюрговская антитеза “языка” и “речи” может быть сколько-нибудь серьезно обоснована, несмотря на разнообразнейшие (по характеру интерпретации этой антитезы) попытки такого обоснования за последние 40—45 лет. Тем самым снимется для нас и противопоставление “стилистики языка” и “стилистики речи”. Принимая для всех других сфер языкового выражения (иначе “уровней”) возможность противопоставлять рассмотрение каждого значимого факта языка “в системе” и “в тексте”, мы связываем явление стиля только со вторым планом — т е к с т о м. Система же языка как видовое понятие, подводимое под род “структура”, никакого “стиля” (под этот род не подводимого) иметь не может»⁹.

Нельзя не согласиться с тем, что текст как явление языкового употребления есть та реальность, которая непосредственно дана исследователю и в которой только и может быть представлен тот или иной стиль. Поэтому можно сказать, что стиль есть только там, где есть текст.

В противоположность такому пониманию стиля высказываются суждения типа «стиль — это идеальный гипотети-

ческий конструкт лингвистики»¹⁰. Подобные дефиниции возникают в результате понимания самого языка как «системы абстрактных сущностей», в результате представления, что предметом лингвистики является язык-схема, язык-конструкт, язык как научная абстракция, «наряду» с которым существует и язык как «естественный объект». По поводу такого рода представлений Д. Н. Шмелев писал: «Несколько странно звучало бы утверждение, что географическая карта страны “существует наряду” с самой страной. Точно так же представляется странной мысль о существовании естественного языка наряду с “языком-схемой”, “языком-абстракцией”, “конструктивным объектом”»¹¹.

«Разные манеры пользоваться языком», разные способы, разные традиции употребления языка могут проявляться в разных областях языкового употребления и иметь разнообразные реализации. Поэтому можно говорить и о торжественном и деловом, и о поэтическом и обиходном, и о функциональном и индивидуальном, и о реалистическом и романтическом и т. д. и т. п. стилях. Наверно, дать в лекциях по стилистике определения каждого из возможных стилей нереально и вряд ли нужно. Попробуем предложить обобщенное определение стиля в словесности. Итак, для нас непреложно, что стиль — разновидность употребления языка. Ясно также, что каждая такая разновидность не возникает вдруг, а складывается исторически, что она отличается от других подобных разновидностей составом и организацией языковых единиц и что организуются языковые единицы «в одно и качественно новое целое» не в каком-то абстрактном пространстве, а в тексте. Объединив эти признаки, получим такое определение: **с т и л ь** — это (1) исторически сложившаяся (2) разновидность употребления языка, (3) отличающаяся от других подобных разновидностей (4) особенностями состава языковых единиц и (5) особенностями их организации (6) в единое смысловое и композиционное целое (текст).

Стилистическая окраска

Языковым единицам, кроме их основного лексического и грамматического значения, могут быть свойственны дополнительные значения, которые соотносят языковые едини-

цы с определенными условиями или сферами общения. Например, слово *деляга* не просто значит «деловой человек, делец», но и содержит эмоциональную отрицательную оценку, а по сфере употребления относится к просторечным. Слово *низвергнуть* не просто значит «свергнуть», но содержит эмоциональный оттенок возвышенности, торжественности и употребляется в книжной лексике. Слово *доктор* — общеупотребительное, «нейтральное», а *докторша* — если относится к жене доктора, то разговорное, если к женщине-врачу, то просторечное. Форма *воздуха* — «нейтральная», а *воздуху* — разговорная; *на грунте, мичман* — формы «нейтральные», а *на грунту, мичманá* — относящиеся к профессиональным сферам; формы *в аде, профессоры* — книжные, а *в аду, профессора* — «нейтральные». Конструкция фразы *Когда сдам экзамены, поеду к родителям* — «нейтральная», а *Экзамены сдам — к родителям поеду* — разговорная. Эти и подобные характеристики языковых единиц и выступают как их стилистическая окраска.

Различаются два вида стилистической окраски:

1. Эмоционально-экспрессивная, связанная с выражением оценочности: положительной (*безмятежный, благородный, вдохновение, выдающийся, доблестный, незабываемый, предначертание, чаяние, до последнего дыхания, хранить как зеницу ока* и т. п. — слова и выражения книжные; *башковитый, стбящий, душа нараспашку* и т. п. — слова и выражения разговорные и просторечные) или отрицательной (*балбес, безмозглый, выскочка, зубрила, окоlesiца, писанина, показуха, прохвост, хлыщ, сидеть сложа руки, четуха на постном масле* и т. п. — слова и выражения разговорные и просторечные; *домысел, критикан, пенкосниматель, пресловутый, кисейная барышня, ползать на коленях* и т. п. — слова и выражения книжные).

2. Функционально-стилистическая, связанная с разновидностями употребления языка в определенных сферах общения (*геополитика, инициировать, консенсус, лидер, миротворец, оппозиция, реформа, реформатор, тотальный, фракция, баланс интересов, историческая инициатива, международное сообщество, стратегический выбор* и т. п. — лексика и фразеология сферы политики; *вышеупомянутый, нижеподписавшийся, заявление, докладная записка, в соответствии с..., по вопросу..., по линии..., настоящим ставлю в известность, согласно распоряжению* и

т. п. — слова и выражения сферы делопроизводства; *аканье, артикуляция, дифтонг, залог, морфема, редукция, соподчинение, транскрипция, фонема, цоканье, этимология, яканье* и мн. др. — термины науки, конкретно — языкознания).

Стилистическая окраска наиболее отчетливо и многообразно проявляется в лексике и фразеологии; в словообразовании весьма ощутимы соотношения высокого и «нейтрального» (*возгордиться, изгнать, пришествие — загордиться, выгнать, приход* и т. п.) и «нейтрального» и сниженного, просторечного (*важный, верх, голод, покой, сказать, сотня — важнецкий, верхотура, голодуха, покой, сказануть, сотняга* и т. п.); в произношении возможны соотношения книжного и разговорного (*булочная — булочная* и т. п.), «нейтрального» и профессионального (*компас, рапорт — компас, рапорт* в среде моряков, *добыча — добыча* в среде горняков и т. п.); в грамматике стилистические различия невелики и ограничиваются главным образом соотношениями «нейтральное» — книжное и «нейтральное» — разговорное и просторечное (*в саду — в саде, в отпуске — в отпуску* и т. п., примеры мы уже приводили).

Стилистическая окраска языковых единиц разных ярусов изучается в курсе современного русского языка, нам нет необходимости повторять всё то, что уже пройдено. Вспомним только, что добавочное значение, в том числе и стилистическую окраску слова, принято называть коннотативным значением, или коннотацией (лат. *con* — с, вместе, *nota* — знак, отметка, заметка).

Для нас очень важно, что именно присущая языковым единицам стилистическая окраска во многих случаях лежит в основе соотносительности средств и способов языкового выражения (*громогласно воскликнул — громко закричал — заорал во всё горло, пошлите ему письмо — направьте в его адрес письмо* и т. п.).

Обратим внимание еще на некоторые обстоятельства.

Поскольку эмоционально-экспрессивная окраска представляется ряду исследователей не связанной непосредственно с функциональной дифференциацией языка, они высказывают сомнение в том, что эта окраска относится к области стилистики. Но эмоционально-экспрессивная окраска компонентов несомненно значима для организации текста, следовательно, и для стилистики текста. Так

Кодификация нормы — изложение, формулировка, сведение воедино (в кодекс) совокупности обязательных правил употребления языка. Кодификация языковой нормы представлена в нормативных словарях, грамматиках и специальных справочниках. Хотя норма возникает из узуса, теоретики нормы считают, что не только узус определяет норму, но и теоретическое вмешательство специалистов, предлагающих свои рекомендации¹³. В этом смысле норму можно считать кодифицированным узусом.

Проблема языковой нормы — центральная, определяющая проблема культуры речи. Для стилистики существенны лишь некоторые аспекты этой проблемы. Поэтому, не углубляясь в дебри рассуждений, мнений и определений, связанных с языковой нормой, отметим два важных для нас обстоятельства. Во-первых, под языковой нормой подразумевается обычно так называемая общелитературная, то есть принятая для всех разновидностей (стилей) литературного языка, норма. Во-вторых, нормы, как правило, рассматриваются на уровне языковых единиц, о чем свидетельствуют определения нормы как совокупности наиболее правильных, предпочтительных средств языка, складывающейся в результате отбора лексических, произносительных, морфологических, синтаксических элементов и предположения, что и дальнейшая разработка понятия нормы будет осуществляться опять-таки применительно к словарному составу, грамматике, произношению (орфоэпии), ударению¹⁴.

Конечно, всем (в том числе и журналистам) надо знать, что *нелицеприятный* значит *беспристрастный, справедливый*, а не «неприятный для кого-нибудь лично»; что правильно говорить *облегчить*, а не «облѣгчить», *носков*, а не «носок»; что нельзя писать «благодаря напечатанным портретам во всех газетах», а надо — *благодаря напечатанным во всех газетах портретам* или *благодаря портретам, напечатанным во всех газетах*. Изучение, кодификация и распространение норм на уровне языковых единиц имеют, конечно, огромное практическое значение.

Но ведь языковые нормы охватывают не только отдельные языковые единицы, но и закономерности выбора и организации этих единиц в пределах текста (уровень текста), а также закономерности взаимоотношений и иерархии разновидностей (стилей) языка и традиций выбора одной из разновидностей в соответствии с условиями языкового об-

щения (уровень языка как системы разновидностей). К сожалению, о нормах на этих уровнях либо вообще не говорят и не пишут, либо говорят и пишут «несколько несистемно, нецеленаправленно, спорадически». А кодификация норм на уровнях текста и языка как системы разновидностей, намеченная еще М. В. Ломоносовым (труды по риторике, где описывались правила построения текста, и «Предисловие о пользе книг церковных в российском языке», где не только описывалось, как и из чего складываются три стиля русского литературного языка, но и давались предписания по использованию каждого из стилей в тех или иных произведениях словесности), в дальнейшем несоизмеримо отстала от кодификации на уровне языковых единиц. Пожалуй, если имеющиеся в научной и учебной литературе характеристики функциональных стилей и их взаимосвязей можно назвать кодификацией, то это главное, что мы сегодня имеем в области описания и кодификации норм на уровнях текста и языка как системы разновидностей. Впрочем, это, может быть, и хорошо, поскольку чрезмерное увлечение «нормализацией» языка вступает в противоречие с жизнью языка, с многообразием его употребления. Умнейший наш филолог Л. В. Щерба писал: «В нормативной грамматике зачастую язык обычно представляется — и с моей точки зрения, это неправильно — в окаменелом виде. <...> Чрезмерная нормализация зловредна: она выхолащивает язык, лишая его гибкости»¹⁵. Замечания Л. В. Щербы, думаю, относятся больше к усилиям «нормализаторов», чем к самому языку. Так или иначе, а нормы употребления языка существуют. И, подчеркнем еще раз, не только на уровне языковых единиц, но и на уровнях текста и языка как системы разновидностей. Именно на этих двух последних уровнях можно и нужно говорить о стилевых (или стилистических) нормах.

С т и л е в а я н о р м а — это норма выбора и организации языковых единиц в тексте определенного стиля и норма выбора стиля, соответствующего условиям языкового общения.

Уточнив таким образом наше понимание стилевой нормы, мы можем уточнить и понимание так называемой «стилистической ошибки». Строго говоря, «стилистической ошибкой» можно считать только нарушение стилевых норм, а не любое отступление от норм на уровне языковых

единиц и не всякое нарушение «качеств хорошей речи» (бедность словаря и фразеологии, речевые штампы, слова-паразиты, однообразие типов предложений и т. п.).

В точном смысле нарушение стилиевых норм («стилистика ошибка») может быть двух видов:

- 1) нарушение норм построения текста данного типа и
- 2) нарушение норм выбора типа текста.

Самой собой понятно, что между этими видами нарушения стилиевых норм четкой границы нет.

Для начала разговора о «стилистических ошибках» вернемся к примеру А. С. Шишкова: можно сказать «препояши чресла твоя и возьми жезл в руце твои» и можно сказать «подпояшься и возьми дубину в руки». А продолжает свой пример А. С. Шишков так: «...то и другое, в своем роде и в своем месте, может прилично быть, но, начав словами “препояши чресла твоя”, кончить “и возьми дубину в руки”, было бы и смешно и странно». Этот и другие примеры ревнителя «старого слога» хотя и могут теперь показаться примитивными, но им нельзя отказать в выразительности и наглядности. Они точно характеризуют «смещение стилей» («Несомый быстрыми конями рыцарь низвергся с колесницы и расквасил себе рожу», «Я, братец, велегласно зову тебя на чашку чаю») и возможный неправильный выбор стиля («Весьма бы смешно было в похвальном слове какому-нибудь полководцу вместо “Герой! вселенная тебе дивится”, сказать: “Ваше превосходительство, вселенная вам удивляется”»). А. С. Шишков ориентировался на ломоносовскую интерпретацию теории трех стилей, выступал против нарушения целостности высокого или низкого стилей, напоминал, что стиль должен выбираться в соответствии с предметом, темой высказывания.

В наши дни мы имеем дело с другой стилиевой системой, с многосторонними отношениями между литературным и разговорным языком, между разновидностями употребления литературного и разговорного языка. Нормы построения текста стали более сложными, соответственно их нарушения — не всегда сразу заметными, в том числе и для авторов. Так, автор хроникальной газетной заметки о задержании опасного преступника обнаруживает тяготение к «красотам слога» и создает такой пассаж:

«А какое удивительно свежее, истинно апрельское было утро минувшей субботы! Ничего необычного, а тем более трагиче-

ского оно не предвещало. Находился под обаянием весеннего леса и участковый Тимирязевского РУВД старший лейтенант А. Моисеев, которому было приказано «отреагировать» на тревожную информацию».

Нарушение норм построения текста определенного типа (газетной информационной заметки) осталось незамеченным и автором, и редактором. А кто-то, может быть, станет утверждать, что это даже хорошо — разбавить сухую информацию лирическими отступлениями. Но не комично ли соседство двух столь далеких друг от друга в смысле эмоционально-экспрессивной окраски и обычной для них сферы употребления выражений, как «обаяние весеннего леса» и «участковый Тимирязевского РУВД»? Вспомним виноградское определение стиля, в котором ученый подчеркивает, что «стили языка соотносительны, и эти соотношения подчинены определенным правилам, ограничивающим и упорядочивающим формы разностильных смещений».

К «смещению стилей» близко примыкает несоответствие стилистической окраски словесного материала предмету, теме сообщения. Распространенная болезнь наших дней — стремление авторов во всех жанрах писать непременно «художественно» и «красиво». «Цветами слога» украшаются и критические статьи, и публицистические эссе, и очерки, и, как мы видели, газетные информационные заметки. Приведем еще один пример из этого же жанра. Заметка, предупреждающая, что по непрочному осеннему льду ходить опасно, озаглавляется «Коварен осенний лед». А под этим заглавием читаем:

«Ведь осенний лед очень обманчив, его манящая привлекательность таит в себе большую опасность. <...> Уже есть факты, когда опрометчивое удовольствие оканчивалось трагедией. <...> Он очень коварен своей заманчивой притягательностью и слабой прочностью».

В случаях несоответствия стилистической окраски словесного материала теме сообщения вопросы нормы построения текста определенного типа сближаются с вопросами нормы выбора той или иной разновидности употребления языка в соответствии с ситуацией общения. Эта определяемая традицией норма довольно четко осознается носителями языка и нарушается гораздо реже, чем норма построения текста определенного типа. Действительно, в заявлении о предоставлении санаторной путевки вряд ли

кто напишет: «Ребята! Дайте льготную путевку. Мне после болезни отдохнуть и подлечиться надо. Я в нашей конторе 8 лет вкалываю, а ни путевки льготной, ни материальной помощи мне за всё время ни разу не отломилось». Обычно подобные заявления пишутся в таком стиле: «Прошу предоставить мне льготную путевку в санаторий, так как после перенесенной болезни я нуждаюсь в отдыхе и продолжении лечения. За время работы в нашем учреждении (8 лет) я ни разу не пользовался льготной путевкой и мне ни разу не предоставлялась материальная помощь».

Перенесение какой-либо разновидности употребления языка в несвойственную ей ситуацию и сферу общения используется часто как литературный прием, особенно в фельетонах. Например, в фельетоне М. Булгакова «Электрическая лекция» в учебную аудиторию, в лекцию «профессора электротехники» переносится просторечие:

«— Прежде, чем сказать, что такое электричество, — загудело с кафедры, — я вам... э... скажу про пар. В самом деле, что такое пар? Каждый дурак видел чайник на плите... Видели?

— Видели!!! — как ураган, ответили ученики.

— Не орите... Ну, вот, стало быть... кажется со стороны — простая штука, каждая баба может вскипятить, а на самом деле это не так... Далеко, я вам скажу, дороги мои, не так... Может ли баба паровоз пустить? Я вас спрашиваю?

Нет-с, миленькие, баба паровоз пустить не может. Во-первых, не ее это бабье дело, а в-третьих, чайник — это ерунда, а в паровозе пар совсем другого сорта. Там пар под давлением, почему под означенным давлением, исходя из котла, прет в колеса и толкает их к вечному движению, так называемому перпетуум-мобиле».

В заключение обратим внимание на то, что в разных стилях стилевая норма (имеется в виду норма построения текста данного типа) имеет свои особенности. Наиболее жесткой она является в официально-деловом стиле. Здесь не только много устоявшихся формул, отступления от которых нежелательны, но и довольно строгая регламентация построения, композиции каждого вида делового текста; даже расположение адреса, названия документа, его номера и даты на листе бумаги определяются специальными правилами.

А наиболее «свободны» и своеобразны нормы, свойственные организации художественных текстов. К этим нор-

мам мы еще вернемся и рассмотрим их специально, когда речь пойдет о языке художественной литературы.

Разделы стилистики

Мнений о том, какие разделы входят в стилистику (или сколько и каких разных «стилистик» существует), естественно, не меньше, чем мнений о сущности самой стилистики. Их обзор занял бы у нас слишком много времени, а в заключение мы могли бы сказать только то, что мнения о разделах стилистики высказываются разные и что наиболее «современные» из них впечатляют больше терминологической избыточностью, чем обилием новых мыслей. Поэтому ограничимся кратким изложением соображений о разделах стилистики, связывая их с нашим пониманием ее предмета и, конечно, с теми известными, занявшими прочное место в науке взглядами, которые нашли отражение в учебной литературе.

Издавна сложилось и долго составляло основное содержание стилистики описание стилистической окраски языковых единиц. Такое описание получило название «стилистика языковых единиц», или «стилистика ресурсов». Наиболее полно «стилистика ресурсов» представлена в «Очерках по стилистике русского языка» А. Н. Гвоздева (М., 1965). До сих пор она составляет основную часть учебников по стилистике¹⁶.

Однако традиционно выделяемый раздел «стилистика языковых единиц (стилистика ресурсов)» лишь весьма условно может быть включен в стилистику, так как относится преимущественно к сфере строя, а не к сфере употребления языка. Строго говоря, стилистика должна оперировать языковыми единицами только как компонентами текста. И вот, поскольку языковые единицы могут быть «выведены» из текстов не как элементы фонологической, лексической и т. п. «системы» (яруса) языка, а именно как типичные компоненты того или иного ряда текстов и сгруппированы по их стилистической окраске, они и могут быть объектом изучения в стилистике. Однако изучение стилистической окраски языковых единиц вне языковой реальности, представленной в текстах, очень условно и приводит к зыбким обобщениям. Существует мнение, что стилистически окра-

шенные языковые единицы и образуют стиль. Но в действительности наблюдается как раз обратное. Д. Н. Шмелев пишет: «Можно сказать, что стилистические средства не формируют стиль, а в известном смысле сами формируются им»¹⁷.

Поскольку стилистика изучает употребление языка, то в точном соответствии с этим положением, которое сейчас как будто никем не оспаривается, она должна иметь два раздела: стилистика текста и стилистика разновидностей употребления языка («функциональная стилистика»).

«Функциональная стилистика» вслед за «стилистикой ресурсов» закрепилась в учебниках как описание функциональных стилей современного русского литературного языка и — в меньшей степени — отношений между ними.

А как обстоят дела со стилистикой текста? Нельзя сказать, что о ней вообще не вспоминают. Так, еще в 1978 г. В. Я. Дерягин в числе отделов стилистики назвал и стилистику текста¹⁸. Годом позже Ю. А. Бельчиков в энциклопедии «Русский язык» писал, что в составе стилистики как один из ее разделов выделяется стилистика текста, которая «изучает общие и частные закономерности организации языковых единиц, подчиняющихся известному идейно-содержательному, функциональному, композиционно-структурному единству, каким представляется текст как речевое произведение; выясняет способы и нормы организации языковых единиц в текстах определенного назначения и содержания»¹⁹. Однако до сих пор стилистика текста в учебниках всё еще отсутствует.

В 3-м издании учебника М. Н. Кожиной появилось лишь рассуждение о стилистике текста, причем, как мне кажется, не лишенное противоречий: «В конечном счете, как видим, теоретических оснований для выделения стилистики текста как действительно особого **н а п р а в л е н и я** (в точном смысле слова) по существу нет, так как предмет, методы исследования, изучаемые единицы у стилистики текста и функциональной стилистики в основном одни и те же. Тем не менее уже сам факт устойчивого употребления термина *стилистика текста* говорит о целесообразности выделения соответствующего круга исследований, которые сосредоточиваются прежде всего именно на анализе текстовых единиц и категорий, на смысловой структуре текста, его композиции (естественно, учитывая при этом и функционирование единиц дотекстовых уровней)»²⁰. Уж если пред-

мет и прочее у стилистики текста и «функциональной стилистики» «в основном одни и те же», то не логичнее ли усомниться в правомерности выделения как особого направления «функциональной стилистики», потому что какое же может быть изучение функциональных стилей без изучения текстов, эти стили составляющих? Но вернемся к тому, что раздела «Стилистика текста» в учебнике М. Н. Кожинной нет, как нет его и в других учебниках русской стилистики. Мы располагаем только «Стилистикой текста» В. В. Одинцова (М., 1980). Это замечательная книга, имеющая большое значение для всего развития стилистики, и мы часто будем к ней обращаться, но это научная монография, не учебник.

Между тем стилистика текста, как вытекает из наших соображений о трех уровнях исследования языка, — центральный, главный, определяющий раздел стилистики. Ведь именно в тексте реализуется употребление языка, именно в тексте «отдельные члены языковой структуры» образуют «одно и качественно новое целое». Иначе говоря, именно в тексте обнаруживается сущность употребления языка. И только на основе обобщения свойств различных типов текстов возможен подъем на уровень системы разновидностей употребления языка, стилей. Скачок к «функциональной стилистике» непосредственно от уровня языковых единиц, минуя уровень текста, нелогичен.

Несмотря на «трудности роста», у стилистики текста есть сторонники, ясно понимающие ее большое значение. И. Я. Чернухина пишет: «Стилистика же как наука получит дополнительный мощный стимул к развитию, если основные усилия сосредоточит на познании текста (или диалога) как продукта речемыслительной деятельности»²¹.

В связи со стилистикой текста надо сказать о так называемой «лингвистике текста». Это — область довольно разнородных исследований, имеющих своим объектом текст. Одни ученые считают, что «лингвистика текста» включает в себя и стилистику текста, другие справедливо указывают, что «лингвистику текста» и стилистику текста нельзя отождествлять или включать одну в другую. Дело в том, что подходы к тексту в «лингвистике текста» и в стилистике текста принципиально различны. Все многообразные направления «лингвистики текста» объединяются пониманием текста как единицы языкового строения высшего иерархиче-

ского порядка — выше предложения. Такое понимание и является определяющим признаком «лингвистики» (а не стилистики) текста. «Собственно лингвистика текста» (если не путать ее со стилистикой текста) сосредоточивает внимание преимущественно на поисках выражения связей между соседними предложениями и группами предложений («сверхфразовыми единствами», «сложными синтаксическими целыми», «прозаическими строфами», «субтекстами», «дискурсами» и т. п.) в тексте. Само по себе это очень интересно и полезно, но это не более как «удлинение» объекта традиционного синтаксиса: предложение → группа предложений → текст. При таком подходе отрыв языкознания от филологии очевиден. В филологической теории и практике текст — «та исходная реальность, которая дана филологии и существенна для нее» — рассматривается «во всей совокупности своих внутренних аспектов и внешних связей»²². «Лингвистика текста» рассматривает лишь одну из сторон синтаксического строя текста.

В 1997 г. вышла книга Г. Я. Солганика «Стилистика текста»²³. Это хорошо написанное, умело построенное и содержательное учебное пособие всё же не по стилистике текста, несмотря на свое название, а по лингвистике (точнее — синтаксису) текста и частично — по функциональной стилистике. Однако название книги — несомненное свидетельство возросшего интереса к стилистике текста, поиска путей от «лингвистики текста» к с т и л и с т и к е, а в стилистике — осознания важности, ключевой роли стилистики т е к с т а.

Стилистика текста изучает текст как явление языкового употребления, во всей сложности его внутренней структуры и в неразрывной связи неязыкового содержания и его языкового выражения.

Итак, учитывая, что стилистику языковых единиц (стилистику ресурсов) мы, хотя и условно, всё же можем рассматривать как один из разделов стилистики, выделим три раздела этой науки (дисциплины):

- 1) стилистика языковых единиц (стилистика ресурсов),
- 2) стилистика текста,
- 3) стилистика разновидностей употребления языка («функциональная стилистика»).

Среди других различных интерпретаций разделов стилистики нельзя пройти мимо предложенного В. В. Виногра-

довым выделения «стилистики языка», «стилистики речи» и «стилистики художественной литературы». Что касается первых двух, то ясно, что, отказавшись от противопоставления «стилей языка» и «стилей речи», мы не можем принять и положение о двух соответствующих стилистиках. А по поводу «стилистики художественной литературы» можно сказать следующее. В этой области было сделано очень много, и всё это надо, конечно, использовать. Но художественный текст — это прежде всего именно текст, и в этом смысле нецелесообразно рассматривать его изолированно от других типов текстов. Стилистика текста рассматривает все типы текстов, в том числе и тексты художественные, отмечая их общие и специфические черты. А поскольку художественные тексты наиболее сложно организованы и интересны для исследования, стилистика текста уделяет им особое внимание.

И еще одно замечание. Рядом с прочими стилистическими существует и «практическая стилистика». Она рассматривает главным образом вопросы правильности употребления языка, поэтому многие ученые не считают «практическую стилистику» стилистикой и относят ее к сфере ортологии, культуры речи. Но широкое распространение словосочетания «практическая стилистика» предполагает наличие «теоретической стилистики». Вот та стилистика, о которой мы говорили и будем говорить просто как о стилистике, и есть «теоретическая стилистика». А в связи с этим вспомним мудрое изречение: нет ничего практичнее, чем хорошая теория.

И последнее. Раздел «Стилистика языковых единиц» в нашей книге будет опущен. Причин этому две. Первая: по отношению к «собственно стилистике» (то есть стилистике текста и стилистике разновидностей употребления языка) этот раздел имеет служебное значение, и поэтому место стилистических характеристик языковых единиц — в курсе современного русского языка. Вторая причина: стилистика языковых единиц представлена во всех учебниках стилистики с разной степенью детализации, но без принципиальных различий, и повторять то, что уже много раз сказано и написано, нет смысла. По этой же причине (второй из названных) в разделе «Стилистика разновидностей употребления языка» опустим описание официально-делового, научного и публицистического стилей.

Примечания

- 1 *Щерба Л. В.* Избранные работы по русскому языку. М., 1957. С. 121.
- 2 Сокращенный курс русского слога. М., 1796. С. 31.
- 3 *Никольский А. С.* Основания российской словесности. Ч. II. Риторика. СПб., 1807. С. 154.
- 4 *Винокур Г. О.* Избранные работы по русскому языку. М., 1959. С. 221.
- 5 Там же.
- 6 *Виноградов В. В.* О языке художественной литературы. М., 1959. С. 196.
- 7 *Виноградов В. В.* Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М., 1963. С. 5, 7—8, 14.
- 8 См., например: *Бондалетов В. Д., Вартапетова С. С., Кушлина Э. Н., Леонова Н. А.* Стилистика русского языка. Изд. 2-е. Л., 1989; *Кожина М. Н.* Стилистика русского языка. Изд. 3-е, перераб. и доп. М., 1993.
- 9 *Горнунг Б. В.* Несколько соображений о понятии стиля и задачах стилистики // Проблемы современной филологии. М., 1965. С. 88.
- 10 *Скребнев Ю. М.* Некоторые понятия стилистики в свете дихотомии «язык — речь» // Сб. научных трудов МГПИИЯ им. М. Тореца. 1973. Вып. 73. С. 84.
- 11 *Шмелев Д. Н.* Русский язык в его функциональных разновидностях (к постановке проблемы). М., 1977. С. 49.
- 12 *Головин Б. Н.* Как говорить правильно. Изд. 2-е. Горький, 1979. С. 25.
- 13 *Гавранек Б.* Задачи литературного языка и его культура // Пражский лингвистический кружок: Сб. статей. М., 1967. С. 340.
- 14 *Ожегов С. И.* Лексикография. Культура речи. М., 1974. С. 259—260.
- 15 *Щерба Л. В.* Избранные работы по языкознанию и фонетике. Л., 1958. Т. I. С. 15—16. См. также: *Будагов Р. А.* Что такое развитие и совершенствование языка? М., 1977. С. 177.
- 16 *Бондалетов В. Д.* и др. Указ. соч.; *Кожина М. Н.* Указ. соч.
- 17 *Шмелев Д. Н.* Указ. соч. С. 165.
- 18 *Дерягин В. Я.* Беседы о русской стилистике. М., 1978. С. 4.
- 19 *Бельчиков Ю. А.* Стилистика // Русский язык: Энциклопедия. М., 1979. С. 335.
- 20 *Кожина М. Н.* Указ. соч. С. 27.
- 21 *Чернухина И. Я.* Культура речи — прагматика — риторика — стилистика // Статус стилистики в современном языкознании: Межвузовский сб. научных трудов / Перм. ун-т. Пермь, 1992. С. 120.
- 22 *Аверинцев С. С.* Филология // Краткая литературная энциклопедия. М., 1972. Т. 7. С. 973.
- 23 *Солганик Г. Я.* Стилистика текста. М., 1997.

СТИЛИСТИКА

текста

Главы 3–12



Глава 3. Текст как феномен употребления языка	53
Глава 4. Межтекстовые связи.....	69
Глава 5. Содержание текста и его языковое выражение.....	104
Глава 6. Факторы, влияющие на особенности раскрытия темы.....	122
Глава 7. Языковая композиция текста	147
Глава 8. Образ автора — организующее начало текста	170
Глава 9. Образ рассказчика в его отношении к образу автора в языковой композиции текста.....	185
Глава 10. Субъективация повествования.....	204
Глава 11. Языковые построения с установкой на изображение «чужого слова».....	225
Глава 12. Структура текста и его стилистический анализ	244

Текст как феномен употребления языка

Различные подходы к тексту

Слово *текст* (лат. *textum* — ткань; плетеная работа; связь, соединение; от *texo*, *-ere* — 1. ткать, плести, сплетать; 2. слагать, делать, строить; 3. письменно составлять, сочинять) многозначно. Русские толковые и энциклопедические словари указывают, что оно может означать основную часть печатного набора без рисунков, чертежей, подстрочных примечаний и т. п.; слова к музыкальному сочинению (текст песни); отрывок из произведения словесности, предназначенный для учебных целей (текст для изложения); типографский шрифт, кегль (размер) которого равен 20 пунктам (7,52 мм).

Но нас, конечно, интересует более общее значение слова *текст*, которое характеризует его как объект специального изучения ряда наук (языкознания, семиотики, литературоведения, философии и др.). Академический семнадцатитомный «Словарь современного русского литературного языка» формулирует это значение так: «Сочинённая кем-либо связанная речь (напечатанная, написанная или запечатлённая в памяти), которую можно воспроизвести в том же виде». В академическом четырехтомном «Словаре русского языка» толкование несколько иное: «Слова, предложения в определённой связи и последовательности, образующие какое-либо высказывание, сочинение, документ и т. д., напечатан-

ные, написанные или запечатлённые в памяти». «Большой энциклопедический словарь» (изд. 2-е, 1997) в интересующем нас плане дает два значения: «1. Последовательность предложений, слов (в семиотике — знаков), построенная согласно правилам данного языка, данной знаковой системы и образующая сообщение. 2. Словесное произведение; в художественной литературе — законченное произведение либо его фрагмент, составленный из знаков естественного языка (слов) и сложных эстетических знаков (слагаемых поэтического языка, сюжета, композиции и т. д.)».

Определений текста существует множество. Рассматривать их все нет необходимости. Остановимся лишь на главных подходах к тексту, существенных для стилистики.

В семиотике, которая рассматривает «естественный язык» как одну из знаковых систем, стоящую в одном ряду с другими знаковыми системами (математической символикой, языками программирования и т. п.), текст может пониматься как «любая семантически организованная последовательность знаков»¹. Если для изучения именно «знаковых систем» такое понимание достаточно, то для текста на «естественном языке» оно весьма неполно.

В «лингвистике текста», энергично и даже агрессивно заявившей о себе в конце 60-х — 70-х годах XX столетия, как мы уже говорили в предыдущей главе, четко проявилось узкограмматическое (синтаксическое) понимание текста. Например, К. Бринкер предложил ставшее популярным определение, согласно которому текст — это «когерентная последовательность предложений»² (лат. *cohaerentia* — сцепление, связь). Р. Харверг истолковал текст как «последовательность предложений, которые связаны друг с другом посредством синтагматической субституции»³ (лат. *substitutio* — замещение, подстановка).

В нашем языкознании был использован именно этот, «собственно языковедческий», синтаксический, «от предложения» подход к тексту. Характерно в этом отношении такое высказывание: «Для того же, чтобы текстовая проблематика была осознана как собственно языковедческая, нужно было прийти к ней “снизу”, от предложения, найдя среди традиционных языковедческих проблем такие, разрешение которых невозможно без выхода за пределы предложения»⁴. При таком подходе проблематика «собственно языковедческая» подчеркнута отделяется от всей филологиче-

ской проблематики текста и само языкознание понимается узко, как наука, исследующая только строй языка и не имеющая отношения к его употреблению. Тем не менее наши лингвисты в большинстве своем продолжают трактовать текст именно с этих позиций. Правда, в качестве «единиц текста» чаще стали рассматривать не предложения, а более крупные синтаксические образования (сверхфразовые единства, прозаические строфы и т. п.), в которые объединяются предложения. Не забывают многие наши ученые и того важного обстоятельства, что текст включает в себе определенный смысл, содержание. Но всё же синтаксическое понимание текста остается на первом плане. Так, в вышедшей в 1997 г. уже упоминавшейся «Стилистике текста» Г. Я. Солганик пишет, что текст «можно определить как объединенную смысловой и грамматической связью последовательность речевых единиц: высказываний, сверхфразовых единиц (прозаических строф), фрагментов, разделов и т. д.»⁵.

В те же годы, когда в «лингвистике текста» формировалась и набирала силу узкая, синтаксическая интерпретация текста, в одном из направлений литературоведения, которое получило название «постструктурализм», развивалось очень широкое понимание этого феномена. «Под влиянием теоретиков структурализма и постструктурализма (в области литературоведения в первую очередь А. Ж. Греймаса, Р. Барта, Ж. Лакана, М. Фуко, Ж. Дерриды и др.), отстаивающих идею панъязыкового характера мышления, сознание человека было отождествлено с письменным текстом как якобы единственным возможным средством его фиксации более или менее достоверным способом. В конечном счете эта идея свелась к тому, что буквально всё стало рассматриваться как текст: литература, культура, общество, история и, наконец, сам человек»⁶. Понятие текста было распространено на весь мир, на всё бытие.

(Заметим в скобках: разумеется, такое понимание текста нельзя путать с тезисом, что филологии принадлежит весь человеческий мир, увиденный через текст. Одно дело — понимать филологию как «энциклопедию наук», которые *через анализ текста* стремятся познать весь мир человека, и совсем другое дело — рассматривать мир, бытие, человека как *текст*).

Конечно, если исходить из того, что «текст» изначально значит *соединение, связь*, а в мире всё связано, то можно при желании бытие уподобить «тексту». Но очевидно, что при таком понимании «текст» совершенно утрачивает признаки конкретного объекта исследования, выступает, по сути дела, лишь как метафора, перемещается из области науки в область литературной эссеистики и остается только словом, дающим повод для увлекательных умозрительных построений.

Поэтому всеохватные рассуждения постструктуралистов о тексте вряд ли можно рассматривать в том же плане, что и научные (хотя и ограниченные тесными рамками специфических исходных положений и задач) трактовки текста в семиотике и «лингвистике текста». В этих направлениях исследования накопились наблюдения и обобщения, которые заслуживают внимания при любом научном подходе к тексту. К тому же в «лингвистике текста» грамматический (синтаксический) подход к тексту постепенно уступает место подходу более широкому (что в итоге может привести к растворению «лингвистики текста» в стилистике текста). Сравните, насколько отличается своей многоплановостью от приведенных выше однолинейных определений К. Бринкера и Р. Харвега определение текста, предложенное И. Р. Гальпериным в книге «Текст как объект лингвистического исследования»: «Текст — это произведение речетворческого процесса, обладающее завершенностью, объективированное в виде письменного документа, литературно обработанное в соответствии с типом этого документа, произведение, состоящее из названия (заголовка) и ряда особых единиц (сверхфразовых единств), объединенных разными типами лексической, грамматической, логической, стилистической связи, имеющее определенную целенаправленность и прагматическую установку»⁷.

Очевидно, что это определение гораздо полнее характеризует текст, чем определения Бринкера и Харвега. Не будем здесь его подробно рассматривать, потому что нам еще предстоит особый разговор о признаках текста и его определении. Но на одном из моментов остановимся, чтобы в дальнейшем к нему специально не возвращаться. Из определения Гальперина вытекает, что текст может быть «объективирован» только в письменной форме. С этим трудно

согласиться. Л. В. Щербе устная форма текста представлялась вполне естественной⁸. Такой авторитетный ученый, как М. М. Бахтин, писал о тексте письменном и устном⁹. Известный специалист в области изучения текста Т. М. Николаева не сомневается в том, что текст может быть устным и письменным¹⁰. Мы также будем исходить из того, что текст может быть не только письменным, но и устным, поскольку, как мы увидим в дальнейшем, главные признаки текста не исключают его реализации в устной форме.

О филологическом подходе к тексту

Стилистика — филологическая дисциплина, поэтому вопрос о филологическом подходе к тексту выделим особо. Кажется бы, здесь нет проблем: ведь текст — «исходная реальность филологии», и можно ожидать, что эта реальность подробно охарактеризована во всех своих аспектах. Однако в действительности дело обстоит сложнее. Во-первых, филология (и как некогда единая наука, и как совокупность филологических наук) долгое время не столько исследовала сам текст, сколько черпала из него различные сведения и факты. Во-вторых, когда в науке проявился пристальный интерес к тексту как таковому, сказалась разобщенность языкознания и литературоведения и наличие различных направлений внутри этих наук. И эти направления, если так можно выразиться, «разобрали» текст по своим интересам. Кому что интересно (или кто что может), тот то и изучает. Так что даже возникает вопрос: а существует ли (и существовал ли) филологический, а не «собственно лингвистический», не семиотический, не беспредметно-эссеистический подход к тексту? Мне кажется, что на этот вопрос, несмотря на весь разноречивый в современных трактовках текста, возможен положительный ответ.

Вернемся к высказыванию Л. В. Щербы, к которому мы уже обращались в связи с вопросом о трех уровнях исследования языка и которое имели в виду, когда говорили о возможности устной формы текста. Напомню, что в известной статье «О тройном аспекте языковых явлений и об экс-

перименте в языкознании» Щерба «совокупность всего говоримого и понимаемого в определенной конкретной обстановке в ту или другую эпоху жизни данной общественной группы» охарактеризовал как «языковой материал» и сделал важное разъяснение, что «на языке лингвистов это «тексты» (которые, к сожалению, обыкновенно бывают лишены вышеупомянутой обстановки); в представлении Л. В. Щербы это «литература, рукописи, книги»¹¹. Это высказывание свидетельствует, что издавна в широком филологическом понимании текст — это произведение словесности (разумеется, речь идет не только о произведении художественной словесности, но и о любом «произведении речетворческого процесса», «высказывании», «сообщении», обладающем определенными признаками, о которых разговор впереди).

Далее, из понимания текста как произведения словесности (а такое понимание вполне естественно и не может вызывать разумных возражений) непреложно вытекает, что текст, даже если рассматривать его только с точки зрения синтаксической организации, никак нельзя считать единицей языкового строя. Ведь «все языковые величины, которыми мы оперируем в словаре и грамматике (т. е. единицы языкового строя. — А. Г.), будучи концептами, в непосредственном опыте (ни в психологическом, ни в физиологическом) нам вовсе не даны», а тексты как раз даны в непосредственном опыте, они, по терминологии Щербы, выступают как «языковой материал», из которого «выводятся» единицы языкового строя¹².

Итак, в исходе наших рассуждений о подходе к тексту с филологических позиций намечаются два очевидных, можно даже сказать банальных (но тем не менее иногда как бы «забываемых» исследователями), положения:

1. Текст в общепилологическом плане выступает как произведение словесности.

2. Текст представляет собой феномен (явление) употребления языка.

Эти два положения, конечно, не составляют определения текста, это именно и с х о д н ы е положения, на которые мы будем опираться в нашей характеристике признаков текста, чтобы затем перейти к его определению.

Признаки текста

М. Н. Кожина, имея в виду связность, целостность, структуру текста, подтекст, справедливо заметила: «Все эти категории — пусть отчасти не в той терминологии — давно известны даже традиционной стилистике, не говоря уже о функциональной»¹³. Тем не менее надо признать, что особое внимание к этим и другим характеризующим текст категориям было проявлено в «лингвистике текста» и работах семиотического толка. Как и во всякой сложной и к тому же относительно новой области исследований, в определении количества и толкованиях сущности признаков текста нет решений, которые можно было бы считать окончательными. Однако названо несколько признаков, в достоверности которых трудно усомниться, хотя их интерпретация и может быть несколько различной.

Ю. М. Лотман писал: «В основу понятия текста, видимо, удобно будет положить следующие определения.

1. *Выраженность*. Текст зафиксирован в определенных знаках и в этом смысле противостоит внетекстовым структурам. Для художественной литературы это в первую очередь выраженность текста знаками естественного языка. Выраженность в противопоставлении невыраженности заставляет рассматривать текст как реализацию некоторой системы, ее материальное воплощение. В десоссюровской антиномии языка и речи текст всегда будет принадлежать области речи. <...>

2. *Отграниченность*. Тексту присуща отграниченность. В этом отношении текст противостоит, с одной стороны, всем материально воплощенным знакам, не входящим в его состав, по принципу включённости — невключённости. С другой стороны, он противостоит всем структурам с выделенным признаком границы — например, и структуре естественных языков, и безграничности (“открытости”) их речевых текстов. <...>

3. *Структурность*. Текст не представляет собой простую последовательность знаков в промежутке между двумя внешними границами. Тексту присуща внутренняя организация, превращающая его на синтагматическом уровне в структурное целое»¹⁴.

Три указанных признака несомненно являются определяющими для текста. Обратим особое внимание на истол-

кование первого из них. Признание выраженности текста предопределяет его понимание как феномена (явления) употребления языка («реализации некоторой системы, ее материального воплощения»). Настойчиво возвращаться к положению о тексте как феномене употребления языка нас заставляет сформулированное на начальном этапе развития «лингвистики текста» и широко распространившееся у нас толкование текста как синтаксической единицы высшего иерархического порядка, то есть единицы языкового строя. При таком подходе только и остается, что анализировать связи предложений и объединений предложений (сверхфразовых единств) в тексте. Конечно, эти связи могут быть предметом «стилистики языковых единиц», для которой они — один из видов возможного стилистического использования синтаксических ресурсов (порядок слов, типы предложений, связи между частями сложного предложения и т. п.).

Подход к тексту как феномену употребления языка раздвигает границы и изменяет содержание и круг традиционных стилистических тем. В сфере стилистики текста неизбежно оказываются такие вопросы, как содержание текста и его языковое выражение, возможность различного словесного выражения одной темы, языковая композиция текста, словесные средства выражения образа автора и образа рассказчика, приемы субъективации авторского повествования, языковые построения с установкой на изображение «чужого слова» и многие другие, более частные, вопросы, вытекающие из названных.

Теперь скажем коротко о двух других признаках текста, указанных в приведенной цитате. Признак отграниченности текста очевиден, но истолкован (как это вообще свойственно работам, в которых «естественный язык» рассматривается в семиотических категориях) несколько усложненно. Попробуем подойти к этому вопросу проще. Отграниченность предполагает границы. Каковы границы текста? Начало и конец. От чего начало и конец отделяют (отграничивают) текст? От других текстов и от всех языковых единиц, которые не вошли в данный текст. Но языковые единицы, которые не вошли в данный текст, вошли в какие-либо другие тексты — иначе как бы мы узнали о их существовании? По поводу противопоставленности текста «всем структурам с невыделенным признаком границы —

например, и структуре естественных языков, и безграничности («открытости») их речевых текстов» заметим следующее. Если текст однозначно отнесен к «области речи», то вызывает сомнение правомерность соотнесения текста со «структурой естественных языков». Что касается отграниченности отдельного текста от безграничности всей совокупности текстов, то она, как говорится, имеет место. Но ведь безграничность, о которой идет речь, это безграничность множества текстов, каждый из которых имеет свои границы. Так что отграниченность текста в самом общем виде можно понимать так отграниченность каждого конкретного текста от всех других конкретных текстов.

Текст, разумеется, определенным образом устроен, организован, и эту организацию можно назвать структурностью. Структура текста очень сложна, и особо говорить о ней мы будем в одной из заключительных глав «Стилистики текста». Пока же отметим, что одним из существенных признаков текста, подпадающих под более широкое понятие структурности, является его композиционная *завершённость*.

Нельзя не отметить, что среди бесспорно существенных признаков текста Лотманом не назван признак, который свидетельствовал бы о содержании (или, как сейчас часто говорят и пишут, информативности) текста. Может быть, автор счел упоминание о содержании текста в связи с перечислением его признаков избыточным, потому что в той же книге несколько выше заметил: «Проблема значений — одна из основных для всех наук семиотического цикла. В конечном итоге, целью изучения любой знаковой системы является определение ее содержания»¹⁵. Мы не будем полагаться на то, что наличие в тексте содержания само собой разумеется, и добавим к трем рассмотренным признакам еще один: текст заключает в себе определенное содержание (информацию). Выдерживая единую словообразовательную модель в названиях признаков текста (существительные на *-ость*), этот признак можно обозначить как *содержательность*, или *информативность*.

В числе признаков текста часто называют связность, цельность, упорядоченность. К последнему обычно добавляют «или структурность». Если упорядоченность выступает как синоним структурности, то связность и цельность могут

входить в понятие структурности как более общее. Так что нет нужды говорить о четырех признаках: связности, цельности, упорядоченности, структурности. Все их можно рассматривать как один признак упорядоченности, или структурности.

В семнадцатитомном академическом «Словаре современного русского литературного языка» указан признак текста, который не часто упоминается в специальной литературе: *воспроизводимость*. Действительно, текст воспроизводим. Если он написан или напечатан, это вопросов не вызывает. Но если текст выражен в устной форме? Ведь его воспроизведение может оказаться неточным, неполным и т. п.? Да, но и при воспроизведении письменного или печатного текста могут быть неточности, ошибки, пропуски, замены и т. п. Важно, что текст, выраженный в письменной или устной форме, принципиально **в о з м о ж н о** «воспроизвести в том же виде».

Есть у текста и еще один важный признак. Поскольку текст в общелингвистическом плане выступает как произведение словесности, он *соотносим с жанрами художественной и нехудожественной словесности*. Здесь, как и в случае воспроизводимости текста, могут быть вопросы. Действительно, если текст представляет собой повесть, рассказ, стихотворение, очерк, статью, реферат, автобиографию, отчет, докладную записку и т. п., то вопрос о его принадлежности к одному из жанров словесности вряд ли возникнет. Но если речь идет об объявлении типа «Продается велосипед» или надписи типа «Вход»? Какой здесь жанр? И тексты ли это?

Здесь мы подошли к важному вопросу о том, в какой степени **в с е** перечисленные выше признаки свойственны **в с е м т е к с т а м** и обязателен ли для каждого текста полный набор этих признаков? Будем рассуждать так. В каждом явлении можно представить себе некое ядро, основу, центр, затем — основную массу, основное поле и, наконец, — периферию. На периферии признаки явления могут оказаться частично размытыми или представленными неполно. Но это ни в коей мере не ставит под сомнение признаки явления в его основной массе, в его типичных проявлениях.

Вот с этих позиций и рассмотрим «Продается велосипед» и «Вход». В теории словесности подходящий для них жанр может быть и не обозначен. Но объявления, вывески, над-

писи (а теперь еще и реклама) — распространенные и многократно реализуемые типы сообщений (скажем пока так). Почему же не говорить о них как о жанрах (хотя бы и условно)? А главное: ведь основная-то масса текстов соотносится с жанрами художественной и нехудожественной словесности вполне четко. Теперь о других признаках текста в сообщениях «Продается велосипед» и «Вход». Конечно, при филологическом подходе, которого мы придерживаемся, затруднительно говорить об упорядоченности, особенно о композиционной завершенности сообщения, состоящего из одного слова, хотя в науке и высказывалась мысль, что слово — это «концентрированное предложение»¹⁶. А при семиотическом подходе и вне такого понимания слово может рассматриваться как «семантически организованная последовательность знаков», то есть текст. Но для нас важнее другое. Пусть в сообщениях «Продается велосипед» и «Вход» признак упорядоченности, композиционной завершенности редуцирован, а применение к ним понятия жанра непривычно. Зато им в полной мере присущи такие признаки, как выраженность, отграниченность, информативность, воспроизводимость, что и позволяет рассматривать их как тексты.

Таким образом, тексты в смысле их протяженности и сложности строения очень различны — от вывески-слова до романа-эпопеи. Тем не менее все они имеют ряд общих признаков.

Определение текста

Опираясь на перечисленные признаки, попробуем сформулировать наше определение текста. Определение, понятно, не может состоять из механического перечисления признаков. Их надо так расположить и так сформулировать, чтобы получилось логически и грамматически связное предложение. Но прежде чем приступить к формулировке нашего определения текста, надо сделать одно существенное замечание.

В большинстве рассмотренных нами (и нерассмотренных тоже) определений текста в качестве ключевого слова выступает *последовательность*. Чаще всего речь идет о последовательности предложений или сверхфразовых

единств, реже — слов, иногда — фрагментов, разделов и т. п. Но, во-первых, о последовательности предложений и сверхфразовых единств можно говорить только по отношению к текстам более или менее пространным. Во-вторых, и пространные тексты организуются не столько последовательностью предложений, сколько «динамическим развертыванием словесных рядов» (В. В. Виноградов), о которых специально будем говорить в главе о языковой (словесной) композиции текста. В-третьих, последовательность, линейность расположения в тексте любых языковых единиц — лишь внешний показатель. На самом деле текст многомерен; языковые единицы располагаются в нем по различным «осям», образуют словесные ряды отнюдь не по признаку контактного линейного расположения, а по семантическим, эмоционально-экспрессивным, функциональным и другим подобным признакам.

Поэтому не случайно, очевидно, в определении И. Р. Гальперина и в определении художественного текста в «Большом энциклопедическом словаре» появляется понятие не последовательности, а *произведения* («произведение речетворческого процесса» у Гальперина, «словесное произведение» в Словаре). Это ближе к истине, чем последовательность, но, пожалуй, слишком обширно по значению. Какое же слово или словосочетание выбрать нам в качестве ключевого для определения текста? Вспомним: Г. О. Винокур считал, что предметом стилистики, изучающей употребление языка (а оно представлено в текстах), является соединение «отдельных членов языковой структуры в одно и качественно новое целое». В. В. Виноградов постоянно говорит о художественном произведении как о «художественном целом». Слово *целое* в значении существительного словаря определяют как «нечто единое, нераздельное». Это более определенно характеризует текст, чем «последовательность». Попробуем использовать при определении текста в качестве ключевого словосочетание *словесное целое*.

А теперь вернемся к признакам, которые должны войти в определение текста. Перечислим их еще раз, но расположим не в том порядке, в каком рассматривали выше, а в том, в каком их удобно включить в определение текста: 1) выразительность, 2) упорядоченность, или структурность, 3) завершённость, 4) содержательность, или информативность,

5) соотносимость с одним из жанров художественной или нехудожественной словесности, 6) отграниченность и 7) воспроизводимость.

Итак, текст — это (1) выраженное в письменной или устной форме (2) упорядоченное и (3) завершённое словесное целое, (4) заключающее в себе определённое содержание, (5) соотносимое с одним из жанров художественной или нехудожественной словесности, (6) отграниченное от других подобных целых и (7) в случае необходимости воспроизводимое в том же виде.

О текстах художественных и нехудожественных

В отечественной филологии изучение текста началось задолго до того, как возникла «лингвистика текста» и стилистика текста и рассуждения о тексте стали широко распространёнными. Правда, тогда говорили не о тексте, а о произведении. Эта традиция существовала долго. В. В. Виноградов обычно говорил и писал о произведении (литературном, словесном), гораздо реже упоминая текст. Но суть дела была всё же в исследовании текста. Начало научного изучения литературного произведения (текста) со стороны его языковой организации можно связать с работой К. С. Аксакова «Ломоносов в истории русской литературы и русского языка» (М., 1846). В дальнейшем к изучению языка литературных произведений обращались многие выдающиеся русские филологи. Причем внимание их сосредоточивалось преимущественно на художественных литературных произведениях. Постепенно возникла такая отрасль языкознания (а точнее — филологии), как «язык художественных произведений», «язык художественной литературы», становление и развитие которой в наибольшей степени связано с именем В. В. Виноградова.

В области изучения языка художественных произведений (текстов) был накоплен немалый опыт. Выработывались пути и приемы исследования, определялись подлежащие изучению категории. При этом ученым казалось, что они наблюдают явления, характерные только для художественных произведений, что художественный текст принци-

пиально отличен от других текстов (вспомним, что в «Большом энциклопедическом словаре» даны разные определения для художественного и нехудожественного текстов). Но обращение исследователей к другим типам текстов показало, что при всем своеобразии художественных текстов присущие им свойства и категории в большинстве своем обнаруживаются и в нехудожественных текстах. Например, такая, казалось бы, специфическая для художественных текстов категория, как образ автора, достаточно явственно обнаруживается и в научных текстах, не говоря уже о публицистических.

Так как в предыдущей главе мы уже мотивировали целесообразность выделения в особый раздел «стилистики художественной литературы», нам остается только еще раз сказать, что стилистика текста не изучает отдельно художественные и нехудожественные тексты. Но при рассмотрении различных текстовых категорий учитывает специфику их проявления в различных типах текстов. А об особенностях, отличающих художественные тексты от нехудожественных, особый разговор будет во второй части нашей книги.

То, что стилистика текста не рассматривает художественные тексты особо, отнюдь не зачеркивает того обстоятельства, что ее становление связано с использованием приемов исследования, наблюдений и обобщений, выработанных и накопленных в предшествовавшей филологической традиции, особенно — в изучении «языка художественных произведений». И это лишний раз говорит о том, что стилистика текста — вовсе не составная часть «лингвистики текста». У стилистики текста и «лингвистики текста» разные истоки.

О термине «дискурс»

Этот термин (лат. *discursus* — 1. бегание туда и сюда; езда взад и вперед; 2. рассуждение; франц. *discours* — речь; выступление) в последнее время стал часто появляться в работах, связанных с проблематикой текста. Строго определенного значения у этого термина нет, диапазон обозначаемых им явлений весьма широк: от «часть текста» до «речь». Собственно, претендовать на статус термина «дискурс» может только в первом из названных значений, кото-

рое выступает вполне определенно. Например, И. Р. Гальперин, говоря о термине «сверхфразовое единство», отмечает, что этот термин имеет ряд синонимов: «сложное синтаксическое целое», «компонент текста», «дискурс», «регистр», «высказывание», «прозаическая строфа», «синтаксический комплекс», «монологическое высказывание», «коммуникативный блок» и т. д.¹⁷ В этом случае так много терминов обозначают одно явление, что можно обойтись и без «дискурса».

Во многих случаях «дискурс» даже в одной работе выступает в разных значениях. Например, в одной из статей о проблемах стилистики читаем: «Особое значение имело перенесение центра внимания лингвистов на речевую деятельность и ее продукт — связный текст (дискурс)». Здесь «дискурс» = текст, как и в таком фрагменте этой статьи: «<...> описать специфические для данного типа текста/дискурса структуры». Наряду с этим автор статьи вслед за Т. А. ван Дейком говорит о «дискурсе» как о «коммуникативном событии». А в другом месте пишет: «Многие типичные ситуации использования устной речи (дискурса) не укладываются в принятую классификацию функциональных стилей»¹⁸.

Нет нужды приводить многочисленные пространные высказывания, в которых «дискурс» выступает в разнообразных и нередко не вполне четких значениях. Представляется очевидным, что как синоним «сверхфразового единства» термин «дискурс» избыточен. А в прочих значениях «дискурс» не кажется необходимым, так как в этих значениях могут быть употреблены другие, более привычные слова и словосочетания (например, «дискурс» = текст, «дискурс» = устная речь и т. п.).

По крайней мере, в нашей книге потребность в термине «дискурс» вряд ли возникнет.

Примечания

- ¹ Успенский Б. А. Поэтика композиции. М., 1970. С. 10.
- ² Brinker K. Textlinguistik. Zum Forschungsstand einer neuen linguistischen Teildisziplin // Gegenwartssprache und Gesellschaft. Düsseldorf, 1972. S. 50.
- ³ Harweg R. Textologische Analyse einer Zeitungsnachricht // Replik — 2 — 1968. S. 8.

- 4 *Гиндин С. И.* Советская лингвистика текста. Некоторые проблемы и результаты (1948—1975) // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1977. № 4. С. 348.
- 5 *Солганик Г. Я.* Стилистика текста. М., 1997. С. 16.
- 6 *Ильин И. П.* Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М., 1996. С. 224.
- 7 *Гальперин И. Р.* Текст как объект лингвистического исследования. М., 1981. С. 18.
- 8 *Щерба Л. В.* Языковая система и речевая деятельность. Л., 1974. С. 26.
- 9 *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 281.
- 10 *Николаева Т. М.* Текст // Русский язык: Энциклопедия. М., 1979. С. 348.
- 11 *Щерба Л. В.* Указ. соч. С. 26.
- 12 Там же.
- 13 *Кожина М. Н.* Соотношение стилистики и лингвистики текста // НДВШ. Филологические науки. 1979. № 5. С. 64.
- 14 *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. М., 1970. С. 67—69.
- 15 Там же. С. 47.
- 16 *Лосев А. Ф.* Знак. Символ. Миф. М., 1982. С. 109.
- 17 *Гальперин И. Р.* Указ. соч. С. 67.
- 18 *Лузина Л. Г.* Категории стиля и проблемы стилистики в современном языкознании // Проблемы современной стилистики: Сборник научно-аналитических обзоров. М., 1989. С. 11, 19, 12, 18.

Межтекстовые связи

Межтекстовые связи и признак отграниченности текста

В связи с тем что мы говорили в третьей главе об отграниченности как об одном из признаков текста, может возникнуть вопрос: а не вступает ли в противоречие с этим признаком само понятие межтекстовых связей? Не отрицают ли межтекстовые связи признак отграниченности текста? Нет, не отрицают. Отграниченность как свойство текста совсем не исключает межтекстовых связей. Текст содержит эти связи (если они имеются) внутри своих собственных границ.

Рассмотрим небольшое стихотворение Георгия Иванова из книги «Вереск»:

О расставаньи на мосту
И о костре в ночном тумане
Вздохнул. А на окне в цвету
Такие яркие герани.

Пылят стада, пастух поет...
Какая ясная погода.
Как быстро осень настает
Уже семнадцатого года.

Очевидна связь первых двух строк этого стихотворения с началом «Песни цыганки» Я. Полонского:

Мой костер в тумане светит;
Искры гаснут на лету...
Ночью нас никто не встретит;
Мы простимся на мосту.

Но разрушает ли эта связь границы стихотворения Иванова, его внутреннюю организованность, структурность? Конечно, нет. Оно остается вполне законченным самостоятельным произведением Иванова, а не каким-то гибридным созданием двух авторов. Показательно, что для предполагавшегося «Полного собрания стихов» Иванов в начале 1958 г. создает новый вариант стихотворения:

О расставаньи на мосту,
О ней, о черноглазой Ане,
Вздыхнул. А за окном в цвету
Такие русские герани.

И русских ласточек полет.
Какая ясная погода!
Как быстро осень настает
Уже семнадцатого года.

...Как быстро настает зима
Уж пятьдесят седьмого года,
Вздыхнул. Но вздох — иного рода —
Изгнание... Тюрьма — сума.
— Не выдержу! Сойду с ума!

Это — по существу новое стихотворение. Оно, конечно, тесно связано со стихотворением из «Вереска», но в то же время вполне самостоятельно. У него свои границы, своя структура (усложненная по сравнению с первым стихотворением), свое содержание (также усложненное и углубленное). Изменив вторую строчку и отказавшись от образов костра, ночи, тумана, Иванов практически устранил связь со строками Полонского, перевел начало стихотворения из плана литературных ассоциаций в план конкретного воспоминания. Текст Иванова изменился, а текст Полонского? Он, разумеется, остался таким же, каким был. Если внутри текста как словесного целого все образующие его компоненты взаимно связаны и взаимно обусловлены, то при межтекстовых связях наблюдаются иные отношения. Текст, из которого что-то «взято» в другой текст, ничего не

теряет в своем составе и не претерпевает изменений в своей организации, попросту говоря, не изменяется. А текст, в который нечто «взято» из другого текста, имеет это «нечто» в качестве с в о е г о компонента, занимающего место в ряду всех других компонентов — как взятых из «языковой сокровищницы» (выражение Л. В. Щербы), так и, возможно, из других текстов. Обратимся снова к примеру из поэзии Г. Иванова — четверостишию из стихотворения «Мне уж не придется вновь...» (цикл «Посмертный дневник»):

В вечность распахнулась дверь,
И «пора, мой друг, пора!»...
Просветлится бы теперь,
Жизни прокричать ура!

Цитата из Пушкина органично входит в стихотворение Иванова, представляет собой его неотъемлемый компонент, ее невозможно трактовать как «вставку», «включение» в ранее написанное.

Тексты, из которых что-то «взято», и тексты, в которые это что-то «взято», не находятся в отношении «дополнительного распределения». Межтекстовые связи фиксируются только в текстах, которые имеют в своем составе нечто из других текстов. Тексты, из которых нечто «взято», сами по себе никак не обнаруживают этого. Можно сказать и так: в межтекстовых связях активной стороной выступают «берущие» тексты, а тексты, из которых берется, — пассивной.

Определение межтекстовых связей

Мы рассмотрели простейшие случаи межтекстовых связей. Наша главная цель была показать, что их существование не «отменяет» признака отграниченности текстов от других текстов. К уже сказанному по этому поводу добавим, что отграниченность находит преимущественное выражение в строении, организации текста, хотя и смысловая завершенность при этом очень важна, а в межтекстовых связях на первый план выступает смысловая, содержательная сторона, хотя приемы словесного выражения смысловых связей тоже, конечно, очень существенны.

Большая часть разговора о межтекстовых связях у нас впереди. А пока дадим определение, из которого будем исходить в дальнейшем.

Итак, межтекстовые связи — это (1) содержащиеся в том или ином конкретном тексте (2) выраженные с помощью определенных словесных приёмов (3) отсылки к другому конкретному тексту (или к другим конкретным текстам).

Из этого простого определения вытекает, что межтекстовые связи мы понимаем не как некое отвлеченное явление, а как вполне определенное, имеющее материальное воплощение свойство текста, которым он может обладать, а может и не обладать. В силу последнего обстоятельства межтекстовые связи и не названы нами в числе обязательных признаков текста.

Что касается «отсылок к другому тексту», то они всегда находят словесное выражение в тех или иных приемах, к рассмотрению которых можно было бы и перейти, если бы не было необходимости прежде уточнить наше понимание межтекстовых связей, коснувшись, хотя бы очень кратко, еще некоторых вопросов.

Межтекстовые связи и «интертекстуальность»

Поскольку по-латыни *inter* значит *между*, естественно предположить, что «интертекстуальность» — то же самое или почти то же самое, что межтекстовые связи. Однако в недрах «постструктурализма», «деконструктивизма» и «постмодернизма» сформировалось понимание «интертекстуальности», весьма далекое от того, что мы выше определили как межтекстовые связи. Об «интертекстуальности» И. П. Ильин пишет: «Этот термин сегодня применяется для характеристики не только и не столько особенного способа анализа художественного произведения или для описания специфики существования литературы, хотя именно в этой области он впервые и появился, сколько для определения того миро- и самоощущения современного человека, его “стиля жизни”, которое получило название “постмодернистской чувствительности”»¹.

Такие обобщенные формулировки, как «сегодня применяется», «современного человека», нуждаются в уточнениях. Кем, в каких направлениях (литературной критики, эссеистики и т. п.) применяется? Какой именно современный человек имеется в виду? Не все же люди ощущают мир и себя самих, будучи погруженными в стихию «постмодернистской чувствительности»? Но что бесспорно — так это то, что термин «интертекстуальность» в сочинениях «постмодернистов» вышел далеко за рамки филологической конкретности и определенности.

Считается, что термин «интертекстуальность» ввела в обиход представительница французского «постструктурализма» Юлия Кристева (по происхождению болгарка), впервые употребив его в работе о М. М. Бахтине в 1967 г.² Так как Бахтин оказался, таким образом, причастным к появлению и распространению одного из излюбленных в «постструктурализме» понятий, обратимся для прояснения этого обстоятельства к некоторым идеям нашего ученого.

В работе 1924 г. «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве» Бахтин писал: «Кроме преднаходимой художником слова действительности и познания и поступка, им преднаходится и литература: приходится бороться со старыми или за старые литературные формы, пользоваться ими и комбинировать их, преодолевать их сопротивление или находить в них опору <...>». Эта очевидная истина, известная, разумеется, задолго до Бахтина, могла, конечно, подтолкнуть кого-то, кто ранее об этом не задумывался, к идее «интертекстуальности». Однако важно вникнуть в то, как Бахтин продолжает своё высказывание: «<...> но в основе всего этого движения и борьбы в пределах чисто литературного контекста лежит более существенная определяющая первичная борьба с действительностью познания и поступка: каждый художник в своем творчестве, если оно значительно и серьезно, является как бы первым художником, ему непосредственно приходится занимать эстетическую позицию по отношению к внеэстетической действительности познания и поступка, хотя бы в пределах его чисто личного этико-биографического опыта»³. Обратим внимание: движение, борьба «в пределах чисто литературного контекста» не являются главными. Определяющей, первичной выступает позиция худож-

ника, творца, причем не по отношению к литературе, а по отношению к изображаемой действительности.

В более поздней (1934—1935 гг.) работе «Слово в романе» Бахтиным были сформулированы широко известные теперь идеи о внутренней диалогичности слова и о слове «своём» («прямом») и «чужом». Здесь же была высказана мысль, что литературное произведение находится с другими произведениями в отношениях, подобных отношениям между репликами диалога: «Если бы мы представили произведение как реплику некоторого диалога, стиль которой определяется взаимоотношением ее с другими репликами этого диалога (в целом беседы), — то с точки зрения традиционной стилистики нет адекватного подхода к такому диалогизированному стилю»⁴. Конечно, и от идеи «диалога» можно идти к «интертекстуальности», но если следовать Бахтину, то нельзя забывать главного: целью ученого было конкретное исследование литературного текста, в данном случае — романа. Бахтин выступал как ученый-филолог, исходивший из того, что в филологических дисциплинах «говорящий человек и его слово является основным объектом познания»⁵.

А что в «постструктурализме» («деконструктивизме», «постмодернизме»)? Как текст стал обозначать здесь всё вообще и ничего в частности, так и «интертекстуальность» быстро превратилась в некую всеобъемлющую категорию, поскольку каждый «текст» стал рассматриваться не как с в я з а н н ы й с другими «текстами», а как с о с т о я щ и й з элементов других «текстов», ранее созданных, и сам выступающий источником таких элементов для «текстов», которые созданы или будут созданы после него. Появляется понятие «интертекст», но остается неясным, чем «интертекст» отличается от «текста», так как последний понимается как неминуемо состоящий из разного рода извлечений — цитат — из других «текстов». По Р. Барту, «текст — это раскавыченная цитата»⁶. Понятие «интертекстуальности» в «постструктурализме» складывается и существует на фоне попыток оторвать знак (слово) от означаемого («референта»), обезличить «текст», провозгласив «смерть автора», «смерть субъекта» и т. п. «Интертекстуальность» объявляется свойством любого «текста», понимается как фактор «своеобразного «коллективного бессознательного», определяющего деятельность художника вне зависимости от его воли, жела-

ния и сознания»⁷. Предполагается, что сказать ничего нового нельзя, потому что всё уже было когда-то кем-то сказано. Если и может появиться что-то новое в тексте, так это только новые комбинации и старых, уже известных элементов.

Прямым и неотразимым опровержением этих сомнительных деклараций звучит замечательное стихотворение А. Твардовского:

Нет ничего, что раз и навсегда
На свете было бы выражено словом.
Всё, как в любви, для нас предстанет новым,
Когда настанет наша черед.

Не новость, что сменяет зиму лето,
Весна и осень в свой приходят срок.
Но пусть всё это пето-перепето,
Да нам-то что! Нам как бы невдомёк.

Всё в этом мире — только быть на страже —
Полным-полно своей, не привозной,
Ничьей и невостребованной даже,
Заждавшейся поэта новизной.

Нетрудно увидеть, что образно-поэтическое размышление большого художника непосредственно перекликается с приведенным выше высказыванием ученого — М. М. Бахтина: «<...> каждый художник в своем творчестве, если оно значительно и серьезно, является как бы первым художником».

Эссеисты, провозглашающие «смерть автора» и странно рассуждающие, что всё уже было, всё уже сказано, безусловно правы в одном: именно этот-то тезис — «всё уже было сказано» — декларировался давно и неоднократно. И столь же давно и неоднократно на эти заявления давались здравые ответы. Обратимся хотя бы к известной статье Пушкина в третьем томе журнала «Современник» за 1836 год «Об обязанностях человека. Сочинение Сильвио Пеллико», где говорится:

«Это уж не ново, это было уж сказано — вот одно из самых обыкновенных обвинений критики. Но всё уже было сказано, все понятия выражены и повторены в течение столетий: что ж из этого следует? Что дух человеческий уже ничего нового не производит? Нет, не станем на него клеветать»

тать: разум неистощим в *соображении* понятий, как язык неистощим в *соединении* слов. Все слова находятся в лексиконе; но книги, поминутно появляющиеся, не суть повторение лексикона. *Мысль* отдельно никогда ничего нового не представляет, *мысли же* могут быть разнообразны до бесконечности». Подчеркнем: речь идет не о комбинациях мыслей, почерпнутых из разных текстов, а о мыслях конкретной книги — книги С. Пеллико, исполненной, по словам Пушкина, «сердечной теплоты, прелести неизъяснимой, гармонического красноречия».

В том же третьем томе «Современника», в котором была опубликована статья о книге С. Пеллико, Пушкин поместил заметку «Словарь о святых», начинающуюся так:

«В наше время главный недостаток, отзывающийся во всех почти ученых произведениях, есть отсутствие труда. Редко случается критике указывать на плоды долгих изучений и терпеливых разысканий. Что же из того происходит? Наши так называемые *учёные* принуждены заменять существенные достоинства изворотами более или менее удачными: порицанием предшественников, новизною *взглядов*, приноравливанием модных понятий к старым давно известным предметам и пр. Таковые средства (которые, в некотором смысле, можно назвать шарлатанством) не подвигают науки ни на шаг, поселяют жалкий *дух сомнения и отрицания* в умах незрелых и слабых и печалят людей истинно учёных и здравомыслящих».

Таким образом, и глубокомысленные рассуждения на тему «всё уже сказано», и «извороты» вместо научных «долгих изучений и терпеливых разысканий», и приноравливание «модных понятий к старым давно известным предметам» — всё это уже было, и всему этому давно даны достойные оценки (разумеется, не только Пушкиным).

Но вернемся к «интертекстуальности». Этот термин стал появляться и в научных филологических трудах, — разумеется, наполняясь при этом определенным положительным содержанием, наиболее четко выступающим тогда, когда «интертекстуальность» называют конкретные словесно выраженные приемы связи между текстами. Однако трактовка «интертекстуальности» в «постструктурализме», с которым тесно связан этот термин, далека от филологических идей и тем более от филологических методов исследования. Поэтому использование термина «интертекстуальность»

для обозначения филологического описания межтекстовых связей⁸ нецелесообразно, так как может привести к смешению двух по существу разных явлений.

Совершенно очевидно различие между понятием межтекстовых связей и «интертекстуальностью» в тех случаях, когда под эту категорию подводится «взаимоотношение отдельных частей одного и того же текста друг с другом, например, соотношение разных речевых форм, разных композиционных отрезков, или, говоря иными словами, разных голосов, связанных с субъектной системой произведения, с взаимодействием автора и персонажей»⁹. Здесь речь идет о в н у т р и т е к с т о в ы х связях, охватываемых понятием языковой композиции текста, хорошо известных и не одно десятилетие изучаемых в филологии. Назвать их межтекстовыми связями, конечно, нельзя. А что касается «интертекстуальности», то оставим это на усмотрение тех, кто применяет этот термин.

Мы же в дальнейшем будем вести разговор только о том явлении, которое мы определили как межтекстовые связи, и не будем прибегать к понятию «интертекстуальности». «Интертекстуальность» в «постструктуралистском» понимании невозможно исследовать, можно только о ней рассуждать. В противоположность этому имеющие конкретное словесное выражение межтекстовые связи выступают как вполне определенный объект филологического исследования, которое решает исконную и главную задачу филологии — правильное прочтение, толкование и объяснение текста.

Межтекстовые связи и герменевтика

Анализ межтекстовых связей, как и вообще филологический анализ текста, непосредственно связан с герменевтикой [греч: *hermeneutikē* (*technē*) — истолковательное (искусство)] — учением о принципах толкования и искусством толкования текстов. Герменевтика известна с античных времен. Первоначально ее объектом были преимущественно древние, трудные для понимания или многозначные тексты. В Средние века на первый план выходит толкование Библии, и в пределах герменевтики филология сближается с богословием.

С конца XIX в. герменевтика выступает также как одно из философских направлений — учение о «понимании» (целостном духовном переживании), являющемся методологической основой гуманитарных наук и отличающемся от «объяснения», сферой которого являются естественные науки. Философская интерпретация герменевтики приводит к ее очень широкому осмыслению как науки о сущности миропонимания. Таким образом, наряду с филологической герменевтикой появляется и философская герменевтика. А поскольку толковать можно всё и вся, то можно говорить и о разного рода частных герменевтиках, распределяемых по различным наукам.

Но для нас важны, конечно, не рассуждения о герменевтике и вокруг герменевтики, а сама герменевтика в ее первоначальном и до сих пор важнейшем филологическом обличье, то есть герменевтика как наука о толковании текстов в соединении с искусством толкования текстов. При таком понимании герменевтики исследование межтекстовых связей можно рассматривать как одну из ее важнейших частей.

Дополнения к определению межтекстовых связей

Вероятно, не будет большим преувеличением сказать, что межтекстовые связи существуют столько времени, сколько существуют тексты. Откроем одну из древних книг — Библию — и увидим указания на параллельные места в книгах Ветхого и Нового Завета. Кто-то эти места устанавливал и изучал, как еще раньше устанавливали и изучали параллельные места у античных авторов. Следовательно, не только сами межтекстовые связи, но и их изучение уходит в глубь веков. Если обратимся к древнерусской литературе, то найдем в ней межтекстовые связи как почти постоянный признак. И это не только цитаты из Священного Писания и сочинений Отцов Церкви, но и отражения текстов светских памятников в памятниках светских же (достаточно вспомнить «Слово о полку Игореве» и «Задонщину», «Слово о полку Игореве» и «Поэтическую повесть об Азове» и т. п.).

Когда говорят о межтекстовых связях, то обычно имеют в виду художественную словесность. Но межтекстовые связи

свойственны и нехудожественной словесности. В деловых документах часты ссылки на другие документы. В научной литературе обычны цитаты. Полемика предполагает цитацию или изложение взглядов, с которыми выражается несогласие. Публицистика по характеру межтекстовых связей сближается, с одной стороны, с научной литературой, а с другой — с художественной.

Мы будем говорить о межтекстовых связях главным образом в художественной словесности, но не будем забывать, что это явление свойственно и словесности нехудожественной.

В изучении конкретных, словесно выраженных проявлений межтекстовых связей уже накоплен некоторый опыт. Однако, как нам кажется, пока не проводится четкого разграничения между приемами и типами межтекстовых связей и типами межтекстовых связей¹⁰. В последнем случае точнее было бы говорить о типах произведений по особенностям проявления в них межтекстовых связей. Будем иметь это в виду, но ради краткости отдадим предпочтение «типам межтекстовых связей» и попробуем рассмотреть их специально, после приемов межтекстовых связей. Но сразу же оговоримся, что сделано в интересующей нас области гораздо меньше, чем предстоит сделать. Поэтому предлагаемые ниже перечни приемов (а затем и типов) межтекстовых связей не претендуют на исчерпанность и даже на полноту; это только наброски будущих более подробных описаний. К этому надо еще добавить, что подробный разбор межтекстовых связей, их роли в организации текста не уместится ни в одну, ни в две главы — это тема для специальной работы. Поэтому здесь мы ограничиваемся лишь перечислением приемов и типов межтекстовых связей, сопровождая его только самыми необходимыми краткими объяснениями и минимальным количеством примеров.

Приемы межтекстовых связей

Сами по себе понятия и термины, о которых пойдет речь, известны давно, но как приемы межтекстовых связей, то есть способы отсылки читателя (или слушателя) к какому-либо иному тексту, они стали осмысляться и обобщаться относительно недавно.

Ц и т а т а (от лат. *citare* — называть). Это самый распространенный и универсальный прием межтекстовых связей. В узком смысле цитата — дословная выдержка из какого-либо текста. Но можно понимать цитату и в широком смысле — как любой содержащийся в тексте способ отсылки к другому тексту. В таком смысле цитатами можно считать все приемы межтекстовых связей. Но рассмотрим сначала цитаты в узком (собственном) смысле.

Цитаты — постоянный атрибут научной литературы, где, как правило, они заключаются в кавычки и снабжаются ссылками на источник. Примером может служить хотя бы наша книга, в которой было уже немало цитат.

Нередки цитаты и в художественных произведениях. Здесь они также могут быть заключены в кавычки, но ссылками на источник обычно не снабжаются. Пример из повести В. Тендрякова «Чистые воды Китежа»:

«Самсон Попенкин хлопнул поэта по плечу.

— “Лета к суровой прозе клонят”! Твоих почитателей, китежский Орфей, ждет приятная неожиданность!»

Автор строчку из «Евгения Онегина» (гл. 6, строфа XLIII) помещает в кавычках, но источник, как и в других случаях цитирования, имеющих в повести, не указывает, полагаясь на начитанность читателя.

Предположение определенной читательской эрудиции, знакомства с источниками — исходный момент использования цитат (как и других приемов межтекстовых связей) в художественных произведениях. Поэтому они часто даются без кавычек. Пример из повести В. Крупина «Прости, прощай...»:

«Жалко было Риту. И сам Витька жалел. Но был категоричен:

— А зачем она ходила в партком? Сама отвратила! Это же доколумбов способ — женитьба через партком. Нет уж, я шмыгну в окно — и мое вам почтение».

Автор рассчитывает (надеется?), что читатели помнят не только героя гоголевской «Женитьбы» Подколесина, который «шмыгнул в окно», но и реплику свахи Феклы Ивановны:

«Да, поди ты, вороти! Дела-то сватского не знаешь, что ли? Еще если бы в двери выбежал — ино дело, а уж как жених да шмыгнул в окно — уж тут, просто мое почтение!»

Отсылка к разъяснениям Феклы Ивановны по поводу бегства жениха через окно подчеркивает бесповоротность решения Витьки.

Когда цитаты не берутся в кавычки, они могут быть обозначены другими способами. Например, Пушкин некоторые цитаты в «Евгении Онегине» отмечает в примечаниях: И вот общественное мнение (б, XI) — «Стих Грибоедова»; некоторые выделяет курсивом: *Да щей горшок, да сам большой* (Путешествие Онегина) — часть строки из пятой сатиры А. Д. Кантемира: «Щей горшок, да сам большой, хозяин я дома»; некоторые и выделяет курсивом, и отмечает в примечаниях: *Приди в чертог ко мне златой!*.. (2, XII) — «Из первой части Днепровской русалки» (имеется в виду переделка немецкой оперы «Дунайская нимфа». — А. Г.)

Как показывают примеры цитирования Гоголя и Кантемира, цитаты в художественных произведениях не обязательно бывают дословными. Чем больше видоизменяется цитата, тем меньше она остается цитатой «в узком смысле» и тем больше приближается к цитате «в широком смысле», то есть к приемам межтекстовых связей, которые имеют свои особые названия и о которых мы будем говорить в дальнейшем.

А пока отметим, что среди цитат выделяется а в т о ц и т а т а, то есть цитата, взятая автором из своего собственного произведения. Так, в приведенном выше отрывке из заметки Пушкина «Словарь о святых» выделенные курсивом слова *дух сомнения и отрицания* — это слегка измененная строка из его стихотворения «Ангел»: «Дух отрицанья, дух сомненья». Довольно часто цитировал свои стихотворения Г. Иванов. Например, в уже знакомом нам стихотворении с цитатой из Пушкина «Пора, мой друг, пора» есть и автоцитата:

Мне уж не придется впредь
Чистить зубы, щеки брить.
«Перед тем, как умереть,
Надо же поговорить».

Взятая в кавычки вторая половина четверостишия — это поставленные рядом первая и четвертая строки более раннего стихотворения Иванова из книги «Розы»:

Перед тем, как умереть,
Надо же глаза закрыть.
Перед тем, как замолчать,
Надо же поговорить.

Э п и г р а ф (от греч. *epigraphē* — надпись). Эпиграфы могут предшествовать научным, публицистическим, художественным произведениям. В художественной словесности они наиболее значимы и распространены. В качестве эпиграфа может выступать небольшое целое произведение, пословица, изречение, но чаще всего эпиграфом бывает цитата, наделенная особой ролью. Помещаемая после заглавия перед началом произведения или его части (главы, раздела), эта цитата призвана указывать на его основное содержание, особенности развития сюжета, характеры главных персонажей и т. п. При анализе эпиграфов обычно уделяют главное внимание их смысловой и композиционной связи с последующим текстом¹¹. Это правильно. Однако нельзя забывать, что эпиграф-цитата не просто предваряет то или иное произведение, но и связывает его с тем произведением, из которого он взят. Конечно, прекрасный эпиграф к первой главе «Евгения Онегина» — «И жить торопится, и чувствовать спешит» — и как вполне самостоятельное изречение не только четко указывает на характер и образ жизни героя романа в юности, но и выражает отношение Пушкина к нему. Однако знание стихотворения П. А. Вяземского «Первый снег», из которого взят эпиграф, значительно углубляет его восприятие читателем, а тем самым способствует и лучшему пониманию первой главы романа. Стихотворение Вяземского довольно длинно (105 строк), всё его привести невозможно, но отрывок, из которого взят эпиграф, всё-таки приведем:

Счастлив, кто испытал прогулки зимней сладость!
Кто в тесноте саней с красавицей младой,
Ревнивых не боясь, сидел нога с ногой <...>
Кто может выразить счастливцев упоенье?
Как вьюга легкая, их окриленный бег
Браздами ровными прорезывает снег
И, ярким облаком с земли его взвевая,
Сребристой пылью окидывает их.
Стеснилось время им в один крылатый миг.
По жизни так скользит горячность молодая,
И жить торопится, и чувствовать спешит!
Напрасно прихотям вверяется различным;
Вдаль увлекаема желаньем безграничным,
Пристанища себе она нигде не зрит.

Счастливые лета! Пора тоски сердечной!
Но что я говорю? Единый беглый день,
Как сон обманчивый, как привиденья тень,
Мелькнув, уносишь ты обман бесчеловечный!
И самая любовь, нам изменив, как ты,
Приводит к опыту безжалостным уроком <...>

Ц и т а т н ы е з а г л а в и я. В такого рода заглавиях как бы совмещаются роли заглавия и эпитафия: «В одной знакомой улице» И. Бунина (строка из стихотворения Я. Полонского «Затворница»), «Пара гнедых» В. Тендрякова (название романса на слова А. Апухтина), «Белеет парус одинокий» В. Катаева, «Ночевала тучка золотая» А. Приставкина, «Манит, звенит, зовет, поет дорога» М. Шараповой (строка из «Палестинского танго» А. Вертинского) и т. п.

А л л ю з и я (от лат. *allusio* — намек, шутка) и **р е м и н и с ц е н ц и я** (от позднелат. *reminiscentia* — воспоминание).

Под аллюзией обычно понимается соотнесение описываемого или происходящего в действительности с каким-либо устойчивым понятием или выражением литературного, исторического, мифологического порядка (например: «я умываю руки»); в несколько иной формулировке аллюзия — это намек посредством упоминания общеизвестного реального факта, исторического события, литературного произведения или какого-либо эпизода из него и т. п. (например: «слава Герострата»).

Реминисценция толкуется, во-первых, как отголосок в литературном или музыкальном произведении другого произведения, который может быть результатом невольного заимствования и, во-вторых, как сознательный прием — употребление какого-либо слова, словосочетания, предложения в расчете на то, что оно вызовет воспоминание о том или ином историческом факте, мифе, литературном произведении. Мы будем говорить о реминисценции только в этом, втором, значении.

Как видно, аллюзия и реминисценция могут иметь место и вне рамок межтекстовых связей (если речь идет об исторических событиях и т. п.), но когда с их помощью выражаются именно межтекстовые связи, различия между этими приемами оказываются не весьма четкими: намек на что-то

и импульс к воспоминанию о чем-то воспринимаются как довольно сходные явления. Рассмотрим такие примеры.

«Молодой архиерей произнес надгробное слово. В простых и трогательных выражениях представил он мирное усение праведницы, которой долгие годы были тихим, умилительным приготовлением к христианской кончине. “Ангел смерти обрел ее, — сказал оратор, — бодрствующую в помышлениях благих и в ожидании жениха полуночного”. Служба совершилась с печальным приличием». (А. Пушкин. *Пиковая дама*)

«Вы же хотите чувствовать себя не частью праздного, потребляющего общества, а целостной свободной личностью, которая сама за себя в ответе, сама решит свой вопрос — разрешит себя. Даже попытаться, и то важно, хотя бы иметь упрямство, не засыпать, беречь масло в светильниках, ждать, бодрствовать!» (А. Иванов. *Манифест «нерекрутивистов»*)

Ясно, что и классик, и молодой современный писатель имеют в виду евангельскую притчу о десяти девах (Матф., 25, 1—13). Если исходить из приведенных выше толкований, то пушкинскую отсылку к Евангелию можно определить как аллюзию, а отсылку А. Иванова — как реминисценцию. Но велика ли разница между этими приемами? Очевидно, не случайно в специальной литературе чаще употребляется термин «аллюзия» — не есть ли это тенденция к объединению близких понятий?

Еще один пример — из романа В. Орлова «Аптекарь»:

«Сам Игорь Борисович никаких заявлений не делал. На вопросы, нередко и непарламентские, не отвечал. Но ходил кислый, будто скушал типографский шрифт журнала «Катера и яхты». Или поднял руку на младенца. А теперь опасался, что за него не станет молиться юродивый».

Что здесь: намек на коллизию из пушкинского «Бориса Годунова» (то есть аллюзия) или побуждение вспомнить эту коллизию (то есть реминисценция)?

Цитаты, аллюзии и реминисценции вместе с эпиграфами и цитатными заглавиями — основной арсенал приемов межтекстовых связей. Называют еще п о в т о р я ю щ и е с я о б р а з ы. Имеются в виду обращения писателей к образам, созданным другими авторами. Пушкин в «Евгении Онегине», например, упоминает многих героев зарубежной и русской литературы, но особое значение имеет, конечно,

образ Чайльд Гарольда, с которым неоднократно сопоставляется образ Онегина.

К приемам межтекстовых связей, вероятно, можно отнести и указания на круг чтения героев. Этот прием имеет явно существенное значение в создании образов героев «Евгения Онегина». Пушкин подробно перечисляет, что читала Татьяна. Неоднократно обращается к перечислению книг, которые читал и которые не читал Онегин. В юности он «Бранил Гомера, Феокрита, Зато читал Адама Смита». В седьмой главе мы узнаём, что хотя Евгений

Издавна чтение разлюбил,
Однако ж несколько творений
Он из опалы исключил:
Певца Гяура и Жуана
Да с ним еще два-три романа,
В которых отразился век
И современный человек
Изображен довольно верно <...>

А в восьмой главе

Стал вновь читать он без разбора.
Прочел он Гиббона, Руссо,
Манзони, Гердера, Шамфора,
Madame de Staël, Биша, Тиссо,
Прочел скептического Беля,
Прочел творенья Фонтенеля,
Прочел из наших кой-кого,
Не отвергая ничего <...>

Особо надо сказать о приеме межтекстовых связей, который можно назвать «текст в тексте» — в произведении используется какой-либо текст (письмо, документ и т. п.) целиком. Одним из первых (если не первым в русской художественной словесности нового времени) это сделал Пушкин, включив в «Дубровского» полный текст подлинного судебного решения по делу между подполковником Крюковым и поручиком Муратовым. Решение использовано без малейших переделок, в нем заменены только имена. Однако оно воспринимается не как «чужеродный элемент», а как естественный композиционный отрезок романа.

Две группы межтекстовых связей

Начнем с напоминания, что выражение «типы межтекстовых связей» мы применяем для краткости, имея в виду типы произведений, определяемые приемами и композиционной ролью используемых в них межтекстовых связей. В этом отношении можно все произведения словесности, в которых представлены межтекстовые связи, разделить на две группы.

Одну группу составляют произведения, межтекстовые связи которых указаны, определены, «заданы» заранее или их жанром, или цитатным заглавием, или эпиграфом, или цитатой в тексте, или специальным указанием автора, содержащимся в тексте. В этих случаях можно говорить о «заданных» межтекстовых связях, причем межтекстовых связях указанных, объявленных. Но «заданные» межтекстовые связи могут быть и не указаны прямо, непосредственно, однако предусмотрены замыслом автора и выражены, так сказать, косвенно определенными словесными средствами. Такого рода межтекстовые связи иногда раскрываются самими авторами в пояснениях к произведению, иногда выявляются с помощью специального анализа. «Заданные» межтекстовые связи охватывают, как правило, всё произведение или его наиболее значительную часть.

Другую группу составляют произведения, обычно объемные, в которых межтекстовые связи используются для решения конкретных художественных задач данного композиционного отрезка. Здесь нет «заданности», приемы межтекстовых связей используются свободно; теоретически вместо приема межтекстовых связей может быть использован какой-либо другой художественный прием. В этих случаях можно говорить о «свободных» межтекстовых связях. «Свободные» межтекстовые связи присутствуют в очень многих пространственных текстах, выступая как одно из средств художественной выразительности и образительности.

Между произведениями с «заданными» и «свободными» межтекстовыми связями, разумеется, нет резкой границы.

«Заданные» межтекстовые связи

В этой группе, как уже упоминалось, есть жанры (виды произведений), которые изначально предусматривают обращение к различным текстам как своим источникам. Это центон и разного рода «цитатные» произведения.

Центон (от лат. cento — одежда или покрывало, сшитые из лоскутов) — стихотворение, составленное из разных строк одного или нескольких поэтов. Центоны составлялись издавна (например, из отдельных стихов Вергилия). В наше время центон может рассматриваться только как вид литературной игры, поэтическая шутка. Поскольку центон должен иметь какой-то общий смысл и хотя бы относительную композиционную связность, сделать его из рифмующихся строк не просто, хотя и не безмерно трудно. В «Краткой литературной энциклопедии» как пример центона приведена эпиграмма на А. Жарова из книги И. Сельвинского «Записки поэта»:

Буду петь, буду петь, буду петь (*С. Есенин*)
Многоярусный корпус завода (*А. Блок*)
И кобылок в просторах свободы, (*Н. Некрасов*)
Чтоб на блоке до Блока вскрипеть (*С. Кирсанов*)

Возможны и более сложные центоны: скажем, онегинская строфа (разумеется, шуточная), составленная из разных строк «Евгения Онегина»:

И снится чудный сон Татьяне. (5, XI)
Средь модных и старинных зал (2, II)
Девчонки прыгают заране: (5, XXVIII)
Помещик новый прискакал! (2, VI)
Блестя в зорами, Евгений (3, XI)
В тоске сердечных угрызений (6, XXXV)
Идет меж кресел по ногам. (1, XXI)
Летают ножки милых дам, (1, XXVIII)
Встает заря во мгле холодной, (4, XI)
Садится Таня у окна, (7, XIII)
Сидит спокойна и вольна (8, XXII)
В гостиной светской и свободной. (8, черн. вар.)
А уж Онегин вышел вон (1, XXII)
В Татьяну, как дитя, влюблен. (8, XXX)

«Цитатное» произведение. По принципу центона могут быть составлены не только стихотворные, но и прозаические и драматические произведения. В работах об

«интертекстуальности» упоминается роман французского писателя Я. Ривэ «Барышни из А.», составленный из 750 цитат, взятых у 408 авторов. Способы цитации в «цитатных» произведениях могут быть разнообразными, а «цитатность» — не абсолютной. Иными словами — между цитатами могут быть авторские «связки», и если они обширны, то «цитатное» произведение приближается к произведению со «свободными» межтекстовыми связями (как и произведение со «свободными» межтекстовыми связями, если оно насыщено цитатами, приближается к «цитатному» произведению).

Создание «цитатных» произведений привлекает (очевидно, здесь не обходится без влияния моды на «постмодернизм») и наших молодых писателей. Так, Арсений Замостьянов написал «Историческую комедию», в которой участвуют «тридцать семь номеров мужского полу, одна женщина и одна девица». Не названные по именам действующие лица (исторические персонажи) говорят либо цитатами из своих произведений, либо изречениями, которыми они прославились. По репликам и по описанию внешности героев читатели (или зрители) должны догадываться, кто есть кто. Вот небольшой отрывок:

«На сцене снова появляется статная женщина в огромном платье 18 века. В руках она держит рукописную книгу.

Ж е н щ и н а (*потрясая книгою*): Бунтовщик, хуже Пугачева! (*Бросает книгу на столик*): Бунтовщик, хуже Пугачева! (*Ахая, уходит*).

На сцену привычными шагами выходит стройный театральный красавец, небрежно обрабатывающий ноготь на мизинце левой руки миниатюрной пилочкой. Это номер двадцать шестой.

Номер двадцать шестой (*с чувством*): Театр начинается с вешалки. Нужно любить искусство в себе, а не себя в искусстве.

Номер тринадцатый (*подхватывает*): Из всех искусств для нас важнейшим является кино.

Номер двадцать шестой (*с чувством*): Не верю!»

Центоны и «цитатные» произведения объединяются тем, что, во-первых, могут иметь много разных источников и, во-вторых, представляют собой литературные игры, шутки или — в определенных случаях — литературные опыты, эксперименты. В этом их общее отличие от других типов межтекстовых связей, о которых речь пойдет далее.

Переложение. Известно, что в 1743 г. Ломоносов, Тредиаковский и Сумароков состязались в переложении («преложении») 143-го псалма. С этого началась традиция переложения псалмов в русской поэзии, живущая до сих пор. Например, в вышедшей в 1994 г. книге стихов Сергея Соколкина «Ангел в окровавленной слезе» есть переложение 21-го псалма Давида. Но перелажались и перелажаются не только псалмы и другие религиозные тексты, но и самые разные произведения, не связанные с религиозными источниками. Степень близости переложения к источнику (или степень свободы переложения) может колебаться в широких пределах. Поэтому переложения трудно отделить от заимствования и переработки тем и сюжетов.

При всем многообразии источников переложений среди них наиболее внушительный корпус всё же составляют библейские и другие религиозные источники. Назовем несколько переложений таких источников: «Ода, выбранная из Иова» Ломоносова, прозаическая поэма французского поэта П.-Ж. Битобе «Иосиф», переведенная в 1769 г. Фонвизинным (перевод пользовался большим успехом), стихотворение Пушкина «Отцы пустынноики и жены непорочны», в котором перелажается великопостная молитва Ефрема Сирина, «Суламифь» Куприна.

Из переложений иного рода нельзя пройти мимо популярнейшей детской повести А. Н. Толстого «Золотой ключик, или Приключения Буратино», представляющей собой переложение повести итальянского писателя Карло Коллоди «Приключения Пиноккио. История марионетки» (1881—1883). Впрочем, «Золотой ключик» отличается от «Пиноккио» весьма существенно, так что в этом случае можно говорить уже не о переложении, а о том типе межтекстовых связей, когда одно произведение служит не столько источником, сколько как бы импульсом, толчком к созданию другого произведения.

П а р а ф р а з а (от греч. paraphrasis — пересказ). Так называются: 1) сокращенное изложение (обычно для детей) большого художественного произведения, например, «Дон Кихота», сказок «1001 ночи» и т. п., 2) изложение текста другими словами, обычно прозаического — стихами (упомянутые выше переложения 143-го псалма были изданы в 1744 г. под названием «Три оды парафрастические псалма 143»).

Как видно, под парфразой понимаются разновидности переложения.

«М е ж т е к с т о в ы й и м п у л ь с». Использованное нами название, конечно, далеко не идеально и весьма условно. Возможно, в дальнейшем удастся придумать что-нибудь более удачное. А пока поясним еще раз, что речь идет о тех случаях, когда какое-либо произведение или его фрагмент, даже отдельное предложение, стихотворная строчка, дает импульс, толчок к созданию другого произведения. При этом созданное в результате такого импульса произведение может быть мало связано сюжетно и тематически с произведением-источником. Типичный пример — стихотворение в прозе Тургенева «Как хороши, как свежи были розы...», которое начинается так:

«Где-то, когда-то, давно-давно тому назад я прочел одно стихотворение. Оно скоро позабылось мною... но первый стих остался у меня в памяти:

Как хороши, как свежи были розы...»

В стихотворении И. Мятлева «Розы», откуда взят этот стих, говорится о внезапной смерти девушки, молодой и прекрасной, для венка которой лирический герой сорвал свои любимые розы. Но Тургенев подчеркивает, что само стихотворение им забыто, а запомнившаяся и повторяемая строка — символ ушедшей молодости, образное обобщение воспоминаний, контрастное напоминание о мрачной старости. И только самый конец тургеневского стихотворения:

«Мне холодно... Я зябну... и все они умерли... умерли...

Как хороши, как свежи были розы...» —

всё же обозначает некоторую связь с заключительными строками стихотворения Мятлева:

И где ж она?.. В погосте белый камень,
На камне — роз моих завянувший веноч.

Стихотворение И. Северянина «Классические розы», в котором цитируется и варьируется всё та же знаменитая строчка «Как хороши, как свежи были розы», по содержанию и композиции мало связано со стихотворениями и Мятлева, и Тургенева. Тема и главная мысль «Классических роз» свои, особые, но источник ключевого образа очевиден, он обозначен и в заглавии, и в эпиграфе.

О рассказе «Темные аллеи» сам Бунин вспоминал, что толчком к его созданию послужили стихи Н. Огарева, которые писатель перечитывал. Но здесь связь с источником уже сложнее, чем связь стихотворений Тургенева и Северянина со стихотворением Мятлева. (О межтекстовых связях в «Темных аллеях» несколько позже скажем особо).

«П а р а л л е л ь н а я» межтекстовая связь. Одно словесное произведение может явиться не только толчком, импульсом к созданию другого словесного произведения, но и тематической и композиционной основой для него. В этих случаях можно говорить, что одно произведение построено параллельно другому. Очень прозрачно этот тип межтекстовых связей представлен в рассказе Бунина «В одной знакомой улице». Бунин цитирует (правда, неточно) строки и строфы стихотворения Я. Полонского «Затворница» и параллельно им ведет свое повествование:

«Весенней парижской ночью шел по бульвару в сумраке от густой, свежей зелени, под которой металлически блестели фонари, чувствовал себя легко, молодо и думал:

В одной знакомой улице
Я помню старый дом
С высокой темной лестницей,
С завешенным окном...

— Чудесные стихи! И как удивительно, что всё это было когда-то и у меня! Москва, Пресня, глухие снежные улицы, деревянный мещанский домишко — и я, студент, какой-то тот я, в существование которого теперь уже не верится...

Там огонек таинственный
До полночи светил...

— И там светил. И мела метель, и ветер сдувал с деревянной крыши снег, дымом развевал его, и светилося вверх, в мезонине, за красной ситцевой занавеской...» и т. д.

«Т е м а т и к о - к о м п о з и ц и о н н а я» межтекстовая связь. Эту связь можно наблюдать в произведениях, которые по тематике, содержанию и композиции соотнесены с каким-либо другим или другими произведениями. Такая соотнесенность может быть совершенно очевидной, открытой, обозначенной заглавием, эпиграфом и т. п., а может быть и неявной, малозаметной. Например, статья Пушкина «Путешествие из Москвы в Петербург» совершенно четко и

по построению, и по содержанию соотнесена с книгой Радищева «Путешествие из Петербурга в Москву». Легко заметить тематическую связь стихотворения Г. Иванова «Январский день. На берегах Невы...» со знаменитой «Балладой о дамах былых времен» Ф. Вийона (комментаторы называют стихотворение Иванова парафразой баллады Вийона). А вот соотнесенность пушкинского «Станционного смотрителя» с «Бедной Лизой» Карамзина на поверхности не лежит, хотя проявляется в общности коллизии «простая девушка — богатый молодой дворянин» и в деталях, которые можно заметить при внимательном чтении (о них позже).

«П р о д о л ж е н и е». Своеобразный тип межтекстовых связей представлен в произведениях, которые продолжают произведения других авторов. Например, роман А. Риплей «Скарлетт» продолжает роман М. Митчел «Унесенные ветром», а роман Д. Хилпатрик «Ретт Батлер» продолжает и «Унесенных ветром» и «Скарлетт» (есть и другие продолжения «Унесенных ветром»); написан не один роман, продолжающий приключения д'Артаньяна и трех мушкетеров (есть романы и о детях героев Дюма) и т. д. В отечественной словесности опытов в этом жанре меньше (очевидно, это хорошо). Из творений последних лет можно назвать роман в двух частях «Пьер и Наташа» В. Старого (1996), «Кавалер ордена Золотого руна» А. Акопяна и В. Гурина (1996).

Типы «заданных» межтекстовых связей очень многообразны. Кроме уже названных можно указать еще п а р о д и ю. Но о пародии мы будем говорить особо в главе о языковых построениях с установкой на изображение «чужого слова».

Иногда как типы межтекстовых связей упоминаются и н с ц е н и р о в к а и э к р а н и з а ц и я. Но здесь речь идет по существу уже не о межтекстовых связях, а о «переводе» произведения из одного вида искусства в другой. О межтекстовых связях можно говорить, если имеется в виду п е р е д е л к а повествовательного произведения в пьесу или сценарий. Сюда же можно отнести и переделку пьесы в сценарий. Такие переделки можно поставить в ряд с другими типами межтекстовых связей.

Многообразие типов «заданных» межтекстовых связей возрастает оттого, что они редко существуют «в чистом виде», а, как правило, взаимодействуют друг с другом.

«Контрапункт» словесных рядов в «заданных» межтекстовых связях

Контрапункт (нем. Kontrapunkt) — музыкальный термин, означающий одновременное гармоническое сочетание и развитие двух или нескольких самостоятельных мелодических линий (голосов). Этот термин можно применить и для обозначения параллельного развития словесных рядов в произведениях словесности, связанных «заданными» межтекстовыми отношениями. Так как словесных рядов мы еще не изучали, ограничимся самыми краткими замечаниями по этому вопросу. Точнее — только обозначим очень интересную и обширную проблему стилистики текста.

Контрапункт словесных рядов может быть открытым и скрытым. Рассмотрим маленький отрывок из «Станционного смотрителя» Пушкина:

«Таков был рассказ приятеля моего, старого смотрителя, рассказ, неоднократно прерываемый слезами, которые живописно отирал он своею полою, как усердный Терентьич в прекрасной балладе Дмитриева. Слезы сии отчасти возбуждаемы были пуншем, коего вытянул он пять стаканов в продолжение своего повествования; но как бы то ни было, они сильно тронули мое сердце. С ним расставшись, долго не мог я забыть старого смотрителя, долго думал я о бедной Дуне...»

Отсылка к балладе Дмитриева (точнее, к стихотворению «Отставной вахмистр» с подзаголовком «Карикатура») указывает на открытый контрапункт словесных рядов приведенного отрывка из «Станционного смотрителя» и таких строк «Отставного вахмистра»:

Холоп его усердный
Представился ему <...>
«Терентьич! где хозяйка?» —
Помещик спросил.
«Охти, охти, боярин! —
Ответствовал старик, —
Охти!» — и, скорчась, слезы
Утер своей поллой.

Но вспомнив «Бедную Лизу» Карамзина, хотя бы такой отрывок:

«Но всего чаще привлекает меня к стенам Си...нова монастыря — воспоминание о плачевной судьбе Лизы, бедной Лизы. Ах! Я люблю те предметы, которые трогают мое сердце и заставляют меня проливать слезы нежной скорби!»

мы можем увидеть и скрытый контрапункт словесных рядов пушкинской и карамзинской повестей: *слезы — бедная — трогают (тронули) мое сердце*. Эти выражения, типичные для «Бедной Лизы», неоднократно употребляются (как употребляются — вопрос особый, сейчас мы его касаться не будем) и в «Станционном смотрителе», не только сопровождая коллизию Дуня — Минский (сравним: Лиза — Эраст), но и вовлекая в нее смотрителя (в повести Пушкина не только Дуня «бедная», но и смотритель «бедный»).

В анализе межтекстовых связей важно не столько выделение и определение тех или иных приемов и типов, сколько наблюдение за возникающим открытым или скрытым контрапунктом словесных рядов в соотнесенных произведениях.

«Свободные» межтекстовые связи

Межтекстовые связи этой группы — явление более распространенное, чем «заданные» межтекстовые связи, но какие-либо типы здесь выделить трудно. На первое место в «свободных» межтекстовых связях выступает прием. И прием, и его источник, как уже говорилось в начале главы, свободно выбираются автором, так сказать, «по ходу дела», для решения конкретных художественных задач и выполняют эти задачи, как правило, в пределах ограниченного отрезка произведения, а не на всем его протяжении. На страницах 80 и 84 мы рассматривали примеры межтекстовых связей из повести В. Тендрякова «Чистые воды Китежа», повести В. Крупина «Прости, прощай...» и романа В. Орлова «Аптекарь». Это — типичные «свободные» межтекстовые связи, которые свойственны, как уже отмечалось, преимущественно объемным произведениям. Но «свободные» межтекстовые связи могут быть представлены и в произведениях кратких, скажем, в стихотворениях. Возьмем пример из Твардовского:

В случае главной утопии, —
В Азии этой, в Европе ли, —
Нам-то она не гроза:
Пожили, водочки попили,
Будет уже за глаза...

Жаль, вроде песни той, — деточек,
Мальчиков наших да девочек,
Всей неоглядной красы...
Ранних весенних веточек
В капельках первой росы...

Отсылка к строкам всем известной песни:

Жалко только деточек,
Мальчиков да девочек,
Матери-старушки да буланого коня —

не определяет и не отражает всего содержания всего стихотворения, а помогает построить лишь один из его образов.

Но вернемся к объемным произведениям. Если такое произведение насыщено «свободными» межтекстовыми связями, то оно, как мы уже говорили, приближается к «цитатному» произведению. Прекрасный пример — поэма В. Ерофеева «Москва — Петушки». Местами ее текст почти сплошь состоит из цитат, аллюзий и т. п.:

«В простоте душевной я ни разу и не заглянул в вагон всё это время — прямо комедия... Но теперь — “довольно простоты”, как сказал драматург Островский. И — финита ля комедия. Не всякая простота — святая. И не всякая комедия — божественная... Довольно в мутной воде рыбку ловить — пора ловить чело­веков!..

Но как ловить и кого ловить?»

Хотя мы и оговорились, что наша беседа о приемах и типах межтекстовых связей будет ограничена почти лишенным объяснений и примеров перечислением, всё же добавим к этому перечислению для наглядности краткий обзор межтекстовых связей в одном небольшом прозаическом и в одном небольшом стихотворном произведениях.

«Темные аллеи» Бунина

Этот рассказ мы уже упоминали как пример «межтекстового импульса». Сам Бунин о создании «Темных аллей» писал так: «Перечитывал стихи Огарева и остановился на известном стихотворении:

Была чудесная весна,
Они на берегу сидели,
Во цвете лет была она,
Его усы едва чернели...
Кругом шиповник алый цвел,
Стояла темных лип аллея...

Потом почему-то представилось то, чем начинается мой рассказ, — осень, ненастье, большая дорога, тарантас, в нем старый военный... Остальное всё как-то само собой сложилось, выдумалось — очень легко, неожиданно — как большинство моих рассказов».

Стихотворение Н. Огарева, которое называется «Обыкновенная повесть» (обратим на это внимание!), Бунин процитировал, объединив две строфы. У Огарева так:

Была чудесная весна!
Они на берегу сидели —
Река была тиха, ясна,
Вставало солнце, птички пели;
Тянулся за рекою дол,
Спокойно пышно зеленея,
Вблизи шиповник алый цвел,
Стояла темных лип аллея.

Была чудесная весна!
Они на берегу сидели —
Во цвете лет была она,
Его усы едва чернели.
О, если б кто увидел их <...>

Наверное, не остались без внимания Бунина и такие строки этого стихотворения:

Я в свете встретил их потом:
Она была женой другого,
Он был женат, и о былом
В помине не было ни слова <...>

То, что «Обыкновенная повесть» послужила толчком, импульсом к созданию «Темных аллей» — несомненно. Но между стихотворением Огарева и рассказом Бунина есть и тематико-композиционная связь. Строка об аллее темных лип возникает в рассказе дважды. Сначала Надежда в напря-

женный момент объяснения с Николаем Алексеевичем вспоминает:

«— <...> Ведь было время, Николай Алексеевич, когда я вас Николенькой звала, а вы меня — помните как? И всё стихи мне изволили читать про всякие “темные аллеи”, — прибавила она с недоброй улыбкой».

Для Надежды важны не сами стихи, а то, что Николай Алексеевич читал ей стихи. Отсюда и пренебрежительное «про всякие темные аллеи». Тем не менее преобразование образа огаревского стихотворения в памяти Надежды существенно для рассказа. «Темные аллеи» не просто естественнее, доступнее сознанию Надежды, чем «темных лип аллея», но главное — это образ более обобщенный, эмоционально глубокий, заключающий в себе что-то недосказанное, тревожное. Не случайно именно «Темные аллеи» стали названием не только рассказа, но и книги рассказов Бунина.

А Николай Алексеевич вспоминает строки Огарева, уже успокаиваясь после встречи с Надеждой:

«Да, конечно, лучшие минуты. И не лучшие, а истинно волшебные! “Кругом шиповник алый цвел, стояли темных лип аллеи...” Но, боже мой, что же было бы дальше? Что, если бы я не бросил ее? Какой вздор!»

Николай Алексеевич внушает себе и Надежде, что «всё проходит, всё забывается». А Надежда думает иначе: «Молодость у всякого проходит, а любовь — другое дело», «Все проходит, да не всё забывается». О том, что проходят молодость и любовь, Николай Алексеевич говорит: «История пошлая, обыкновенная». И о том, что жена его бросила, а сын вырос негодяем, опять говорит: «Впрочем, всё это тоже самая обыкновенная, пошлая история». Здесь очевидна параллель с названием (а частично и с содержанием) стихотворения Огарева.

Но «Темные аллеи» имеют межтекстовые связи не только с «Обыкновенной повестью». Упорно утверждая, что всё проходит, Николай Алексеевич обращается и к библейским образам:

«— <...> С годами всё проходит. Как это сказано в книге Иова? “Как о воде протекшей будешь вспоминать”».

В книге Иова мы найдем, что процитированное Николаем Алексеевичем изречение принадлежит Софару Наамитянину, обращено к Иову и находится в таком контексте:

«Если ты управишь сердце твое, и прострешь к Нему руки твои, и если есть порок в руке твоей, а ты удалишь его, и не дашь беззаконию обитать в шатрах твоих, то поднимешь незапятнанное лицо твое, и будешь тверд, и не будешь бояться. Тогда забудешь горе; как о воде протекшей будешь вспоминать о нем» (11, 13—16).

Возможно, что для Николая Алексеевича (и Бунина?) в данном случае важна не ситуация, не условия, при которых можно забыть горе, а поэтичность, сила и выразительность самого сравнения «как о воде протекшей будешь вспоминать». Но возможно и другое. Книга Иова в прежние времена была хорошо знакома читателям, и ее упоминание не могло не вызвать многих ассоциаций...

«Полутона рябины и малины» Г. Иванова

Хотя это стихотворение широко известно, всё же приведем его для удобства последующего разбора:

Владимиру Маркову

Полутона рябины и малины,
В Шотландии рассыпанные втуне,
В меланхоличном имени Алины,
В голубоватом золоте латуни.
Сияет жизнь улыбкой изумленной,
Растит цветы, расстреливает пленных,
И входит гость в Коринф многоколонный,
Чтоб изнемочь в объятьях вожделенных!

В упряжке скифской трепетные лани —
Мелодия, элегия, эвлега...
Скрипящая в трансцендентальном плане,
Немазанная катится телега.
На Грузию ложится мгла ночная.
В Афинах полночь. В Пятигорске грозы.

...И лучше умереть, не вспоминая,
Как хороши, как свежи были розы.

«Полутона рябины и малины» занимают промежуточное положение между произведениями со «свободными» меж-

текстовыми связями и «цитатными» произведениями. В. Ф. Марков, которому посвящено стихотворение, подробно перечислил источники его межтекстовых связей, в том числе и собственные стихи Иванова¹². Будем опираться на работу Маркова и кое-что добавим к его анализу.

Указав, что «шотландский» лейтмотив часто звучит у Иванова, что есть у него и упоминания Алины и малины, что «расстреливает пленных» перекликается с «Расстреливают палачи / Невинных в мировой ночи» (1943—1958. Стихи), Марков далее пишет:

«Строка о Коринфе — чуть измененное начало знаменитого перевода из Гёте А. К. Толстого «Коринфская невеста». Смысл этой строки раскрывается, только если сопоставить содержание баллады Гете с мотивом “совокупления с мертвой девочкой” в “Распаде атома” (стр. 27). Это символ тщеты искусства (мотив, часто встречающийся в стихах Иванова), который в прозаическом произведении подается в “эпатирующем” плане, а в стихотворном — в высоком.

“Трепетные лани” — из пушкинской “Полтавы”; из Пушкина же “эвлега”. Это имя из раннего стихотворения Пушкина того же названия, у Иванова приобретающее почти заумный характер. Опять-таки из Пушкина, опять-таки перефразированная строка о Грузии, как мы уже видели, несколько раз повторенная в “Распаде атома” (где также употреблен глагол действия, а не состояния, как у самого Пушкина). “Немазанная телега” из русской поговорки. “В Афинах полночь” перекликается не только с уже упомянутой “Коринфской невестой”, но и образами Греции и полночи в “байроновском” стихотворении в “Розах” (стр. 19). “В Пятигорске грозы” — интересный пример “немой” цитаты (т. е. не повторяющей ни одного слова, но перекликающейся по смыслу) из уже упоминавшегося выше “лермонтовского” стихотворения Иванова. Концовка — цитата из Мятлева, всем известная по Тургеневу; однако не нужно забывать, что последнее слово, “розы”, один из любимейших символов Иванова и название его сборника»¹³.

Приведем сначала некоторые строки, которые отразились у Иванова и о которых говорит Марков.

Начало «Коринфской невесты» в переводе А. К. Толстого:

Из Афин в Коринф многоколонный
Юный гость приходит, незнаком <...>

Упоминание полночи в этом переводе:

Полночь бьет — и взор доселе хладный
Заблестал, лицо оживлено,
И уста бесцветные пьют жадно
С темной кровью схожее вино <...>

Отрывок из «Полтавы» с упоминанием «трепетной лани»:

Мазепа думает: «О боже! <...>
Ах, вижу я: кому судьбою
Волненья жизни суждены,
Тот стой один перед грозою,
Не призывай к себе жены.
В одну телегу впрячь неможно
Коня и трепетную лань,
Забылся я неосторожно:
Теперь плачу безумству дань...»

Начало стихотворения Пушкина «Эвлега»:

Вдали ты зришь утес уединенный;
Пещеры в нем изрылась глубина;
Темнеет вход, кустами окруженный,
Вблизи шумит и пенится волна.
Вечор, когда туманилась луна,
Здесь милого Эвлега призывала;
Здесь тихий глас горам передавала
Во тьме ночной печальна и одна <...>

Приведем также «байроновское» и «лермонтовское» стихотворения Иванова, потому что они интересны не только тем, что с ними связано разбираемое нами стихотворение, но и тем, что имеют собственные межтекстовые связи (рассматривать которые, правда, мы здесь не имеем возможности).

Как в Грецию Байрон, о, без сожаленья,
Сквозь звезды, и розы, и тьму,
На голос бессмысленно-сладкого пенья...
— И ты не поможешь ему.

Сквозь звезды, которые снятся влюбленным,
И небо, где нет ничего,
В холодную полночь — платком надушенным...
— И ты не удержишь его.

На голос бессмысленно-сладкого пенья,
Как Байрон за бледным огнем,
Сквозь полночь и розы, о, без сожаленья...
— И ты позабудешь о нем.

(«Розы»)

Мелодия становится цветком,
Он распускается и осыпается,
Он делается ветром и песком,
Летящим на огонь весенним мотыльком,
Ветвями ивы в воду опускается...

Проходит тысяча мгновенных лет,
И перевоплощается мелодия
В тяжелый взгляд, в сиянье эполет,
В рейтузы, ментик, в «Ваше благородие»,
В корнета гвардии — о, почему бы нет?..

Туман... Тамань... Пустыня внемлет Богу.
— Как далеко до завтрашнего дня!..

И Лермонтов один выходит на дорогу,
Серебряными шпорами звеня.

(«1943—1958. Стихи. Дневник»)

А теперь сделаем несколько маленьких добавлений к прекрасному анализу Маркова.

Обратим внимание, что в строке «Мелодия, элегия, эвлега» не только слово «эвлега» включается в межтекстовые связи. «Элегия» — название (или подзаголовок) многих стихотворений поэтов XIX в., в том числе Пушкина. «Мелодия» дважды повторяется в «лермонтовском» стихотворении Иванова, где играет существенную смысловую и композиционную роль. У Байрона есть цикл стихотворений «Еврейские мелодии».

«Немазанная телега», конечно, связана с русской поговоркой, но она есть и в отрывке из «Полтавы», где говорится о трепетной лани. А главное: есть стихотворение Пушкина «Телега жизни». Наверное, в первую очередь именно о «телеге жизни» можно сказать, что она скрипит «в трансцендентальном плане».

Содержание баллады Гёте, переведенной А. К. Толстым, конечно, можно сопоставить с мотивом «совокупления с

мертвой девочкой» (коринфская невеста является к жениху из могилы) и рассматривать этот мотив как «символ тщеты искусства». Но содержание стихотворения Иванова этим мотивом, как кажется, не исчерпывается. В стихотворении достаточно ясно обозначена вечная тема жизни и смерти, их трагического противоречия: «Сияет жизнь ... — ...растреливает пленных». Эта тема проходит через всё стихотворение со всеми его межтекстовыми связями и особенно трагично звучит в заключительных строках. Марков отмечает, что последняя строчка — цитата из Мятлева, всем известная по Тургеневу». Это, конечно, так. Но у Мятлева нет мотива воспоминания о розах в старости, перед смертью. А у Тургенева и Северянина, который Марковым не упомянут (намеренно?), такой мотив звучит. Смерть неизбежна, но приходит она по-разному. И вот у Иванова: «В Пятигорске грозы». По преданию, гроза в Пятигорске разразилась в самый тот миг, как пуля Мартынова поразила Лермонтова. Он умер молодым и внезапно. А кто-то умирал старым и немощным, бессильно вспоминая молодость.

...И лучше умереть, не вспоминая,
Как хороши, как свежи были розы.

Примечания

- ¹ *Ильин И. П.* Стилистика интертекстуальности: теоретические аспекты // Проблемы современной стилистики: Сборник научно-аналитических обзоров. М., 1989. С. 186. См. также: *Ильин И. П.* Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М., 1996. С. 224.
- ² *Kristeva J.* Bakhtine, le mot, le dialogue et la roman // Critique. P., 1967. N 23. P. 438—467.
- ³ *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 35—36.
- ⁴ Там же. С. 87.
- ⁵ Там же. С. 164.
- ⁶ *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 486.
- ⁷ *Ильин И. П.* Стилистика интертекстуальности... С. 199. См. также: *Ильин И. П.* Постструктурализм... С. 228.
- ⁸ Intertextualität: Formen, Funktionen, angl. Fallstudien / Hrsg. von Ulrich Broich u. Manfred Pfister unter Mitarb. von Bernd Schulte-Middelich. Tübingen: Niemeyer, 1985. XII.

- ⁹ Интертекстуальные связи в художественном тексте: Межвузовский сборник научных трудов. СПб., 1993. С. 3 («От редколлегии»).
- ¹⁰ См., например, указанную в примечании 8 работу немецких ученых.
- ¹¹ См. например: *Кржижановский С.* Искусство эпитафия (Пушкин) // *Кржижановский С.* «Страны, которых нет». М., 1994.
- ¹² *Марков В. Ф.* Русские цитатные поэты: заметки о поэзии П. А. Вяземского и Георгия Иванова // *To honor Roman Jakobson.* The Hague — Paris, 1967, vol. 2.
- ¹³ Указ. соч. С. 1287.

Содержание текста и его языковое выражение

План содержания и план выражения

Совершенно очевидно, что «текст создается не для того, чтобы употребить какие-то слова или синтаксические конструкции, а для выражения мыслей, содержания»¹. Занявшись казуистикой, можно поставить вопрос так: если текст — это выражение содержания, то где находится само содержание? Или наоборот: если в тексте есть содержание, то в чем его выражение? Но с точки зрения простого здравого смысла такие вопросы излишни. Ясно, что в словесном произведении, тексте и заключено содержание, и представлено его языковое выражение. Это несомненное положение зафиксировано в широко распространенной формуле «план содержания и план выражения», которые присущи тексту. Эти планы неразрывны, один без другого не существует. Поэтому говорят еще о *д в у е д и н с т в е* текста, имея в виду единство двух планов, двух сторон: содержания и его языкового выражения.

При филологическом подходе внимание сосредоточивается на конкретных проявлениях плана содержания и плана выражения и их неразрывной связи, так как само существование этих двух планов принимается как очевидная реальность.

Но есть и иные подходы к рассматриваемой нами проблеме. Если текст понимается как единица языкового строя

(«лингвистика текста»), то говорить приходится уже не о содержании, а о значении текста (как говорится о значениях фонем, морфем, лексем и т. п.). О значении текста речь идет и в работах семиотического и структурного направления, например, в уже упоминавшейся известной книге Ю. М. Лотмана «Структура художественного текста» и в его же не менее известной книге «Анализ поэтического текста». В последней о словесном художественном произведении (конкретно — о стихотворении) написано: «Как текст на определенном *естественном языке* — оно представляет собой последовательность отдельных знаков (слов), соединенных по правилам синтагматики данного уровня данного языка, как поэтический текст — оно может рассматриваться в качестве единого знака — представителя единого интегрированного значения»².

Вопрос о содержании текста в названных работах Лотмана полностью не снимается, но показательно, что одна из глав «Структуры художественного текста» называется «Проблема значения в художественном тексте» (а не «проблема содержания»). Что касается именно содержания, то вопрос о нем осложняется одним из постулатов семиотики, согласно которому «художественная литература говорит на особом языке, который надстраивается над естественным языком как вторичная система»³. Лотман пишет: «Поэтическая речь представляет собой структуру большой сложности. Она значительно усложнена по отношению к естественному языку. <...> Усложненная художественная структура, создаваемая из материала языка, позволяет передавать такой объем информации, который совершенно недоступен для передачи средствами элементарной собственно языковой структуры. Из этого вытекает, что данная информация (содержание) не может ни существовать, ни быть передана вне данной структуры»⁴. В соответствии с этим делается вывод, что «язык художественного произведения — совсем не «форма», если вкладывать в это понятие представление о чем-то внешнем по отношению к несущему информационную нагрузку содержанию. Язык художественного текста в своей сущности является определенной художественной моделью мира и в этом смысле всей своей структурой принадлежит «содержанию» — несет информацию»⁵.

Прозвучавшие в «лингвистике текста» и семиотических исследованиях косвенные и прямые утверждения, что в

тексте язык принадлежит содержанию, вызвали резкие возражения ряда видных ученых. Так, Б. Н. Головин писал: «Допустить, что смысловое содержание высказываний и целых произведений (текстов) принадлежит языку, значит стереть различие между языком и сознанием, превратить единство языка и сознания в их тождество — с вытекающими отсюда неразрешимыми противоречиями»⁶.

Головин имел в виду прежде всего отправные положения «лингвистики текста» 70-х годов XX в.: текст — одна из единиц языка, текст — один из уровней языкового строя, семантика целого текста — предмет лингвистического изучения.

В цитированных выше высказываниях Лотмана прямого отождествления содержания текста и его языка нет. Но утверждение, что язык «совсем не «форма», если вкладывать в это понятие представление о чем-то внешнем» (важное замечание!), вызывает вопрос: а что же тогда «форма» содержания текста? На этот вопрос ясного и определенного ответа не дается. Но высказываются соображения о нецелесообразности соотношения содержания и формы вообще: «Дуализм формы и содержания должен быть заменен понятием идеи, реализующей себя в адекватной структуре и не существующей вне этой структуры»; «само разделение двух планов — содержания и выражения — обладает известной условностью»⁷.

Положений «лингвистики текста», семиотики и структурализма, относящихся к проблеме содержания текста и его языкового выражения, мы коснулись потому, что их отражение можно встретить и в современных специальных работах, хотя «пик популярности» названных направлений миновал. А теперь вернемся к традиционному (но вовсе не устаревшему) филологическому пониманию соотношения формы и содержания в тексте. Это соотношение свойственно, разумеется, не только художественным текстам, о которых шла речь выше, но и всем видам текстов нехудожественных. Однако с наибольшей полнотой и в разнообразных проявлениях оно предстает всё же в текстах художественных, поэтому и рассматривается преимущественно на их примерах.

В. В. Виноградов, четко различая содержание литературного произведения и его выражение средствами языка, в то же время подчеркивал их органическую связь. «Ведь дейст-

вительность, — писал ученый, — раскрывающаяся в художественном произведении, воплощена в его речевой оболочке; предметы, лица, действия, называемые и воспроизводимые здесь, внутренне объединены и связаны, поставлены в разнообразные функциональные отношения. Всё это сказывается и отражается в способах связи, употребления и динамического взаимодействия слов, выражений и конструкций во внутреннем композиционно-смысловом единстве словесно-художественного произведения. Состав речевых средств в структуре литературного произведения органически связан с его «содержанием» и зависит от характера отношения к нему со стороны автора»⁸.

В этом высказывании надо обязательно обратить внимание на то, что образующие текст «слова, выражения и конструкции» (то есть языковые единицы) выступают «во внутреннем композиционно-смысловом единстве». А в связи с этим полезно вспомнить, что мы говорили в начале нашей книги об изучении строя языка на уровне языковых единиц и изучении употребления языка на уровне текста. Если языковым единицам присуще значение, то тексту — содержание. Содержание текста, конечно, не складывается механически из значений языковых единиц, присущих им в строе языка. Когда ученые подчеркивают, что в тексте языковые единицы образуют «одно и качественно новое целое» (Г. О. Винокур), «композиционно-смысловое единство» (В. В. Виноградов) (разрядка моя. — А. Г.), они имеют в виду не только организацию, но и содержание текста.

Б. Н. Головин полагал, что «лингвистику текста» должна заменить «лингвистика речи», и писал в связи с этим, что объектом (вероятно, в данном случае было бы точнее сказать «предметом») этой дисциплины останется язык, но «не как система знаков в отвлечении от конкретного смысла, а как последовательность тех же знаков, конкретный смысл формирующая и выражающая»⁹. О гипотетической «лингвистике речи» мы говорить не будем, а вот принципиальная разница между изучением языковых единиц как элементов языкового строя, с одной стороны, и как слагаемых текста, выражающих его содержание, с другой стороны, сформулирована Головиным со свойственной ему ясностью и краткостью.

Содержание и тема

Имея в виду художественные тексты, И. Я. Чернухина предложила такие определения:

Содержание текста — авторское отражение определённого отрезка действительности, существовавшей объективно или вымышленной писателем. <...>

Тема текста — такая ступень абстрагирования его содержания, при которой вычленяются идеальные сущности, соотносимые с содержанием группы конкретных текстов одного или разных авторов»¹⁰.

В самом общем виде эти определения подходят и к художественным текстам. По отношению к ним нуждается в разъяснении, пожалуй, только положение об отражении действительности «объективной» или «вымышленной». Нехудожественные тексты преимущественно отражают «объективную» действительность, но и в публицистике, и в научной литературе, и в официально-деловой документации возможно отражение если не «вымышленной», то «предполагаемой» действительности (о чем свидетельствуют хотя бы постоянно употребляемые в публицистических и научных работах обороты типа «предположим, что...», «если допустить..., то...» и т. п.; в официально-деловой письменности есть такие «предположительные» жанры, как протоколы о намерениях, различные планы и т. п.).

Впрочем, вопрос о том, какая действительность отражается в словесном произведении — «объективная» или «вымышленная», — вряд ли имеет определяющее значение, особенно, конечно, в художественных текстах. Кутузов и Андрей Болконский в «Войне и мире» равно образы, хотя Кутузов — реальное лицо, а Андрей Болконский — нет. И еще можно заметить, что даже самый невероятный вымысел всегда порождается реальностью, а «литературная действительность» — тем более.

Для расширения и углубления наших представлений о содержании и теме важно определить отношения между ними. Содержание, конечно, конкретнее, многообразнее темы; тема по сравнению с содержанием имеет более отвлеченный, более обобщенный характер. Но положение, что тема — «ступень абстрагирования» содержания текста или группы текстов, представляется односторонним. Ведь тема не только «выводится» из содержания, но и влияет на со-

держание (хотя и не определяет его полностью). По-гречески *théma* буквально — то, что положено (в основу). Тема — это предмет повествования, описания, рассуждения, исследования, обсуждения и т. п. Иными словами — т е м а это то, ч т о описывается, или то, о ч е м говорится (пишется) в тексте. Избранная или предложенная для раскрытия тема ограничивает содержание определенными рамками. Если тема научной работы — «Глагольное словообразование», то в ней не пишется о словообразовании существительных. Если предложена тема выпускного сочинения «Средства художественного изображения в поэме А. Ахматовой “Реквием”», то не следует писать об образе Обломова (хотя в экзаменационной практике подобное случается).

В нехудожественной словесности тема обычно обозначается в названии. Например, тема кандидатской диссертации: «Службы свв. Борису и Глебу в книжности Древней Руси». В художественной словесности связи между темой произведения и его названием могут быть различными. Так, название художественного произведения может быть непосредственно связано с темой («Герой нашего времени», «Преступление и наказание», «Отцы и дети», «Что делать?»), может представлять собой метафорический образ, подводящий к теме («Обрыв», «Дым», «Волки и овцы», «Плаха», «Пожар»). Произведения, названные именами главных героев («Евгений Онегин», «Обломов», «Анна Каренина»), как будто не содержат в названиях указания на тему. Но когда образы героев становятся широко известными, а их имена из собственных начинают превращаться в нарицательные, связь между названием и темой появляется. Еще одна особенность соотношения темы и названия в художественной словесности определяется тем, что художественные произведения, даже небольшие по объему, многотемны. В названиях авторы стремятся обозначить главную тему. Но есть такие произведения, которые по традиции могут вообще не иметь названия — лирические стихотворения.

Бывают и такие названия, которые соотнесены не столько с темой, сколько с поводом для обращения к ней. Приведем как пример одну из коротких «затесей» В. Астафьева, названную «Дождик»:

«Шалый дождик налетел с ветром, пыль продырявил, заголил хвосты куриц, разогнал их во дворе, качнул и растрепал яблоню под окнами, убежал торопливо и без оглядки.

Всё замерло удрученно и растерянно. Налетел дождик, нашумел, но не утешил, не напоил.

Снова зной. Снова зажило всё разомлелой, заторможенной жизнью, и только листья на яблоне всё дрожали, и сама, кривая, растопорщенная, яблоня напоминала брошенного, обманутого ребенка».

Можно ли сказать, что тема этой миниатюры — дождик? Скорее тема — обманутые ожидания, а дождик — только их аллегория. Вообще определить тему художественного произведения и сформулировать ее не всегда просто. Но важна, собственно, не тема сама по себе, а ее соотношение с содержанием. Содержание, как мы уже говорили, связано с темой, но не тождественно ей. **С о д е р ж а н и е** — это раскрытие темы. Как же раскрывается тема в словесном произведении? Сопоставим два стихотворения:

В ИЮЛЕ

В полях созрел ячмень.
Он радует меня!
Брожу я целый день
По волнам ячменя.

Смеется мне июль,
Кивают мне поля.
И облако — как тюль,
И солнце жжет, паля.

Блуждаю целый день
В сухих волнах земли,
Пока ночная тень
Не омрачит стебли.

Спущусь к реке, взгляну
На илистый атлас;
Взгрустнется ли, — а ну,
А ну печаль от глаз.

Теперь ли тосковать,
Когда поспел ячмень?
Я всех расцеловать
Хотел бы в этот день!

(И. Северянин)

Июль — макушка лета, —
Напомнила газета,
Но прежде всех газет —
Дневного убыль света;
Но прежде малой этой,
Скрытнейшей из примет, —
Ку-ку, ку-ку — макушка —
Отстукала кукушка
Прощальный свой привет.
А с липового цвета,
Считай, что песня спета,
Считай, пол-лета нет, —
Июль — макушка лета.

(А. Твардовский)

Хотя стихотворение Твардовского не имеет заглавия, его первая строка ясно указывает на ту же тему, что у Северянина — июль. (В утверждении, что в каких-либо художественных произведениях тема одна и та же, всегда есть некоторая натяжка, упрощение, но в практике анализа приходится допускать подобные упрощения, иначе можно сразу же запутаться в тонкостях и не сдвинуться с места на пути к главному.) Итак, какие приметы июля привлекли внимание поэтов? У Северянина это прежде всего созревший ячмень и солнце, которое «жжет, паля», а также «сухие волны земли». Названы еще поля, облако, река, «илистый атлас», стебли; для контраста упомянута ночная тень. У Твардовского — кукушка, которая отстукала прощальный свой привет, скрытнейшая из примет — «дневного убыль света», липовый цвет. И еще газета.

Как видно, поэты отобрали для раскрытия темы июля определенный материал действительности, который воплотили в материале словесном. И этот материал у них разный. Он уже сам по себе свидетельствует о различном отношении авторов к теме. Но еще более определенно проявляется это различие в словесных средствах, которые выражают восприятие авторами изображаемых явлений, содержат их оценку. В стихотворении Северянина это «радует меня», «Смеется мне июль», «А ну печаль от глаз», «Теперь ли тосковать», «Я всех расцеловать Хотел бы в этот день». В стихотворении Твардовского эмоциональное отношение к воспроизводимой картине июля выражено не столь открыто. Частично оно заключено в уже названных реалиях

(«убыль света», «прощальный свой привет»), частично в оценках этих реалий («Считай, что песня спета, Считай, пол-лета нет»). В итоге — очень разный, можно даже сказать противоположный эмоциональный настрой стихотворений: у Северянина — безудержная радость, у Твардовского — легкая грусть, что лето пошло на убыль, дело идет к осени — тот же мотив, что и в написанном годом позже стихотворении «Чуть зацветет иван-чай»:

Не пропускай, отмечай
Снова и снова на свете
Легкую эту печаль,
Убыли-прибыли эти.

Подобно тому как мы сопоставили стихотворения Северянина и Твардовского, можно сопоставить и множество других текстов, например многочисленные в русской лирике стихотворения с названиями «Осень», «Зима», «Весна», «Утро», «Вечер» и т. п., прозаические художественные и нехудожественные тексты на одну тему, и результат будет принципиально одинаков. Сопоставление покажет, что одна тема может получить и получает различное словесное выражение и соответственно тексты на одну тему могут иметь и имеют различное содержание.

В связи с этим необходимо заметить, что встречающиеся иногда утверждения, будто одно и то же содержание может иметь различное словесное выражение или будто при изменении формы, способа, характера выражения мысли содержание может не измениться, — ошибочны. Различными языковыми средствами может быть выражена тема, но не содержание. Содержание и его словесное выражение связаны неразрывно. Изменение содержания невозможно без изменения его языкового воплощения. И наоборот — любое изменение в плане выражения неизбежно ведет к изменению в плане содержания.

Мы уже говорили, что содержание — это раскрытие, «решение» темы. Для раскрытия темы автор прежде всего отбирает какой-то определенный материал действительности, какие-то предметы, действия, явления, факты, для которых в свою очередь выбирается языковой материал. И в выборе неязыкового материала (материала действительности), и в выборе и организации выражающего его языкового материала проявляется отношение автора к теме.

Кроме того, для раскрытия темы автор использует языковой материал, непосредственно выражающий его отношение к теме (оценку). Всё это мы уже наблюдали при сопоставлении стихотворений Северянина и Твардовского. А графически раскрытие темы можно изобразить так:



Тема и идея

Обычно говорят об идее (греч. *idéa* — понятие, представление), имея в виду некую «главную мысль» («основной вывод», «жизненный урок» и т. п.) художественного произведения. Но «главная мысль» есть, конечно, и в публицистических, и в научных, и в официально-деловых текстах (по крайней мере в таких видах последних, как договор, соглашение, постановление, закон и т. п.). Разница в том, что в нехудожественных текстах главная мысль может быть специально сформулирована, выделена, даже вынесена в заголовок (например, название беседы М. Гуревича с А. Калягиным в «Российской газете» от 15.08.1996: «Быть человеком нравственным — совсем неплохая идея»; название статьи Е. Бунимовича в «Новой газете» от 20.10.1997: «Гибкий ум — нормально, а спина — подозрительно»; название беседы И. Логвинова с Д. Лихачевым в «Новой газете» от 17.11.1997: «Охраняйте свободу совестью»), а в художественных произведениях идея специально не формулируется, «в сжатом виде» не преподносится. (Исключение представляют разве что басни, в которых «мораль» можно рассматривать как «главную мысль» произведения.)

Идея художественного произведения заключается в нем как в едином целом, во всем многообразии его содержания

и способов словесного выражения. Для подтверждения этой никем не оспариваемой (но не столь часто применяемой практически) мысли обычно приводится замечательное высказывание Л. Толстого об «Анне Карениной»: «Если же бы я хотел сказать словами всё то, что имел в виду выразить романом, то я должен был бы написать роман, тот самый, который я написал, сначала».

Попытки передать идею художественного произведения в какой-либо краткой логической формулировке бесполезны. Нельзя считать продуктивной и такую практику «анализа» художественного произведения, когда долго говорят о его «идейном содержании», а затем кое-что добавляют о «художественных особенностях». В. В. Виноградов, исходя из сложившегося к 50-м годам XX в. серьезного расхождения между литературоведческим и языковедческим подходами к анализу художественного произведения, писал: «На пути исследовательского движения от индивидуального стиля писателя к общим проблемам изучения художественной литературы для лингвиста большие препятствия возникают в отношении проблемы связи стиля и идейного замысла (шире: идеологии) в словесно-художественном творчестве. Эта проблема не может быть разрешена с помощью категорий и понятий классической (или традиционной) лингвистики. Недаром некоторые языковеды целиком относят эту проблему к стилистике литературоведческой. <...> Но в отличие от литературоведа, который может идти от замыслов или от идеологии к стилю, языковед должен найти или увидеть замысел посредством тщательного анализа самой словесной ткани литературного произведения»¹¹.

Лучше было бы вообще избежать противопоставления литературоведческого и языковедческого подходов к художественному произведению. Во всяком случае, анализ содержания невозможен без «тщательного анализа самой словесной ткани литературного произведения».

Невозможность выразить идею «своими словами», оторвав ее от той языковой формы, с которой она неразрывно связана, конечно, нисколько не ставит под сомнение само существование идеи художественного произведения. Находя свое выражение во всей целостной структуре словесного произведения, идея наиболее ощутимо выявляется в отношении автора к теме.

Различные стороны содержания текста

Тематика текстов может быть разнообразна до бесконечности, а содержание — тем более. Однако нельзя ли выделить какие-либо общие стороны содержания, которые обнаруживались бы если не во всех, то в большинстве текстов? Очевидно, можно. Так, И. Р. Гальперин в книге, к которой мы уже обращались, «Текст как объект лингвистического исследования», исходя из того, что «содержание текста как некоего законченного целого — это его информация»¹², считает «целесообразным различать информацию а) содержательно-фактуальную (СФИ), б) содержательно-концептуальную (СКИ), в) содержательно-подтекстовую (СПИ).

Содержательно-фактуальная информация содержит сообщения о фактах, событиях, процессах, происходящих, происходивших, которые будут происходить в окружающем нас мире, действительном или воображаемом. <...>

Содержательно-концептуальная информация сообщает читателю индивидуально-авторское понимание отношений между явлениями, описанными средствами СФИ, понимание их причинно-следственных связей, их значимости в социальной, экономической, политической, культурной жизни народа, включая отношения между отдельными индивидуумами, их сложного психологического и эстетико-познавательного взаимодействия. <...> СКИ не всегда выражена с достаточной ясностью. Она дает возможность, и даже настоятельно требует, разных толкований. Таким образом, различие между СФИ и СКИ можно представить себе как информацию бытийного характера и информацию эстетико-художественного характера, причем под бытийным следует понимать не только действительность реальную, но и воображаемую. <...>

Содержательно-подтекстовая информация представляет собой скрытую информацию, извлекаемую из СФИ благодаря способности единиц языка порождать ассоциативные и коннотативные значения, а также благодаря способности предложений внутри СФИ приращивать смыслы»¹³.

Для иллюстрации понятий фактуальной, концептуальной и подтекстовой информации обратимся к другой работе того же автора — статье «Лингвистика текста» в «Энциклопедическом словаре юного филолога». Здесь анализируется стихотворение в прозе И. Тургенева «Воробей». Оно настолько известно, что приводить его не будем. А разъяснения Гальперина по поводу заключенных в этом стихотворении видов информации таковы.

Фактуальная информация реализуется в развертывании сюжета, в описании поступков и состояний персонажей, в указании на место действия (аллея сада), в косвенном указании на время протекания этого действия (вдруг). Сочетания слов, представляющих этот вид информации, таковы: «Я возвращался с охоты... собака бежала впереди меня... уменьшила свои шаги... начала красться... увидела молодого воробья... упал из гнезда... собака медленно приближалась... старый воробей камнем упал... заслонил собой свое детище» и так далее, до слов: «Да; не смейтесь».

Концептуальная информация выражена словами: «Любовь сильнее смерти и страха смерти. Только любовью держится и движется жизнь».

Подтекстовая информация обнаруживается в словосочетании «камнем упал». Камнем падают на добычу ястребы, соколы и подобные птицы. Следовательно, воробей здесь уподобляется им по своей смелости, стремительности, решимости. Это подкрепляется и такими словами, как «ринулся», «отчаянный», «порыв» и т. д. Подтекстовую информацию можно обнаружить также в словах: «...прыгнул раза два в направлении зубастой пасти». Здесь явно подразумевается угроза этому «чудовищу». Это подтверждается и тем, что автор называет воробья не птичкой, а «героической птицей»¹⁴.

Конечно, всё здесь логично в рамках той схемы, которая намечена ученым. Но возможны и другие подходы. Например, исходя из того, что мы говорили выше о содержании, теме и идее словесного произведения, можно представить, что «концептуальная информация» — это информация, выражающая идею. Тогда получается, что «фактуальная» и «подтекстовая» информации идею не выражают? Нетрудно также заметить, что «подтекстовая» информация по существу то же самое, что мы выше назвали отношением автора к теме.

Отнюдь не отвергая предложенную И. Р. Гальпериним классификацию, обратим внимание на то, что наибольшая степень обобщения достигается выделением д в у х сторон содержания текста и его языкового выражения — предметно-логической и эмоционально-экспрессивной.

Предметно-логическая и эмоционально-экспрессивная стороны плана содержания и плана выражения

О предметно-логической основе текста и о наличии в нем также эмоционально-экспрессивных (или эмоционально-риторических) структур пишет В. В. Одинцов в книге «Стилистика текста»¹⁵.

Изучение соотношения предметно-логической и эмоционально-экспрессивной сторон очень важно для характеристики содержания текста и его языкового выражения. Когда в стихотворениях Северянина и Твардовского мы обратили внимание на отбор материала действительности и соответствующего языкового материала, с одной стороны, и на компоненты, выражающие отношение автора к теме, с другой стороны, то это было очень близко к выделению и характеристике предметно-логической и эмоционально-экспрессивной сторон этих стихотворений. Легко выделить эти стороны и в «Дождике» В. Астафьева.

Соотношение предметно-логической и эмоционально-экспрессивной сторон представлено и в нехудожественных текстах. Рассмотрим отрывок из статьи С. Смирнова «Фундаментальная вещь в себе» («Независимая газета» от 09.07.1996):

«Когда страна содержит себя в основном вывозом сырья, а изрядная доля ее граждан кормится продажей и перепродажей полученных за него товаров, ученым в ней делать нечего. Что проку, к примеру, сейчас разработать в России технологию суперпластика, если производство простейших пластмасс (полиэтилена, полипропилена, полистирола, смол АВС) дышит на ладан, а когда дело дойдет здесь до промышленного производства суперпластиков, нынешние разработки успеют безнадежно устареть».

Здесь можно выделить компоненты, или слагаемые, которые передают предметные отношения, выражают понятия и отношения между ними: *вывоз сырья, продажа и перепродажа товаров, разработать технологию суперпластика, производство простейших пластмасс (полиэтилена, полипропилена, полистирола, смол АВС), промышленное производство суперпластиков, разработки успеют устареть*. Эти компоненты непосредственно соотносят текст с действительностью, и это соотношение не может быть нарушено без разрушения текста на данную тему. В нашем конкретном случае «вывоз сырья» нельзя заменить на «ввоз промышленных изделий» и т. п. Компоненты, соотносящие текст с действительностью, как правило, с трудом могут быть заменены синонимами или другими соотносительными средствами языкового выражения или не могут быть заменены вовсе.

В приведенном отрывке можно выделить и такие компоненты, или слагаемые, которые содержат прежде всего оценку сообщаемого и соотносят текст с адресатом (читателем): *изрядная доля, кормится продажей, ученым в ней делать нечего, что проку, к примеру, дышит на ладан, когда дело дойдет до промышленного производства*. Такого рода компоненты обычно легко заменимы синонимами или другими соотносительными средствами языкового выражения, как экспрессивно окрашенными (и «сниженными», и «возвышенными»), так и «нейтральными». Сравним: *изрядная доля — солидная доля, существенная часть; кормится продажей — перебивается продажей, живет продажей, существует за счет продажи; ученым в ней делать нечего — ученым в ней нет работы, для ученых в ней нет поля деятельности, труд ученых не может найти в ней применения; что проку — что толку, какой смысл, есть ли надобность; к примеру — например; дышит на ладан — еле дышит, замирает, подыхает, отдает концы, отдает богу душу, агонизирует, находится при последнем издыхании, находится на грани развала; когда дело дойдет до промышленного производства — когда начнется промышленное производство*.

Ряды компонентов, выражающих предметные отношения и логические связи, соотносящих текст с действительностью, можно рассматривать, вслед за В. В. Одинцовым, как предметно-логические структуры в

тексте, а ряды компонентов, выражающих отношение автора к теме (оценку) и соотносящих текст с адресатом — как эмоционально-экспрессивные (эмоционально-риторические) структуры.

Предметно-логические структуры выполняют в тексте функцию сообщения, а эмоционально-экспрессивные — функцию воздействия. Но это, так сказать, в идеале. А в реальных текстах эти структуры не изолированы друг от друга, и функции их могут пересекаться и совмещаться. Предметно-логические структуры могут заключать в себе оценочность, определенную экспрессивность (как в рассмотренном нами стихотворении Твардовского), а эмоционально-экспрессивные структуры почти всегда несут и некоторую логическую информацию.

Предметно-логическая сторона содержания и его словесного выражения всегда присуща тексту. Это очевидно. А можно ли сказать то же об эмоционально-экспрессивной стороне? В подавляющем большинстве текстов, конечно, присутствуют и та и другая стороны содержания и его языкового выражения. Но бывают тексты, в которых эмоционально-экспрессивная сторона если и не отсутствует полностью, то сведена к минимуму. Это могут быть, например, краткие информационные газетные заметки, сообщения о погоде и т. п. По сравнению с текстами, которые имеют эмоционально-экспрессивные структуры, они могут быть охарактеризованы как тексты, имеющие «нулевую» или «нейтральную» эмоционально-экспрессивную окраску. Таким образом, каждый текст может быть оценен с точки зрения соотношения в нем предметно-логической и эмоционально-экспрессивной сторон содержания и его языкового выражения.

Это соотношение в разных типах текстов различно. Официально-деловые и научные тексты принято считать предметно-логическими, художественные — эмоционально-экспрессивными. А публицистику располагают между этими двумя типами текстов. Такая характеристика текстов не означает, конечно, что в научных и даже официально-деловых текстах полностью отсутствует эмоционально-экспрессивная сторона и тем более — что в текстах художественных отсутствует предметно-логическая сторона. Речь идет о преобладании, а скорее даже не о преобладании, а о

типичности тех или иных структур для тех или иных текстов.

Определение художественных текстов как эмоционально-экспрессивных лишь подчеркивает важную роль экспрессивности, оценочности в произведениях художественной словесности. Что касается «количественного» и «качественного» соотношения в них предметно-логических и эмоционально-экспрессивных структур, то оно очень разнообразно. Но это уже вопрос не столько теоретической стилистики, сколько практического стилистического анализа художественного текста.

Содержание текста и межтекстовые связи

Как «вписываются» межтекстовые связи в содержание текста? Вопрос очень интересный, и ответ на него не прост. Самые общие и предварительные соображения — очень кратко — таковы.

«Заданные» межтекстовые связи органически входят в единство содержания и его словесного выражения в тексте. В частности, они могут включаться и в предметно-логические, и в эмоционально-экспрессивные стороны плана содержания и плана выражения, что можно было видеть на примерах произведений, рассматривавшихся в четвертой главе («Темные аллеи» И. Бунина, «Как хороши, как свежи были розы...» И. Тургенева, «Станционный смотритель» А. Пушкина).

«Свободные» межтекстовые связи, как прямо адресованные читателю и, следовательно, связывающие текст с адресатом, очевидно, надо отнести к эмоционально-экспрессивной стороне содержания и его языкового выражения. Пример — намек на гоголевских дам города N в повести В. Крупина «Прости, прощай...»:

«И еще сидели во мне воспоминания детства, когда дед мой чихнул, а я не поздравил. Тогда он помолчал и с чувством произнес: «Будь здоров, Яков Иванович, спасибо, Владимир Николаевич!» Дед мой лежал в сырой земле, а внук его чихнул в благородном обществе, обошелся посредством запасенного платка и сообщил: «Чиханье — признак здоровья».

Примечания

- 1 *Одинцов В. В.* Стилистика текста. М., 1980. С. 4.
- 2 *Лотман Ю. М.* Анализ поэтического текста. Л., 1972. С. 113—114.
- 3 *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. М., 1970. С. 30.
- 4 Там же. С. 17.
- 5 Там же. С. 26.
- 6 *Головин Б. Н.* «Лингвистика текста» или «лингвистика речи»? // Термины в языке и речи: Межвузовский сборник. Горький, 1984. С. 8.
- 7 *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. С. 19, 48.
- 8 *Виноградов В. В.* О языке художественной литературы. М., 1959. С. 91.
- 9 *Головин Б. Н.* Указ. соч. С. 9.
- 10 *Чернухина И. Я.* Общие особенности поэтического текста. Воронеж, 1987. С. 6.
- 11 *Виноградов В. В.* Указ. соч. С. 90.
- 12 *Гальперин И. Р.* Текст как объект лингвистического исследования. М., 1981. С. 40.
- 13 Там же. С. 27—28.
- 14 *Гальперин И. Р.* Лингвистика текста // Энциклопедический словарь юного филолога (языкознание). М., 1984. С. 153.
- 15 *Одинцов В. В.* Указ. соч. С. 52—79.

Факторы, влияющие на особенности раскрытия темы

Понятие о факторах, влияющих на особенности словесного раскрытия темы

В предыдущей главе мы в самом общем виде определили содержание текста как раскрытие его темы. А раскрытие темы предполагает выбор определенного материала действительности и соответствующего языкового материала, в чем находит выражение отношение автора к теме. Эти три звена раскрытия темы зависят от целого ряда сложно взаимодействующих между собой причин, обстоятельств, или факторов (лат. factor — делающий, производящий; движущая сила, причина какого-либо процесса, явления; существенное обстоятельство в каком-либо процессе, явлении). Конечно, рассуждения о факторе «коллективного бессознательного» (см. главу 4), якобы определяющем творчество автора независимо от его воли и сознания, относятся преимущественно к чисто умозрительной сфере, но и утверждение, что своеобразие творчества автора, в том числе и особенности раскрытия им той или иной темы, ни от чего не зависят, кроме его, авторских, воли и желаний, было бы неверным.

Есть вполне реальные факторы, которые в большей или меньшей степени влияют (или могут влиять) на выбор автором и материала действительности для раскрытия темы,

и соответствующего языкового материала, и на отношение автора к теме. Так, Ю. М. Лотман пишет: «Выбор писателем определенного жанра, стиля или художественного направления — тоже есть выбор языка, на котором он собирается говорить с читателем»¹. Здесь названы три фактора, которые влияют на язык, то есть на языковое раскрытие темы текста: жанр, стиль, художественное направление. При этом говорится о их выборе писателем. Последнее нуждается в уточнениях.

Во-первых. Выбрать литературное направление (и соответствующие ему жанр и стиль) можно только тогда, когда есть из чего выбирать. Например, в эпоху русского классицизма вряд ли можно было выбрать литературные направления и жанры, которые еще не сформировались. С другой стороны, в конце XIX — начале XX в., когда в русской словесности существовало много литературных направлений, было бы большим курьезом выбрать как направление классицизм, как жанр оду и соответственно «высокий штиль» ломоносовского времени. Так что в отношении выбора литературного направления, жанра и стиля автор практически не вполне свободен, зависим от состояния словесности в свою эпоху, а иногда и от обстоятельств, находящихся вне словесности.

Во-вторых. Допустим, во времена, когда можно выбирать и есть из чего выбирать, автор «выбрал» литературное направление, например, акмеизм. Но если он его «выбрал», то должен творить в рамках акмеизма. Как бы ни была сильна индивидуальность писателя, его принадлежность к тому или иному литературному направлению так или иначе будет сказываться.

Факторы, влияющие на «язык» произведения словесности, а точнее — на выбор и организацию языковых единиц в тексте, не ограничиваются, конечно, литературными направлениями, жанрами и стилями. Факторы эти довольно многочисленны, неоднородны, в разной степени проявляются в разных видах словесности (да и сами виды словесности выступают как такой фактор) и к тому же часто переплетаются друг с другом. Поэтому их группировка затруднительна. Но все же описание интересующих нас факторов надо представить в какой-то определенной последовательности. Попробуем идти от общего к частному: обозначим четыре группы, а внутри этих групп рассмотрим конкретные факторы.

Условия употребления языка

В специальных работах обычно употребляется формула «условия языкового общения». Но языковое общение вне употребления языка невозможно. К тому же при употреблении языка осуществляются и другие его функции: общения, воздействия, а в словесном художественном творчестве язык выполняет еще и эстетическую функцию. Поэтому принятая нами формула «условия употребления языка» представляется более широкой и более соответствующей сути обозначаемого явления.

Перечислить все конкретные условия, в которых может происходить языковое употребление, нет возможности. Но есть условия (случай, положения, ситуации), которые в тех или иных вариантах выступают как постоянные. Начнем с того, что всегда наличествуют три стороны употребления языка:

ЧТО сообщается,
КТО сообщает,
КОМУ сообщается.

О соотношении «что» (тема) и «кто» (автор) мы уже говорили в пятой главе; там же рассмотрели и примеры, как тема и отношение автора к теме влияют на содержание текста и его языковое выражение. Теперь обратимся к влиянию на выбор и организацию языковых единиц в тексте третьей стороны языкового употребления — «кому» текст адресован, какому слушателю или читателю (или каким слушателям или читателям). В общем виде этот вопрос ясен. Допустим, на определенную тему («что») ученый («кто») пишет доклад для научной конференции (то есть для узкого круга специалистов) и на ту же тему (то же «что») тот же ученый (тот же «кто») пишет статью для научно-популярного журнала (то есть для широкого круга читателей — «кому» уже другое). Язык доклада и статьи будет, конечно, различаться. В статье будет меньше специальных терминов, изложение будет более развернутым, будут объяснены понятия, которые специалистам объяснить не надо, возможно, будут использованы сравнения и другие средства художественной изобразительности и т. п. Или, допустим, вам придется объяснить декану, почему вы пропустили занятия, и об этом же вы расскажете приятелю (или подруге). Если вы

обоим назовете одну причину, то «что» и «кто» в том и другом случае будут одни и те же, а «кому» — разные. И выбор и организация языкового материала в этих двух объяснениях будут разные.

А прекрасный пример различного словесного выражения одной темы одним автором в зависимости от адресата («кому») в эпистолярном творчестве представляют собой «Письма из Франции» Д. И. Фонвизина. Он писал сестре и графу П. И. Панину. Сестре — непринужденно, в разговорной, даже просторечной манере. Панину — хотя и не официально, но с «соблюдением дистанции», книжно. Вот два маленьких примера.

Сестре:

«Мармонтель, Томас и еще некоторые ходят ко мне в дом; люди умные, но большая часть ввали»;

Панину:

«Томас, сочинитель переведенного мною похвального слова Марку Аврелию, Мармонтель и еще некоторые ходят ко мне в дом. Весьма учтивое и приятельское их со мной обхождение не ослепило глаз моих на их пороки»;

сестре:

«Можно вообще сказать, что хорошее здесь найдешь поискавши, а худое само в глаза валит»;

Панину:

«Я нашел доброе гораздо в меньшей степени, нежели воображал, а худое в такой большой степени, которой и вообразить не мог».

Говоря о триаде «что — кто — кому», нельзя не отметить одного важного обстоятельства. А именно: надо различать эти три стороны употребления языка в их непосредственной данности и их изображение в художественной литературе. Например, для преподавателей и студентов много раз повторяется в непосредственной данности ситуация: тема лекции («что») — лектор («кто») — студенческая аудитория («кому»). И эта же ситуация с поразительной психологической точностью изображена А. Чеховым в повести «Скучная история»:

«При моем появлении студенты встают, потом садятся, и шум моря внезапно стихает. Наступает штиль.

Я знаю, о чем буду читать, но не знаю, как буду читать, с чего начну и чем кончу. В голове нет ни одной готовой фразы. Но

стоит мне только оглядеть аудиторию (она построена у меня амфитеатром) и произнести стереотипное «в прошлой лекции мы остановились на...», как фразы длинной вереницей вылетают из моей души и — пошла писать губерния! <...> Чтобы читать хорошо, то есть нескучно и с пользой для слушателей, нужно, кроме таланта, иметь еще сноровку и опыт, нужно обладать самым ясным представлением о своих силах, о тех, кому читаешь, и о том, что составляет предмет твоей речи. Кроме того, надо быть человеком себе на уме, следить зорко и ни на одну секунду не терять поля зрения. <...>

Преодо мною полтора ста лиц, не похожих одно на другое, и триста глаз, глядящих мне прямо в лицо. Цель моя — победить эту многоголовую гидру. Если я каждую минуту, пока читаю, имею ясное представление о степени ее внимания и о силе разума, то она в моей власти. Другой мой противник сидит во мне самом. Это — бесконечное разнообразие форм, явлений и законов и множество ими обусловленных своих и чужих мыслей. Каждую минуту я должен иметь ловкость выхватывать из этого громадного материала самое важное и нужное и так же быстро, как течет моя речь, облекать свою мысль в такую форму, которая была бы доступна разумению гидры и возбуждала бы ее внимание, причём надо зорко следить, чтобы мысли передавались не по мере их накопления, а в известном порядке, необходимом для правильной компоновки картины, какую я хочу нарисовать».

В этом отрывке тема лекции конкретно не названа, но обобщенно она представлена («что»). Подробно охарактеризован профессор Николай Степанович («кто»). Подчеркнута необходимость знания студенческой аудитории («кому») для успешного чтения лекции. Но это всё в и з о б р а ж е н и и писателя. В реальности же «что» — это самое изображение лекции Николая Степановича, «кто» — это автор, Чехов, а «кому» — читателям.

Как всегда наличествуют три стороны употребления языка, так и употребление языка всегда происходит в определенных средах и сферах. Это еще один постоянно действующий фактор, оказывающий влияние на выбор и организацию языковых единиц в тексте.

Среды и сферы употребления языка — понятия близкие, но не тождественные. Среды — это общности, группы, коллективы людей, а сферы — это области деятельности людей, в которых употребляется язык. Средам и сферам употребления языка пристальное внимание уделяет

так называемая «социолингвистика» (правда, здесь предпочитают говорить не об употреблении, а о функционировании или использовании языка и о «средах и сферах общения»). В одной из «социолингвистических» работ — книге В. А. Аврорина «Проблемы изучения функциональной стороны языка» названы такие «среды общения»: общечеловеческое общение, межнациональное общение, внутринациональное общение, в котором выделяются региональное общение, групповое общение, производственное общение, семейное общение². В региональных (территориальных) объединениях людей употребляются территориальные диалекты, в социальных и производственных — социально-профессиональные диалекты.

Сфер общения в названной книге указывается двенадцать: 1) хозяйственной деятельности, 2) общественно-политической деятельности, 3) быта, 4) организованного обучения, 5) художественной литературы, 6) массовой информации, 7) эстетического воздействия, 8) устного народного творчества, 9) науки, 10) делопроизводства, 11) личной переписки, 12) религиозного культа³.

В противоположность этому «социолингвистическому» разнообразию (в котором странно выглядит отделение друг от друга сферы художественной литературы и сферы эстетического воздействия) Д. Н. Шмелев выделяет только три главных сферы употребления языка: «Это, во-первых, непосредственное непринужденное общение, не связанное со специальной тематикой; во-вторых, использование языка в строго очерченных тематических рамках; в-третьих, эстетически обусловленное применение языка. В первом случае — это «разговорный язык», во втором — «специальный язык», в третьем — «язык художественной литературы»⁴. В составе «специального языка» (или «специальной речи») выделяются «такие «функционально-речевые стили», как научный, официально-деловой и публицистический, от которого, возможно, следует отграничить газетно-информационный»⁵.

Нельзя не согласиться со Шмелевым, что вне сферы эстетически обусловленного употребления языка, то есть вне сферы словесного искусства («изящной словесности»; «художественной литературы»), выделяются еще две главные сферы. Правда, назвать их можно несколько иначе, чем называет Шмелев, и соответственно несколько иначе обозна-

чить их сущность и границы. А именно, можно говорить о неофициальной и официальной сферах употребления языка. В неофициальной сфере употребляется разговорный язык в его разновидностях, а в официальной сфере — литературный язык также в его разновидностях (функциональных стилях).

Поскольку о разновидностях русского языка, обусловленных, в частности, и средами и сферами употребления, мы будем говорить в следующей части нашей книги, ограничимся пока этими краткими замечаниями. Добавим только, что сколько бы и каких бы сред и сфер употребления языка ни выделяли ученые, само существование этих сред и сфер не вызывает сомнений, как не вызывает сомнений и их влияние на словесную организацию создаваемых в этих средах и сферах текстов.

Формы словесного выражения

В третьей главе, посвященной понятию текста как феномена употребления языка, мы говорили, что текст может быть не только письменным, но и устным, иными словами — может быть выражен в письменной или устной форме. Сделаем важное замечание: письменную и устную формы выражения нельзя смешивать с литературной и разговорной разновидностями употребления языка, или, как обычно говорят и пишут для краткости, с литературным и разговорным языком. Правда, разговорный язык практически выступает только в устной форме, однако литературный язык выступает в письменной и в устной формах. Студенты нередко имеют возможность читать монографии, учебники, статьи того или иного ученого и слушать его же лекции на те же темы. И если лектор не «читает по бумажке», то устный текст прочитанной в аудитории лекции будет отличаться от письменного текста раздела или главы на ту же тему в учебнике.

(В этой главе мы не будем рассматривать подробно различия письменной и устной, как и других соотносительных, форм словесного выражения. Главное для нас сейчас — отметить сам факт существования этих различий и проиллюстрировать их примерами. Поэтому наши замечания, пред-

варяющие примеры или следующие после них, будут очень краткими.)

В устной форме выражения чаще, чем в письменной, употребляются обращения, вводные слова и предложения, риторические вопросы, присоединительные и бессоюзные связи предложений, эмоционально-экспрессивно окрашенная лексика и фразеология. И еще очень важно, что устная форма выражения неотделима от интонации, пауз, жестикуляции говорящего, которые на письме не передаются. Поэтому «в письменной передаче» устные тексты многое теряют. Да и записей таких немного — это, главным образом, стенограммы различных устных выступлений.

Как пример различий между письменной и устной формами выражения приведем отрывки из статьи Л. В. Щербы «Опыты лингвистического толкования стихотворений. I. “Воспоминание” Пушкина» и из стенограммы его же доклада «О второстепенных членах предложения», прочитанного на заседании Института языкознания 15 октября 1936 г.

Из статьи:

«Дело в том, что приименный родительный, будучи поставлен после своего имени, с к л о н е н составлять особую группу, особенно если он имеет еще и свое определение.

Следствием этого является то, что определяемое тоже оказывается более или менее самостоятельным, и как бы мы ни усиливали логическое ударение на родительном определительном, эта самостоятельность не ослабляется. Ослабление определяемого, по-видимому, может быть достигнуто лишь постановкой родительного с логическим ударением перед его определяемым, ср., например: *я слышу голос врага* и *я слышу врага голос*. Это и имеет место в стихе 4 (*дневных трудов награда*, где *награда*, конечно, должна быть ослаблена по причинам, изложенным выше)».

Из стенограммы доклада:

«Многие из нас прекрасно помнят, что был такой период, когда во фразе ‘дом отца’ — ‘отца’ было определением. И вообще полагалось все, что относится к существительному, считать определением. А потом сказали: нет, это не научно. И с большим пафосом, с большим воодушевлением начали говорить, что единственно научное рассуждение следующее: если имеется прилагательное, то это определение, а если существительное в косвенном падеже, то это не определение.

Я должен сказать, что эту метаморфозу я пережил на своей шкуре, и как преподаватель также, и к этой метаморфозе относился весьма скептически. Впоследствии, когда стали размышлять, то и другие стали относиться скептически и усумнились: так ли это в действительности».

Письменная и устная формы выражения свойственны не только научному стилю. В публицистике к «устным жанрам» относятся разного рода речи, выступления (если они заранее не написаны), беседы, дискуссии, интервью по радио и телевидению. С конца 80-х — начала 90-х годов XX в. эти жанры заметно оживились в связи с серьезными изменениями в нашей общественной жизни. Сыграло роль и быстрое развитие и распространение аудио- и видеотехники.

Устная форма выражения свойственна фольклору. Возможна она и в литературно-художественном творчестве. Примером могут служить устные рассказы И. Андроникова, которые были рассчитаны прежде всего на слушателя и зрителя, а не на читателя, потому что огромное значение в них имела звуковая сторона, интонации, паузы, а также мимика и жесты автора-исполнителя.

Наряду с выражением письменным и устным существуют еще две парные формы словесного выражения: **м о н о л о г и ч е с к а я** и **д и а л о г и ч е с к а я**.

В непосредственной данности монолог и диалог лежат в основе двух главных разновидностей употребления языка: литературной и разговорной (о чем мы уже упоминали и о чем подробно будем говорить в третьей части нашей книги). Монологическая форма словесного выражения органически свойственна литературным произведениям, является в них основной, главной. Но в литературных произведениях, причем не только в художественных, но и в публицистических и в научных, может быть воспроизведен и постоянно воспроизводится также и диалог.

В форме диалога могут создаваться даже целые литературные произведения. Примеры можно начать со знаменитых диалогов Платона. В русской словесности есть и стихотворные диалогические произведения: «Разговор книгопродавца с поэтом» А. Пушкина, «Журналист, читатель и писатель» М. Лермонтова, «Поэт и гражданин» Н. Некрасова. Однако эти и подобные им произведения представляют собой скорее чередование монологов, чем свойственный настоящему диалогу обмен репликами.

Ближе к реальности воспроизводится диалог в драматургии и в повествовательных жанрах. Во многих ранних рассказах А. Чехова авторское повествование занимает совсем немного места, основная роль отводится диалогу («Злоумышленник», «Толстый и тонкий», «Дочь Альбиона», «Хамелеон», «Егерь», «Унтер Пришибеев» и др.). Но нас сейчас интересует не количественное соотношение монологической и диалогической форм выражения в тех или иных произведениях, а различия в выборе и организации языковых единиц, зависящие от этих форм. Диалогические отрезки текста от монологических отличаются свойственными репликам относительно короткие и очень часто неполные предложения, своеобразный порядок слов, а во многих случаях и разговорная, просторечная, диалектная и профессиональная лексика и фразеология. Нередко в диалогах передаются и особенности произношения персонажей. Эти отличия особенно заметны, когда о чем-то сообщается в повествовании автора или рассказчика и об этом же ведется диалог. Приведем небольшой пример из «Богомолья» И. Шмелева:

«Солнце начинает клониться, но еще жжет. Темные боры придвинулись к дороге частой еловой порослью. Пышет смолистым жаром. По убитым горячим тропкам движутся богомольцы — одни и те же. Горкин похрамывает, говорит — квас этот на ноги садится, и зачем-то трясет ногой. На полянке, в елках, он приседает и говорит тревожно: «что-то у меня с ногой неладно». Велит Феде стащить сапог. Нога у него синяя, жилы вздулись. Он валится и тяжело вздыхает. Мы жалостливо стоим над ним. <...>

А кругом уже много богомольцев, и все жалеют:

— Старичок-то лежит, никак отходит?..

Кто-то кладет на Горкина копейку; кто-то советует — Лик-то, лик-то ему закрыть бы... легче отойдет-то!

Горкин берет копеечку, целует ее и шепчет:

— Господня лепта... сподобил Господь принять... в гроб с собой скажу положить...

Шепчутся-крестятся:

— Гроба просит... душенька-то уж чу-ет...

Антипушка плюется, машет на них:

— Чего вы каркаете, живого человека хороните?!

Горкин крестится и начинает приподыматься. Гудят-ахают:

— Гляди-ты, восстал, старик-то!..

Горкин уже сидит, подпирает кулаками сзади — повеселел.

— Жгет маленько, а боли такой нет...»

В монологической форме словесного выражения в зависимости от цели высказывания различаются повествование, описание и рассуждение.

Повествование в этом ряду означает рассказ о событиях. Существует и расширенное понимание повествования как всего текста эпического литературного произведения, включая только речь персонажей. Но сейчас мы говорим о повествовании в узком смысле. В его словесной организации главная роль принадлежит глаголам в формах прошедшего времени совершенного вида или «настоящего исторического». Эти формы обозначают последовательно сменяющие друг друга действия и тем самым обеспечивают развертывание повествования, движение сюжета.

Описание — это словесное изображение какого-либо явления действительности путем перечисления его отличительных признаков. В соответствии с этим в описании больше, чем в повествовании, слов, обозначающих качества, свойства предметов. Глаголы употребляются, как правило, в формах прошедшего несовершенного или настоящего времени, которые не обозначают смены событий во времени, а располагают изображаемое в одной временной плоскости.

Рассуждение — это словесное изложение, разъяснение и подтверждение какой-либо мысли (что может быть и опровержением мысли противоположной). От повествования и описания рассуждение отличается более протяженными и сложно построенными предложениями и значительным количеством слов, обозначающих отвлеченные понятия (в повествовании и описании преобладают слова, обозначающих конкретные предметы, явления, действия).

Конечно, выбор и организация языковых единиц в повествовании, описании и рассуждении могут варьироваться, и границы между этими формами словесного выражения могут оказаться размытыми, но всё же в большинстве достаточно объемных эпических произведений присутствуют композиционные отрезки, которые по содержанию и его языковому выражению в общих чертах подходят под данные выше характеристики повествования, описания и рассуждения. Это можно наблюдать в отрывках из романа Ю. Бондарева «Берег».

Повествование:

«Вдруг разом вскочили обе лайки, каменно застыли, глядя в чашу, и тут же по какому-то сигналу быстро вскочил Матвей Лукич в

распахнутом ватнике, взял прислоненный к стволу пихты карабин, сделал шагов десять по бугру берега, поднял голову. Никитин тоже всмотрелся, не сразу увидел — по верхним ветвям наполовину закутанной туманом ели игриво бегала коричнево-палевая белка, затем на самой макушке мелькнул ее золотистый хвост, дрогнул и исчез. Матвей Лукич неторопливо вскинул карабин, кратко прицелясь, выстрелил. «Промахнулся», — подумал Никитин со звоном в ушах. Но что-то темное, тонкое, соскальзывая сверху, качая ветви, упало на корневища в кусты».

Описание:

«Подправленный костер разгорался под деревьями, обдавая жаром, всё крепче потрескивая, пощелкивая полыхающими лесинами. Никитин не вмешивался в разговор, слушал с тайным наслаждением, а они истово пили из кружек согретый чай, сидели подле огня, взвивалась, сыпалась оранжевая метелица искр во тьму, окружавшую их непроницаемой стеной ночи, за которой внизу, под обрывом, должна была течь тихая и прозрачная Умотка (днем видно было, как колебались, струились водоросли на ее чистом дне), а дальше от берега — тайга, марь, какие-то заросшие осокой озёра, медведи, сохатые; по краю близкого берега мерцали, порхали световые отблески, а перед стеной тьмы, дышащей студеным холодком земли, лежали две лайки, смотревшие умными, спокойными желтыми глазами на огонь».

Рассуждение:

«Частица-человек, познающая целое — природу, то есть это познание, последовательно ведущее к дверям тайн и законов на пути к главной истине, которая ограничивает бесконечность и постепенно открывает замочки на дверях в длиннейшем коридоре. Поэтому лично я убежден, что открытие огня, силы пара, электричества, атомной энергии — это не случайное познание, а движение по методу последовательных приближений, подсказанное природой в определенный отрезок времени».

Письменное и устное, монологическое (повествование, описание, рассуждение) и диалогическое выражение может быть не только прозаическим, как в рассмотренных выше примерах, но и стихотворным. Таким образом, проза и стихотворная формы словесного выражения охватывают все другие.

В употреблении языка преобладает, можно даже сказать господствует, прозаическая форма. Не только в спонтанном диалоге, но и в подготовленном монологе она представляется привычной и потому естественной. Стихи в своих наиболее типичных для русской словесности проявлениях (де-

ление на строки и строфы, закономерное чередование ударных и неударных слогов, рифма) заметно отличаются от прозы и в зрительном, и в слуховом восприятии. Однако прозаическая и стихотворная формы словесного выражения влияют на выбор и организацию языковых единиц не столь сильно, как можно было бы предполагать.

Употребление так называемой «поэтической лексики» (*быстротечный, веиный, глас, дева, денница, длань, драгой, древо, златокудрый, златострунный, исторгнуть, куща, ланиты, лилеи, лобзание, мирты, низойти, ночь, огонь, песнь, пламень, рамена, сладкогласный, сладкозвучный, хлад, цевница, чело* и проч.) в конце XVIII — начале XIX в. было обусловлено отнюдь не стихотворной формой выражения, а господствовавшими в то время представлениями о «поэтичности», «приятности», «сладостности» языка изящной словесности. В творчестве Пушкина эти представления были опровергнуты. Тем не менее в силу традиции «поэтическая лексика» продержалась в стихах до конца XIX и даже до начала XX в. И хотя была не обязательной, а лишь допустимой, в какой-то мере отличала стихотворную лексику и фразеологию от прозаической. Но в принципе разграничение слов и выражений «для стихов» и «не для стихов» после Пушкина утратило актуальность.

Стихотворная организация текста сравнительно с прозаической предполагает традиционно более активное использование тропов и фигур, допускает более свободное, отступающее от «нормального» словорасположение и в определенной мере (в соответствии с требованиями размера и рифмы) ограничивает выбор слов. Но настоящий мастер не обязательно следует традиционным приемам и не подчиняется размеру и рифме, а подчиняет их своим творческим задачам. Так что и стихи могут не изобиловать тропами и фигурами, быть внешне очень простыми по выбору слов и синтаксису. А проза может быть образно напряженной, необычной по лексике, словопорядку и строению предложений.

Сравним:

Ночь, улица, фонарь, аптека,
Бессмысленный и тусклый свет.
Живи еще хоть четверть века —
Всё будет так. Исхода нет.

Умрешь — начнешь опять сначала,
И повторится всё, как встарь:
Ночь, ледяная рябь канала,
Аптека, улица, фонарь.

(А. Блок)

«Николай Аполлонович, надушенный и выбритый, пробирался по Мойке, запахнувшись в меха; голова упала в шинель, а глаза как-то чудно светились; в душе — поднимались там трепеты без названья; что-то жуткое, сладкое пело там: словно в нем самом разлетелся на части буревой эолов мешок и сыны нездешних порывов на свистящих бичах в странные, в непонятные страны угоняли жестоко. <...>

Вздрогнул он.

Пролетел сноп огня: придворная, черная пролетела карета: пронесла мимо светлых впадин оконных того самого дома ярко-красные свои, будто кровью налитые, фонари; на струе черной мойской фонари проиграли и проблестали; призрачный абрис треуголки лакея и абрис шинельных крыльев пролетели с огнем из тумана в туман» (А. Белый. «Петербург»).

Охватывая все формы словесного выражения, формы прозаическая и стихотворная в свою очередь отражают в себе все факторы, влияющие на выбор и организацию языковых единиц в текстах.

Разновидности словесности

Употребляя словосочетание «разновидности словесности», будем иметь в виду словесность художественную и нехудожественную, словесность народную и книжную, а также роды, виды и жанры словесности.

Разграничение словесности художественной и нехудожественной в теории и на практике осуществить далеко не просто. В интересующем нас плане (и, конечно, с определенным упрощением) будем ориентироваться на то, что в нехудожественной словесности явление описывается, объясняется, анализируется, логически определяется, а в художественной словесности явление изображается. Соответственно в нехудожественной словесности определяющее значение имеют предметно-логические структуры, а в художественной — эмоционально-экспрессивные, образные структуры. В простейших случаях это обнаруживается

достаточно наглядно. А в этой главе нас такие простейшие случаи в основном устроят. Возьмем круг связанных явлений: дождь — гроза — молния — гром. И сравним, как эти явления объясняются в «Большом энциклопедическом словаре» (М. — СПб., 1997) и как изображаются в художественной (стихотворной и прозаической) словесности.

Словарные определения:

«ДОЖДЬ, жидкие атмосферные осадки, выпадающие из облаков. Диаметр капель от 6—7 до 0,5 мм; при меньшем размере осадки называются моросью»;

«ГРОЗА, атмосферное явление, при котором в кучево-дождевых облаках или между облаком и земной поверхностью возникают молнии»;

«МОЛНИЯ, гигантский электрический искровой разряд между облаками или между облаками и земной поверхностью длиной несколько километров, диаметром десятки сантиметров и длительностью десятые доли секунды. Молния сопровождается громом»;

«ГРОМ, звуковое явление в атмосфере, сопровождающее молнию. Вызывается колебаниями воздуха в результате быстрого нагревания и расширения (а следовательно, повышения давления) воздуха на пути молнии».

Художественные изображения:

· Вот пробилась из-за тучи
Синей молнии струя —
Пламень белый и летучий
Окаймил ее края.

Чаще капли дождевые,
Вихрем пыль летит с полей,
И раскаты громовые
Всё сердитей и смелей.

(Ф. Тютчев. «Неохотно и несмело...»)

Дождик лил сквозь солнце, и под елью мшистой
Мы стояли точно в клетке золотистой;
По земле вокруг нас точно жемчуг прыгал:
Капли дождевые, скатываясь с игол,
Падали, блистая, на твою головку <...>

(А. Майков. «Под дождем»)

Сегодня прошел замечательный дождик, —
Серебряный гвоздик с алмазною шляпкой.

Он брызнул из маленькой-маленькой тучки
И шел специально для дачного леса,
Раскатистый гром, его верный попутчик,
Над ним хохотал, как подпивший повеса.

(Д. Кедрин. «Приглашение на дачу»)

«Гром теперь ясно слышен, раскатами. Синее к Москве, за нами, и черное из-за лесу, справа. Я вижу молнию, и Анюта видит, — будто огненная веревка, спуталась и ушла под тучу. <...>

Совсем стемнело: черная над нами туча, с белыми ключьями — “с бородой”. <...>

Совсем нависло, цепляет за березы, сухо трещит, словно ворох лучины бросили... и вот — оглушает громом, будто ударило в тележку. Все крестятся и шепчут: «Свят-Свят-Свят, Господь-Саваоф...» Катится долго гром, и опять вспыхивает-слепит, и опять грохает, до страху. Набегает за нами шорохом — это ливень. Нам машут с луга монашки — скорей, скорей! — Первые капли падают, крупные, как градины. На выкошенном лугу рядами темнеют копны, синеют-белеют трудницы: синие на них платья и белые платочки. Рысью мы доезжаем до навеса, бежим укрыться. Дождь припускает пущу. <...>

Уж не ливень, а проливень, — леса совсем не видно. Блещет, гремит и льет. Огромная лужа у навеса — зальет, пожалуй, и куда мы тогда все денемся, надо на крышу лезть. Хочется, чтобы подольше лило. <...>

Гром уже тише, глуше. Пахнет душистым сеном и теплым лугом, парок курится. Слышно под уходящий ливень, как благовестят в монастыре к вечерням» (И. Шмелев. «Богомолье»).

О дожде и грозе написано много и в стихах, и в художественной прозе, да и в научной литературе об этом есть что почитать. Так что примеры можно было бы без труда умножить. Но и приведенный материал позволяет заключить, что художественный текст отличают от нехудожественного не только эмоциональность, оценочность и образность, но еще и практически неограниченные возможности использования готовых и создания новых соотносительных средств и способов языкового выражения.

Перейдем к тому, как влияет на выбор и организацию языковых единиц принадлежность текста к **н а р о д н о й** или **к н и ж н о й** словесности. Народная словесность выступает, как правило, в устной форме (записывается она не ее творцами, а собирателями фольклора), а книжная — в письменной. Таким образом, здесь на разновидности словесности накладываются формы словесного выражения. Но

главное в том, что в народной словесности (устном народном творчестве) выражается самобытное видение действительности, воплощенное в своеобразных выразительных и изобразительных языковых средствах, в метких словах и выражениях, нередко забытых в литературном употреблении, в синтаксисе, живо отражающем движение мысли и чувства. К этому надо добавить особенности звучания, черты произношения той или иной местности, которые в обычной записи воспроизводятся, к сожалению, далеко не полно. Приведем отрывок из записанного Б. Шергиным «пинезского» сказа о Пушкине:

«Не бывало от сотворенья, чтобы таки многолюдны книги в такой короткой век кто сложил. Век короткой, да разум быстрой: годы молоды, да ум тысячелетен. Пенье безмолчно — стихам нет конца.

У другого человека ум никуда не ходит, на спокойе стоит. У Пушкина как стрела, как птица, ум-от.

Что люди помыслят, он то делом сотворит. В его стихах как ветер столь ли быстрой. Вот дак птица! Поет, забудет — ел ли, пил ли...

И настолько он хитрой прикладывать слово-то к слову! Слово-то выговаривашь одно-то, друго-то — ведь надо взять скоро... Пушкин говорил как с полки брал; и всё разно сказывал. Век не придумать никому, как он придумывал.

Пушкин нов чин завел в стихах. Сердцем весел, не хотел над старыма остатками. Сам повёл, никого не спросился».

Что и как говорится о Пушкине в учебниках, исследовательских работах и литературных художественных произведениях, нам всем более или менее известно, поэтому приводить литературные примеры для сравнения с народным сказом нет нужды.

Зависимость выбора и организации языковых единиц от рода, вида и жанра словесности (как, впрочем, и от других факторов, рассматриваемых в этой главе) в разные эпохи, в разных литературных направлениях неодинакова. В классицизме устанавливалась строгая зависимость стиля от жанра. При этом произведения всех трех родов словесности могли относиться к одному стилю: героическая поэма (эпос), ода (лирика), трагедия (драма) — к высокому; «описание обыкновенных дел» (эпос), эпитаграмма (лирика), комедия (драма) — к низкому.

В реализме принудительная связь стиля с жанром была разрушена, в литературном языке сформировались функ-

циональные стили, в художественной словесности усилилась роль авторской индивидуальности. Как фактор, влияющий на словесное построение текста, большее значение приобрел род словесности.

Драма, показывающая события и раскрывающая характеры действующих лиц через их собственные высказывания и поступки, во всех своих видах и жанрах становится всё менее условной, приближаясь в построении диалогов, реплик, монологов героев к реальности разговорного употребления языка. Это отличает современную драму от эпоса и лирики, ориентированных преимущественно на литературное (в основе своей монологическое, подготовленное) употребление языка.

Эпос и лирика в свою очередь различаются как род словесности, повествующий о событиях, людях, явлениях действительности, которые в их сложном и многообразном взаимодействии могут быть изображены как существующие объективно, независимо от автора, и род словесности, непосредственно выражающий авторские, субъективные мысли, чувства, переживания. Эти различия для выбора и организации языковых единиц в эпических и лирических текстах имеют, надо полагать, большее значение, чем прозаическая и стихотворная формы выражения.

Наиболее наглядно различия в языковой организации этих родов словесности можно показать, сопоставив эпические и лирические тексты (или отрывки из них) одного автора на одну тему. Посмотрим, что и как пишет Пушкин об увиденном в странствиях по Кавказу монастыре в «Путешествии в Арзрум» и в стихотворении «Монастырь на Казбеке».

ПУТЕШЕСТВИЕ В АРЗРУМ

«Утром, проезжая мимо Казбека, увидел я чудное зрелище: белые, оборванные тучи перетягивались через вершину горы, и уединенный монастырь, озаренный лучами солнца, казалось, плавал в воздухе, несомый облаками».

МОНАСТЫРЬ НА КАЗБЕКЕ

Высоко над семью гор,
Казбек, твой царственный шатер
Сияет вечными лучами.
Твой монастырь за облаками,
Как в небе реющий ковчег,
Парит, чуть видный, над горами.

Далекий, вожделенный брег!
Туда б, сказав прости ущелью,
Подняться к вольной вышине!
Туда б, в заоблачную келью,
В соседство Бога скрыться мне!..

В отрывке из «Путешествия в Арзрум», при всей его несомненной поэтичности, присутствии оценочности (чуждое зрелище) и образности (монастырь <...> казалось, плавал в воздухе), преобладают предметно-логические структуры. «Утром, проезжая мимо Казбека» — прямое указание на время и обстоятельства события; «белые, оборванные тучи», «вершину горы», «уединенный монастырь», «лучами солнца», «облаками» — прямые наименования увиденных предметов. Глагол «перетягивались» в данном случае наиболее конкретно, точно изображает наблюдаемое явление.

Первая строфа стихотворения как будто повторяет отрывок из «Путешествия». Но при внимательном рассмотрении обнаруживаются знаменательные различия. В стихотворении снято указание на время и обстоятельства события, чем усилена обобщенность изображения. Вместо «озаренный лучами солнца» (монастырь) в стихотворении находим «сияет вечными лучами» (шатер Казбека). Эпитет *вечными* семантически связывает первую строфу со второй. Это же можно сказать и об уподоблении монастыря ковчегу: ковчег не только судно, на котором Ной с семьей и животными спасся от потопа, но и ларец для хранения Святых Даров. Пониманию образа «монастырь — ковчег» поможет и такое место в «Путешествии в Арзрум»:

«Солнце всходило. На ясном небе белела снеговая, двуглавая гора. «Что за гора?» — спросил я, потягиваясь, и услышал в ответ: «Это Арарат». Как сильно действие звуков! Жадно глядел я на библейскую гору, видел *ковчег*, причаливший к ее вершине с *надеждой обновления и жизни* (курсив мой. — А. Г.), — и врана и голубицу излетающих, символы казни и примирения...»

Вторая строфа стихотворения полностью представляет собой выражение лирического переживания, эмоционального отклика на величественную картину гор и монастыря в горах. Здесь господствуют эмоционально-экспрессивные, образные структуры. *Брег, ущелье, вышина, келья* выступают не как наименования конкретных, реальных предметов и явлений, а как образы-символы.

Литературные направления

Изучение литературных направлений во всем многообразии и сложности присущих им особенностей — предмет истории и теории литературы. Но поскольку литературные направления немыслимы вне определенных требований к языку произведений словесности — требований, сформулированных теоретиками или объективно вытекающих из художественных приемов отражения действительности, свойственных данному направлению, — мы рассматриваем их в стилистике как один из существенных факторов, влияющих на выбор и организацию языковых единиц в текстах. Естественно, что наши замечания будут очень краткими и коснутся только особенностей употребления языка в главных направлениях русской словесности.

Литература к л а с с и ц и з м а (лат. *classicus* — образцовый) отражала жизнь не в ее конкретных проявлениях, а в отвлеченных идеальных образах. Жесткая связь между темой («материей», как тогда говорили) произведения, видом и жанром словесности и манерой выражения, стилем скрывала индивидуальность писателя, не давала возможности использовать всё многообразие способов языкового выражения в одном произведении, хотя бы и большом по объему.

С е н т и м е н т а л и з м (франц. *sentiment* — чувство, чувствительность) выдвигал на первый план человеческое чувство, способность человека эмоционально воспринимать и переживать окружающее. В литературе сентиментализма изображалась не столько сама действительность, сколько ее отражение в чувствах повествователя и персонажей, среди которых могли быть и «простые люди». Однако сентименталисты изображали их совершенно условно, нисколько не заботясь о каком-либо соответствии применяемых способов языкового выражения реальному облику этих людей и реальным условиям их жизни. Это вело к искусственности выработанного в сентиментализме «нового слога» русского литературного языка. На первое место выдвигалась не точность обозначения явлений действительности, а «приятность» изложения. Соответственно подбирались «приятные», «красивые» слова. Если слово казалось недостаточно изысканным, употреблялся описательный оборот, перифраза. Текст насыщался тропами и фигурами.

Автор стремился воздействовать на читателя именно словами, словесными красотами, пренебрегая тем, что избранные им «красивые» слова вступали в противоречие с изображаемой действительностью. «Новый слог» своей условностью, украшенностью и перифрастичностью напоминал высокий стиль классицизма. В пределах «нового слога» не было простора для проявления творческой индивидуальности писателя.

Романтизм (франц. *romantisme*) в русской словесности явился более жизнеспособным литературным направлением, чем классицизм и сентиментализм. Романтики отвергали жанровые и стилистические каноны классицизма, утверждали многообразие художественных форм, творческую свободу. Но при всей противопоставленности романтизма классицизму и отчасти сентиментализму его сближала с этими двумя направлениями условность художественного изображения, которая не могла не сказываться в языке романтических произведений. Перифрастичность, метафоричность, украшенность, эмоциональность были взяты на вооружение и романтиками. Но служили они не «возвышенности» и не «приятности» словесного выражения, а изображению сильных страстей, драматических событий, поражающих воображение картин. Романтизм тяготеет к экспрессивному языку, «цветам слога», необычным метафорам и сравнениям. Эмоциональная окраска, оценочность нередко оказываются важнее, чем предметное значение слова.

Реализм (лат. *realis* — вещественный) явился самым мощным и многогранным литературным направлением в мировой и русской словесности. В. В. Виноградов связал становление реализма с формированием общенациональных норм русского литературного языка и развитием творческого метода, который он определил «как метод литературного изображения исторической действительности в соответствии со свойственными ей социальными различиями быта, культуры и речевых навыков»⁶, как метод, связанный «с глубоким пониманием национальных характеров, с тонким использованием социально-речевых вариаций общенародного языка, с художественным воспроизведением национально-характеристических свойств разных типов в их словесном выражении»⁷.

В отличие от предшествовавших литературных направлений, отражавших жизнь с той или иной степенью условности, реализм обратился к художественно точному изображению действительности во всем многообразии ее проявлений — событий, характеров, природы, вещей, явлений и т. д. — и к поиску и художественному анализу закономерностей, которые действуют в жизни. Это потребовало использования всех ресурсов русского языка. В реалистической литературе утвердился принцип выбора слов не по их происхождению, не по их стилевой или социальной принадлежности, а по их соответствию изображаемой действительности, логике событий и положений, правде характеров.

Реализм открыл неограниченные возможности для проявления творческой индивидуальности писателя, потому что снял все ограничения в выборе темы произведения и способов ее художественного осмысления и раскрытия. Широта тематики и проблематики, всеохватность языковых средств и многообразие используемых литературных форм позволяют свободно использовать в реализме изобразительные приемы других литературных направлений — и сложившихся до реализма, и возникших и возникающих после его становления.

В с и м в о л и з м е (греч. *symbolon* — условный знак), как показывает само название этого направления, особое значение придавалось символу — условному словесному обозначению какого-либо явления. Символ использовался и используется в словесности разных направлений, но в символизме он имеет свои особенности. Во-первых, символ выступает как главный прием, основной признак символизма. Во-вторых, символисты не стремились сделать символ общепонятным знаком, наоборот, он должен был передавать лишь неопределенное, смутное субъективное отражение действительности в ощущениях и представлениях поэта. Стремясь уйти «от грубой и бедной действительности в мир преображенной мечты», символисты стремились и язык поэзии отделить от обычного разговорного и общелитературного языка. В поэзии символистов намеренно ослаблялись прямые значения, предметная соотношенность слов, подчеркивалась звуковая сторона слова, активно использовался звуковой символизм, применялась словесная инструменталка.

Выделившийся из символизма акмеизм (греч. акме — высшая степень чего-либо, цвет, цветущая сила) символистской беспредметности, неопределенности, расплывчатости образов, устремленности в «запредельность» противопоставил «лирику безупречных слов», «прекрасную ясность» словесного выражения. Акмеисты обратились к земному предметному миру, его красоте и «высокой самоценности». «У акмеистов, — писал С. М. Городецкий, — роза опять стала хороша сама по себе, своими лепестками, запахом и цветом, а не своими мыслимыми подобиями с мистической любовью или чем-нибудь еще».

Футуризм (лат. futurum — будущее) в России заявил о себе громкими эпатажными декларациями. Однако в отрицании футуристами всей прошлой культуры и литературы («Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. и проч. с Парохода Современности») и в призывах заменить «заумным языком» традиционный язык поэзии было больше вызова, молодой дерзости, чем действительных намерений. Футуристы, демонстрируя свое неприятие «существовавшего до них языка», не просто «выдумывали» новый язык, но и обращались к «живому разговорному слову», «языку улицы» как источнику обогащения выразительных средств языка поэзии. Футуристы немало сделали для раскрытия новых художественных возможностей слова, его родственных, смысловых и ассоциативных связей с другими словами, для разработки поэтического синтаксиса и новых форм стихосложения. Не прошли бесследно для современной поэзии и творческие искания символистов и акмеистов.

Привести примеры художественного раскрытия одной темы во всех названных литературных направлениях, как нетрудно догадаться, у нас нет возможности — объем главы непомерно увеличился бы. Ограничимся сопоставлением описаний русской весны в «Письмах русского путешественника» Н. Карамзина и в «Отцах и детях» И. Тургенева. Отмеченные выше черты «нового слога» сентиментализма и приметы реалистического стиля сказываются в этих описаниях достаточно определенно.

Н. Карамзин:

«Бледные луга, упитанные благотворною влагою, пушатся свежей травкою и красятся лазоревыми цветами. Березовые рощи зеленеют; за ними и дремучие леса, при громком гимне веселых птичек, одеваются листьями, и зефир всюду разносит благоухание ароматной черемухи».

И. Тургенев:

«Так размышлял Аркадий... а пока он размышлял, весна брала свое. Всё кругом золотисто зеленело, всё широко и мягко волновалось и лоснилось под тихим дыханием теплого ветерка, всё — деревья, кусты и травы; повсюду нескончаемыми звонкими струйками заливались жаворонки; чибиcы то кричали, вивая над низменными лугами, то молча перебежали по кочкам; красиво чернея в нежной зелени еще низких яровых хлебов, гуляли грачи; они пропадали во ржи, уже слегка побелевшей, лишь изредка выказывались их головы в дымчатых ее волнах».

Об авторской индивидуальности

При всей значимости факторов, так или иначе, в той или иной степени ограничивающих проявления авторской индивидуальности, последняя, несомненно, с той или иной силой (в зависимости от силы таланта автора) проявляется в выборе и организации языковых единиц в тексте. Но что считать авторской индивидуальностью? В описаниях «индивидуального стиля», «идиостиля» (греч. *ídios* — свой, своеобразный) обычно отмечаются все особенности стиля данного автора, хотя бы эти особенности встречались и у многих других авторов. Думаю, что таким путем задача не решается. Авторская индивидуальность определяется тем, чего нет у других авторов. Ясно, что это не могут быть отдельные слова и выражения, отдельные грамматические формы, отдельные изобразительные приемы и т. п. Индивидуальность можно найти в своеобразии выбора и сочетания языковых средств. Именно они (выбор и сочетание языковых средств) могут быть бесконечно разнообразны, следовательно, и индивидуальны. Но движение исследований в этом направлении трудно назвать активным. Специалисты более успешно, чем инд и в и д у а л ь н о е, описывают о б щ е е в стиле писателей (хотя это общее нередко кажется им индивидуальным). Поэтому ограничимся пока банальной констатацией: в ряду факторов, влияющих на выбор и организацию языковых единиц в тексте, надо учитывать и авторскую индивидуальность. А уж в чем ее искать и как учитывать — вопрос особый, на который пока нет однозначного ответа.

О взаимодействии факторов

Мы уже не раз упоминали о взаимосвязи и «перекрещивании», наложении друг на друга факторов, влияющих на языковое раскрытие темы. Заканчивая эту главу, скажем еще раз: все факторы связаны, и ни один из них не действует «в одиночку». В каждом конкретном случае взаимодействуют многие факторы. Именно это открывает возможность бесконечно разнообразного словесного раскрытия одной темы.

Примечания

- 1 *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. М., 1970. С. 27.
- 2 *Аврорин В. А.* Проблемы изучения функциональной стороны языка. Л., 1975. С. 69—72.
- 3 Там же. С. 76—77.
- 4 *Шмелев Д. Н.* Русский язык в его функциональных разновидностях. М., 1977. С. 75.
- 5 Там же.
- 6 *Виноградов В. В.* О языке художественной литературы. М., 1959. С. 477.
- 7 Там же. С. 463.

Языковая КОМПОЗИЦИЯ ТЕКСТА

Общее понятие композиции

По-латыни *compositio* значит сочинение, составление, соединение. В соответствии с этим к о м п о з и ц и е й в самом общем плане называют построение, взаимное расположение и соотношение частей какого-либо произведения: словесного, музыкального, живописного, графического, скульптурного, архитектурного, декоративно-прикладного, хореографического, театрального, кинематографического. В музыке композицией называют не только строение музыкального произведения, но и сочинение музыки и научную и учебную дисциплину, посвященную сочинению музыки. Как видно, понятие композиции применяется в разных видах искусства. И во всех видах искусства роль композиции исключительно велика. Определив истинный вкус (т. е. признак истинного искусства) как чувство соразмерности и образности, Пушкин по существу указал на важнейшее значение композиции не только в словесном, но и во всяком другом искусстве.

Нас, однако, интересует прежде всего композиция словесного текста, текста на «естественном языке». И здесь надо сказать следующее. Если за пределами словесности понятие композиции применяется почти исключительно к художественному творчеству, то в словесности композиция присуща не только художественным, но и нехудожественным

произведениям. Совершенно очевидно, что ни публицистические, ни научные, ни официально-деловые тексты невозможны без определенного расположения и соотношения их частей (компонентов). Конечно, наиболее многогранна и интересна для изучения композиция художественных текстов, и именно ей мы уделим главное внимание, но не будем забывать, что композиция свойственна всем текстам и об искусстве композиции можно говорить как о высокой степени умения, мастерства применительно к словесному творчеству вообще, а не только художественному.

Композиция в словесности

С понятием композиции в словесности соотносятся понятия архитектоники, сюжета, фабулы. Отношения между ними не определены с достаточной ясностью, иногда даже композиция смешивается с архитектурой, не различаются композиция и сюжет и т. п. Поэтому прежде чем продолжить разговор о композиции, определим наше понимание трех названных смежных с композицией понятий.

Архитектоника (греч. *architektonike* — строительное искусство) — внешняя форма строения произведения словесности, расположения его частей: пролог, эпилон, глава, часть, книга, том; в стихотворных произведениях — строфа и так называемые «твердые формы» стиха (сонет, венок сонетов, французская баллада и др.). Архитектонику напоминает предлагаемое в «лингвистике текста» «объемно-прагматическое членение текста»: сверхфразовое единство, абзац, отбивка (отмечаемая пропуском нескольких строк); главка, глава, часть, книга, том¹. «Объемно-прагматическое членение», хотя и называется объемным, по существу является чисто линейным, основанным только на движении от минимальных компонентов текста к всё более протяженным. Архитектоника же в ее связях с композицией, сюжетом и фабулой рассматривается в плане единства внешней формы расположения частей текста с раскрытием его содержания.

Сюжет (франц. *sujet* — предмет) и **фабула** (лат. *fabula* — история, рассказ) в соответствии со значением слов в языках-источниках толкуются в словесности как совокупность событий, изображаемых в произведении и как после-

довательное развитие событий и происшествий в произведении на основе сюжета.

Однако такое толкование понятий «сюжет» и «фабула» не является единственным. Издавна распространилось и другое толкование, при котором эти понятия как бы меняются местами: «Фабулой называется совокупность событий, связанных между собой, о которых сообщается в произведении <...>. Фабуле противостоит сюжет: те же события, но в их изложении, в том порядке, в каком они сообщены в произведении, в той связи, в какой даны в произведении сообщения о них»². Бывает и так, что сюжет и фабула не различаются, отождествляются. Конечно, различать эти понятия следует. А что касается их толкований, то нам придется принять второе из них, потому что оно, хотя и противоречит первоначальному значению слов «сюжет» и «фабула», является на сегодняшний день более распространенным. Итак, будем считать, что **фабула** — это совокупность изображаемых в произведении событий, **сюжет** — это события в их последовательности, движении, развитии, как они изложены в произведении.

В простейших случаях архитектура и сюжет повествовательных произведений строятся, если так можно сказать, параллельно: последовательность частей произведения соответствует последовательности излагаемых событий. Но нередко архитектура и сюжет находятся в более сложных отношениях. Прежде всего это касается расположения частей произведения в их отношении к последовательности событий во времени, охватываемом повествованием. Классический пример, который нельзя обойти, — «Герой нашего времени» М. Лермонтова. Архитектура романа такова:

Предисловие (в романе не озаглавлено)

Часть первая

I. Бэла

II. Максим Максимыч

Журнал Печорина

Предисловие

I. Тамань

Часть вторая

II. Княжна Мери

III. Фаталист

А если бы составляющие роман повести были расположены в порядке событий, то их последовательность была бы такова: Тамань — Княжна Мери — Фаталист — Бэла — Максим Максимыч. Очевидно, что «перегруппировка» частей романа не случайна, а направлена на углубленное раскрытие темы, прежде всего — на многоплановую характеристику образа главного героя — Печорина.

В современной прозе усложненная архитектура — обычное явление. К обычным уже временным сдвигам добавляется, например, воспроизведение писем, дневников, рассказов героев и т. п., снабжаемых авторским комментарием к ним. Можно назвать роман С. Есина «Сам себе хозяин», в каждой главе которого обозначены перечисленные выше формы изложения. Приведем структуру первой главы: Участковый уполномоченный Петр Черемисов — Иван Данилович пишет письмо. Автор рассказывает о жизни Виктора Воеводина и его семьи — Некоторые эпизоды из жизни Глеба Конушкина, рассказанные автором со слов очевидцев — Из тетради следователя Воеводина — Лидия. Еще один портрет, составленный автором по рассказам и описаниям друзей, знакомых и возлюбленных героини — Автор, дабы не надоесть, надолго покидает читателя, но прежде о первом свидании Глеба и Лиды — Рассказывает слесарь Владимир Семенов, друг Глеба Конушкина — Из тетради следователя Воеводина. О приезде капитана Сережи и их встрече с Лидией — Продолжение рассказа Владимира Семенова.

Композиция словесного произведения в силу своей сложности, многоаспектности понимается и определяется различно. Согласно распространенному «школьному» толкованию композиция — это развертывание сюжета, в котором выделяются обобщенные части: экспозиция — завязка — развитие действия — кульминация — развязка. Но именно такое расположение частей сюжета в композиции не обязательно. И чем ближе к нашим дням, тем больше отступлений от него. Развитие действия может иметь, как уже отмечалось, различные временные сдвиги; экспозиция может располагаться не только в начале произведения, но и в середине и даже в конце, а развязка, наоборот, может быть помещена в начале и т. д. (Характерно в этом отношении предупреждение в «Предупреждении автора» к роману С. Есина «Сам себе хозяин»: «Автор считает своим долгом

предупредить, что надежд на детектив у читателя нет никаких. Всё определится — и следователь получит признания виновных — уже на первых страницах»). А главное — самые явления завязки, развязки, кульминации действия и т. п. далеко не всегда четко просматриваются в произведении. И художественные достоинства произведения от этого не страдают.

Очевидная необязательность построения сюжета по заранее заданной схеме (хотя бы и имеющей варианты) побудила исследователей к поискам таких свойств композиции словесного произведения, которые более соответствовали бы специфике изучаемого объекта. Наряду с пониманием композиции как этапов развертывания сюжета (а такое понимание приложимо не только к словесному произведению, но и, например, к кинематографу, к хореографии) возникло более связанное с особенностями словесного творчества толкование композиции как мотивированного расположения «отрезков» текста. Каждый «отрезок» в составе словесного целого характеризуется или выдержанной на всем его протяжении той или иной формой словесного выражения (повествование, описание, рассуждение, диалог и т. п.), или точкой видения (автора, рассказчика, персонажа), с которой ведется изложение.

Ю. М. Лотман обращает внимание на вычленение «сегментов» композиции по синтагматическому и парадигматическому признакам (или по синтагматической и парадигматической «осям», о которых мы будем говорить в главе о структуре текста): «Композиция поэтического текста всегда имеет двойную природу. С одной стороны, — это последовательность различных сегментов текста. Поскольку в первую очередь подразумеваются наиболее крупные сегменты, то с этой точки зрения композицию можно было бы определить как сверхфразовую и сверхстиховую синтагматику поэтического текста. Однако эти же сегменты оказываются определенным образом уравненными, складываются в некоторый набор однозначных в определенных отношениях единиц. Не только присоединяясь, но и сопоставляясь, они образуют некоторую структурную парадигму, тоже на сверхфразовом и сверхстиховом уровнях (а для строфических текстов — и на сверхстрофическом)»³.

При таком подходе «сегментами» композиции можно считать и ступени развития сюжета (экспозиция, завязка и

т. д.), и «отрезки» текста (повествование, описание и т. д.), и любые другие его части, выделенные по каким-либо признакам.

Между тем для понимания сущности композиции словесного произведения очень важно определить, из каких и м е н н о слагаемых (или компонентов, звеньев — дело не в названии, а сути явления) она строится.

В. М. Жирмунский в работе «Задачи поэтики» (1919—1923) подчеркнул значение для специфики композиции м а т е р и а л а, из которого создается произведение. Он писал, что «в поэзии мы имеем дело не с сюжетом и композицией вообще, а с особым рода тематическими и композиционными фактами — с сюжетом, воплощенным в слове, с композиционным построением словесных масс; точно так же композиция музыкальная и живописная не может быть отделена от особого материала данного искусства и рассматриваться в отвлечении, как тождественная с композицией поэтической»⁴.

М. М. Бахтин увидел в подобных суждениях «примат материала» и тенденцию «понять художественную форму, как форму данного материала, не больше, как комбинацию в пределах материала в его естественно-научной и лингвистической определенности и закономерности» и отнесся к ним критически⁵. Однако значение материала для построения чего бы то ни было (хотя бы деревянного или кирпичного дома) несомненно, как несомненно оно и для композиции произведения словесности. В. В. Виноградов в своих работах 20-х годов неоднократно говорит о словесной, языковой композиции, имея в виду именно материал, из которого создается литературно-художественный текст⁶.

Обращение к материалу, из которого слагается композиция, само собой разумеется, вовсе не исключает и не умаляет внимания к с о д е р ж а н и ю произведения, выступающему в единстве с той или иной композиционной формой.

В трудах В. В. Виноградова по стилистике и языку художественной литературы неоднократно и в разных аспектах ставились и обсуждались вопросы изучения композиции художественных произведений. Постоянное внимание к этим вопросам органически связано с филологической концепцией ученого, в которой понятие литературного

языка и языка художественной литературы теснейшим образом связано с его конкретными воплощениями в реально существующих текстах. «В рамках художественной литературы, — писал Виноградов, — кроме общего ее контекста, главной композиционной формой и семантико-эстетическим единством является структура цельного литературного произведения»⁷.

Идея композиционной целостности, композиционного единства постоянно подчеркивается Виноградовым и распространяется не только на отдельные конкретные тексты, но и на «разные формы и типы речи», разные «стили речи», которые представляют собой «прежде всего некие композиционные системы»⁸. «Поэтому, — заключает ученый, — учение о композиционных типах речи в словесно-художественном творчестве, о типологии композиционных форм речи как систем языковых объединений в ткани литературно-художественных произведений — на фоне соответствующих словесных организаций общественно-бытовой речи — составляет важный раздел стилистики художественной речи»⁹.

Виноградов выдвинул понимание композиции художественного текста «как системы динамического развертывания словесных рядов в сложном словесно-художественном единстве»¹⁰ (в другом варианте «<...> в сложном единстве целого»¹¹, что более универсально и применимо ко всем типам текстов).

Как видно, в отличие от В. М. Жирмунского, который говорит о «словесных массах» (а «масса» — нечто неопределенное, аморфное, неупорядоченное, плохо вяжущееся с композиционным построением), В. В. Виноградов четко определяет слагаемые, компоненты композиции словесного произведения как **с л о в е с н ы е р я д ы**. Понятие **р я д а** содержит указание на порядок, упорядоченность и потому органично связывается с понятием композиции.

Словесные ряды

Понятием словесного ряда в 20-х годах оперировал не только В. В. Виноградов, но и другие наши филологи, указывая при этом на неоднородный состав и сложную организацию

этого компонента композиции словесного произведения. Так, Б. М. Энгельгардт писал, что «в состав словесного ряда, как системы чистых средств выражения, входят: во-первых, фонетические элементы слова или, точнее говоря, слово в его фонетической структуре; во-вторых, вся совокупность синтаксических конфигураций, композиционных приемов, сюжетных и жанровых конструкций; и, наконец, система номинативных значений и соответствующая ей система номинативной образности»¹².

Однако учение о словесных рядах впоследствии не было подробно разработано, ему странным образом не уделено должного внимания даже непосредственные ученики В. В. Виноградова. Между тем это учение неотделимо от виноградовского понимания композиции, а понимание композиции — от получившей всеобщее признание концепции образа автора.

Понятие словесного ряда появляется уже в ранних трудах Виноградова. Этим понятием он оперирует в работе «О поэзии Анны Ахматовой» (1923), в статьях «О теории литературных стилей» (1925) и «К построению теории поэтического языка» (1926), в книге «О художественной прозе» (1929). В дальнейшем ученый постоянно связывает понятие композиции словесного произведения с понятием словесного ряда. При этом словесные ряды, движение, чередование и развертывание которых выражает композиционную структуру произведения, понимаются не только как собственно словарные, лексические ряды, но и как ряды всех других языковых единиц и единств, то есть ряды, которые могут вместиться в слова или составиться из слов.

В качестве вопросов, тесно связанных с проблемой композиции как системы динамического развертывания словесных рядов, Виноградов называет «вопросы звукового и грамматического строения поэтического произведения (вопросы «поэзии грамматики и грамматики поэзии», по выражению проф. Р. О. Jakobsona), вопросы разных типов и структурных форм образов, вопросы образной функции вспомогательных слов в поэтическом контексте, а также вообще проблемы функциональных различий в структуре и семантике поэтического слова в зависимости от соотношения конструктивных элементов, от контекста целого и даже от контекста более широких сфер близкого или окружающего литературного творчества»¹³.

Итак, словесные ряды выступают как слагаемые, компоненты композиции словесного произведения. А в качестве слагаемых, компонентов словесного ряда могут выступать не только слова (хотя прежде всего и чаще всего имеются в виду именно слова), но и словосочетания, различные синтаксические модели, тропы, фигуры; в слове, входящем в словесный ряд, определяющим признаком может быть не значение или стилистическая окраска, а морфологическая форма или звуковые особенности (например, звуковые повторы: *Вдали, в долине, играют Грига* — И. Северянин); к словесным рядам могут быть отнесены, согласно мнению Виноградова, и «разные формы и типы речи», используемые в произведении.

Виноградов (который вообще не склонен был давать всему точные определения, а выдвигал, обосновывал и разрабатывал новые, существеннейшие для современной филологии и д е и) не предложил дефиниции словесного ряда. Поэтому нам предстоит попытаться самим выделить его главные свойства, качества и на их основе дать определение.

Первое отличительное свойство словесного ряда очевидно: поскольку он выступает как слагаемое к о м п о з и ц и и, то является к а т е г о р и е й т е к с т а. Вне текста словесного ряда нет.

Второе свойство вытекает из того, что определение «словесный» в выражении *словесный ряд* употребляется в широком смысле (то есть в смысле «языковой») и предполагает ряд не только лексический, но и ряд, характеризующийся фонетическими, морфологическими, словообразовательными, синтаксическими признаками или определенными приемами построения текста (тропы, фигуры). Следовательно, словесный ряд — это последовательность языковых единиц р а з н ы х я р у с о в (а не только яруса лексики).

Чтобы познакомиться с другими свойствами словесного ряда, обратимся к примерам. Рассмотрим короткий отрывок из повести Е. Носова «Усвятские шлемоносцы»:

«— Видать, разгорается не на шутку, — говорил сам себе Касьян, догадываясь, что эти тяжелые многомоторные чудовища перегоняли к фронту откуда-то из глубины страны. Он никогда еще не видел таких огромных самолетов. Где-то они таились до поры, как прячутся невесть где до своего массового лета те черные рогатые жуки, которых он сбивал шапкой. И еще терзала его до-

гадка, что, ежели и такая сила не может побороть врага, который успел заглоти́ть за эти дни столь много от России, стало быть, у него, у немца, и того больше заготовлена сила. Значит, придется идти. И ему, и всем подчистую...».

Здесь прежде всего выделяется разговорно-просторечный словесный ряд: *видать, не на шутку, невесть где, ежели, заглоти́ть, у немца* (единственное число в значении множественного: в словесный ряд входит не слово само по себе, а его морфологическая форма), *подчистую*. Можно выделить и ряд стилистически противоположный, обобщенно назовем его книжным: *многомоторные чудовища, из глубины страны, огромных, массового, терзала, побороть врага*. Эти наблюдения позволяют добавить к двум ранее названным свойствам словесного ряда еще два.

Мы видим, что слагаемые словесного ряда не обязательно располагаются подряд, одно за другим, или, как еще говорят, контактно. Наоборот, чаще всего они бывают отделены друг от друга слагаемыми других словесных рядов, то есть располагаются дистантно. Слагаемые словесного ряда могут быть отделены друг от друга иногда целыми страницами и всё же вместе они образуют в тексте один словесный ряд, выполняющий определенные композиционные функции. Итак, третье свойство словесного ряда — не обязательно непрерывная последовательность образующих его языковых единиц.

А четвертое свойство состоит в том, что образующие словесный ряд языковые единицы объединяются какими-либо общими признаками. В рассмотренном случае это принадлежность к определенной сфере употребления. По этому же признаку выделяются ряды архаизмов, неологизмов, диалектизмов, профессионализмов, арготизмов, терминов и т. д. Входящие в словесный ряд языковые единицы объединяются также связанностью с предметно-логической или эмоционально-экспрессивной стороной текста, включенностью в какой-либо прием построения текста. Следовательно, словесные ряды могут быть выделены по различным признакам, из которых главные — соотнесенность с определенной сферой языкового употребления и с определенным приемом построения текста.

Таковы четыре главные, определяющие свойства словесного ряда. Подробно описать их в конкретных проявлениях в рамках одной главы практически невозможно. Но попы-

таемся хотя бы в самых общих чертах охарактеризовать наиболее значимые словесные ряды в каком-либо произведении. Возьмем для этого рассказ, надо полагать, всем хорошо известный — лермонтовскую «Тамань».

Развертывание сюжета и словесная композиция этого рассказа задаются словом *нечисто*, по-разному толкуемым десятником и рассказчиком:

«Есть еще одна фатера, — отвечал десятник, почесывая затылок: — только вашему благородию не понравится, там нечисто». Не поняв точного значения последнего слова, я велел ему идти вперед <...>

Намек на «точное значение» слова *нечисто* содержится уже в первой фразе «Тамани»:

«Тамань — самый скверный городишко из всех приморских городов России».

Ведь в старославянском и древнерусском языках «скверный» значило «нечистый». Но полностью смысл сомнений и опасений десятника, вложенных в слово *нечисто*, раскрывается в последующих событиях и в двух параллельно развивающихся словесных рядах. Один из них — ряд предметно-логический: *два белые глаза — слепой — едва приметная улыбка — что прикажете прочитать на лице, у которого нет глаз — на стене ни одного образа — на яркой полосе, пересекающей пол, промелькнула тень — бог знает куда — какой-то узел — слепой говорил со мною малороссийским наречием, а теперь изъяснялся чисто по-русски — что-то из лодки — обед, довольно роскошный для бедняков. Другой ряд — эмоционально-экспрессивный: неприятное впечатление — в голове моей родилось подозрение — дурной знак — эти странности меня тревожили — передо мной во мраке всё вертелся мальчик с белыми глазами — меня в дверях встретил казак мой с испуганным лицом — что это за слепой! — странное существо.*

Иные словесные ряды и в ином взаимодействии можно выделить как ряды, характеризующие образ рассказчика — Печорина. Эти ряды можно определить как разговорный и книжно-романтический. Они намеренно «сталкиваются». Этим подчеркивается, с одной стороны реальность происходящего и вполне здравая оценка его Печориным, а с другой стороны, — привычка к романтическим формулам, без которых герой не может обойтись:

<...> Я не охотник до сентиментальных прогулок по морю, но отступать было не время. Она прыгнула в лодку, я за ней, и не успел еще опомниться, как заметил, что мы плывем. <...> И щека ее прижалась к моей, и я почувствовал на лице моем ее пламенное дыхание. Вдруг что-то шумно упало в воду: я хватъ за пояс — пистолета нет. О, тут ужасное подозрение закралось мне в душу, кровь хлынула мне в голову!»

Обратим внимание, что разговорный словесный ряд формируется не только за счет слов и словосочетаний (*не охотник, не успел опомниться*), но и за счет морфологических форм и синтаксических конструкций (*я хватъ за пояс — пистолета нет; она прыгнула в лодку, я за ней*). Книжно-романтический словесный ряд также строится не из отдельных слов, а из характерных сочетаний (*пламенное дыхание, ужасное подозрение закралось мне в душу, кровь хлынула в голову*). Это иллюстрирует тезис В. В. Виноградова, что в словесные ряды входят и «разные формы и типы речи», разные стили.

Подчеркнутое «столкновение» разговорного и книжно-романтического словесных рядов можно наблюдать и в такой сцене:

«Уж я доканчивал второй стакан чая, как вдруг дверь скрипнула, легкий шорох платья и шагов послышался за мной; я вздрогнул и обернулся, — то была она, моя ундина! Она села против меня тихо и безмолвно и устремила на меня глаза свои, и не знаю почему, но этот взор показался мне чудно-нежен; он мне напомнил один из тех взглядов, которые в старые годы так самовластно играли моею жизнью. Она, казалось, ждала вопроса, но я молчал, полный неизъяснимого смущения. Лицо ее было покрыто тусклой бледностью, изобличающей волнение душевное; рука ее без цели бродила по столу, и я заметил в ней легкий трепет; грудь ее то высоко поднималась, то, казалось, она удерживала дыхание. Эта комедия начинала мне надоедать, и я готов был прервать молчание самым прозаическим образом, то есть предложить ей стакан чая, как вдруг она вскочила, обвинила руками мою шею, и влажный, огненный поцелуй прозвучал на губах моих. В глазах у меня потемнело, голова закружилась, я сжал ее в моих объятиях со всею силою юношеской страсти, но она как змея скользнула между моими руками, шепнув мне на ухо: “Нынче ночью, как все уснут, выходи на берег”, — и стрелюю выскочила из комнаты. В сенях она опрокинула чайник и свечу, стоявшую на полу. “Экой бес-девка!” — закричал казак, расположившийся на соломе и мечтавший согреться остатками чая. Только тут я опомнился».

К ряду книжно-романтическому примыкает словесный ряд, который можно назвать «межтекстовым» (вспомним главу 4: *ундина — Гетева Миньона — «Правильный нос в России реже маленькой ножки» — «Она выжимала морскую пену из длинных волос своих»*). Несколько особняком стоит в этом ряду неточная цитата из Книги пророка Исаии: «*В тот день немые возопиют и слепые прозрят, подумал я*» (правильно: И в тот день глухие услышат слова книги, и прозрят из тьмы и мрака глаза слепых. — 29, 18).

Словесные ряды в «Тамани» не исчерпываются теми, которые мы рассмотрели. Даже в очень коротком отрывке можно по разным признакам выделить различные словесные ряды:

«Полный месяц светил на камышовую крышу и белые стены моего нового жилища; на дворе, обведенном оградой из булыжника, стояла избочась другая лачужка, менее и древнее первой. Берег обрывом спулся к морю почти у самых стен ее, и внизу с беспрерывным ропотом плескались темно-синие волны. Луна тихо смотрела на беспокойную, но покорную ей стихию, и я мог различить при свете ее, далеко от берега, два корабля, которых черные снасти, подобно паутине, неподвижно рисовались на бледной черте небосклона».

Кроме уже отмеченных нами словесных рядов разговорного (*стояла избочась другая лачужка*) и книжно-романтического (*с беспрерывным ропотом плескались темно-синие волны, на бледной черте небосклона*) здесь можно выделить такие, например, словесные ряды (которые в дальнейшем, разумеется, получают свое продолжение и развитие): ряд «прямых наименований» (*полный месяц светил на камышовую крышу и белые стены*), ряд образно-метафорический (*Луна тихо смотрела на беспокойную, но покорную ей стихию; черные снасти, подобно паутине*), ряд антонимический (*черные снасти... на бледной черте небосклона*).

Словесные ряды в композиции художественного произведения находятся в сложном взаимодействии. Кроме уже рассмотренного нами параллельного развертывания и «сталкивания» возможно их чередование, взаимопроникновение, преобразование одного в другой и т. д. Это уже предмет специального исследования. А мы ограничимся сказанным и на основе отмеченных выше главных свойств словесного ряда сформулируем его определение.

Словесный ряд — это (1) представленная в тексте (2) последовательность (не обязательно непрерывная) (3) языковых единиц разных ярусов, (4) объединенных а) композиционной ролью и б) соотносительностью с определенной сферой языкового употребления или с определенным приемом построения текста.

Будучи категорией текста, словесный ряд принципиально отличается от таких явлений, как синонимический ряд, семантическая или тематическая группа. Последние представляют собой категории языкового строя, описываются и фиксируются в лексикологии и лексикографии. Синонимические ряды можно найти в словарях синонимов и частично в толковых словарях. Слова, объединенные, скажем, общим значением «неожиданность» или относящиеся к теме «дорога», тоже можно выбрать из словарей. А словесный ряд как слагаемое композиции можно найти только в тексте.

Отличается словесный ряд и от контекста. К о н т е к с т (лат. contextus — тесная связь, соединение) — это часть текста, взятая в таком протяжении, которое достаточно для определения смысла входящего в него отдельного слова или предложения. Словесный ряд назвать частью текста в том смысле, в каком ею является контекст, нельзя. Словесный ряд, как мы неоднократно говорили, является слагаемым, компонентом текста, но не его частью «от и до». Словесный ряд может быть и, как правило, бывает прерывным, между образующими его единицами могут располагаться другие единицы. Это мы видели в приведенных выше примерах.

В заключение нашей беседы о словесных рядах скажем несколько слов о соотношении словесных рядов и композиционных «отрезков». Между ними есть связь, но она не носит общего, универсального характера. В каждом конкретном случае, в каждом художественном (и нехудожественном) тексте эта связь может быть своеобразной. Например, в «Тамани» разговорный словесный ряд представлен преимущественно в повествовательных отрезках и, конечно, в диалогах; в описательных отрезках он не столь заметен. Книжно-романтический словесный ряд представлен преимущественно в рассуждениях и внутренних монологах рассказчика, а также в описаниях. Такое распределение, разумеется, не исключает присутствия в названных композиционных отрезках и других словесных рядов.

Роль деталей (подробностей) в композиции художественного текста

Та или иная композиция и, следовательно, то или иное развертывание словесных рядов свойственны всякому словесному произведению. Но об особой композиционной роли деталей (подробностей) можно говорить, вероятно, только по отношению к художественным текстам и отчасти — к публицистическим.

В. В. Виноградов писал, что «вопрос о «деталях» в композиции словесно-художественного целого» является «одним из острых вопросов современной поэтики литературного творчества»¹⁴. При этом ученый связывал проблематику деталей прежде всего с р е а л и с т и ч е с к и м словесным творчеством. «Как известно, — писал он, — проблема отбора, словесного воплощения и обозначения, композиционного размещения и образного осмысления “деталей” — одна из важнейших проблем реалистического метода»¹⁵.

Внимание к деталям (подробностям) — выражение свойственной реализму тенденции к максимально точному соотнесению слова с явлением действительности.

Будучи одним из приемов построения художественного текста, использование деталей, как и всякий прием, может быть удачным, даже гениальным в своем конкретном воплощении, а может быть и неудачным, недейственным, даже портящим произведение. К. Паустовский, рассуждая в «Золотой розе» (глава «Старик в станционном буфете») о подробностях, уверенно утверждает, что «без подробности вещь не живет». Но в то же время подчеркивает: «С другой стороны, есть писатели, страдающие утомительной и скучной наблюдательностью. Они заваливают свои сочинения горами подробностей — без отбора, без понимания того, что подробность имеет право жить и необходимо нужна только в том случае, если она характерна, если она может сразу, как лучом света, вырвать из темноты любого человека или любое явление».

О деталях (подробностях), которые загромаждают текст, не неся подчеркнутой смысловой и эстетической «нагрузки», мы в дальнейшем говорить не будем. Обратимся к деталям художественно значимым.

О результативной, обобщающей композиционной роли детали, которая как бы замещает длинный описательный или повествовательный словесный ряд, хорошо сказал С. Антонов: «В конечном счете ценность детали не в богатстве ассоциаций, не в длине цепи представлений и образов. Ведь вся эта цепь, если бы она была выписана автором, служила бы только средством для того, чтобы воссоздать в душе читателя то же самое ощущение, которое испытывает автор. Свойство счастливо найденной детали “четвертого измерения” и состоит в том, что она способна возбудить это результативное ощущение сразу, как бы минуя всю последовательно-логическую цепь представлений и образов, заставляя читателя подсознательно, с быстротой молнии почувствовать все промежуточные ступени познания предмета» («Письма о рассказе»).

Подлинно художественная деталь (подробность) изображает общее в частном, конкретном и в этом смысле всегда образна, независимо от того, относится ли она к области *металогии* (то есть переносного употребления слова; греч. *meta* — через, после, за + *lógos* — слово) или *автологии* (то есть прямого, непереносного употребления слова; греч. *autos* — сам + *lógos*).

Примеров «счастливо найденных деталей четвертого измерения» в русской словесности очень много. Приведем одно из стихотворений А. Пушкина:

Еще дуют холодные ветры
И наносят утренни морозы,
Только что на проталинах весенних
Показались ранние цветочки,
Как из чудного царства воскового,
Из душистой келейки медовой
Вылетала первая пчелка,
Полетела по ранним цветочкам
О красной весне поразведать,
Скоро ль будет гостья дорога,
Скоро ли луга позеленеют,
Скоро ль у кудрявой у березы
Распустятся клейкие листочки,
Зацветет черемуха душиста.

По мнению комментаторов, это — «черновой необработанный набросок»¹⁶. Пусть так. Но сравним его с приведенным в шестой главе описанием русской весны из «Писем

русского путешественника» Н. Карамзина — и увидим, сколько у Пушкина точнее и подробностей, безошибочно найденных и отобранных явлений действительности в их единственно возможном для данного художественного целого словесном воплощении. А «клеякие листочки» стали крылатым словом.

«Клеякие весенние листочки, голубое небо люблю я, вот что! Тут не ум, не логика, тут нутром, тут чревом любишь, первые свои молодые силы любишь...» (Ф. Достоевский. *«Братья Карамазовы»*);

«<...> Встреча с природой происходит в городе ранней весной («клеякие листочки»)» (М. Пришвин. *Запись в дневнике 28 января 1951 г.*).

Не забывают «клеякие листочки» и современные писатели:

«Я бы даже рискнул сказать, что первые этажи наших обветшалых зданий, этот унылый этаж высохшего за семьдесят лет дерева социализма, сегодня расцвел, здесь появились свежая кора и побеги. Клеякие, как сказал бы классик, листочки» (С. Есин. *«Затмение Марса»*).

А. Чехов уже в ранних рассказах находит не только точные, характерные, но и оригинальные детали. В начале рассказа «Толстый и тонкий» еще ничего не говорится о служебном положении героев, но социальная и моральная дистанция между тайным советником (3 класс по «Табели о рангах») и коллежским асессором (8 класс) подчеркнута не только чертами внешности и указанием, в какой ситуации находится каждый из приятелей, но и сообщением, чем от кого пахло:

«На вокзале Николаевской железной дороги встретились два приятеля: один толстый, другой тонкий. Толстый только что пообедал на вокзале, и губы его, подернутые маслом, лоснились, как спелые вишни. Пахло от него хересом и флердоранжем. Тонкий же только что вышел из вагона и был навьючен чемоданами, узлами и картонками. Пахло от него ветчиной и кофейной гущей».

О знаменитом описании лунной ночи в рассказе «Волк» и об оценке самим Чеховым примененного в этом описании приема создания общей картины через деталь в специальной литературе говорилось неоднократно. Но пример этот настолько показателен, что не привести его еще раз только потому, что он не нов, было бы неправильно. Итак, в рассказе «Волк» читаем:

«На плотине, залитой лунным светом, не было ни кусочка тени; на середине ее блестело звездой горлышко от разбитой бутылки. Два колеса мельницы, наполовину спрятавшись в тени широкой ивы, глядели сердито, уныло...

Нилов вздохнул всей грудью и взглянул на реку... Ничто не двигалось. Вода и берега спали, даже рыба не плескалась... Но вдруг Никлову показалось, что на том берегу, повыше кустов ивняка, что-то похожее на тень покатилося черным шаром».

Найденные здесь детали Чехов считал изобразительно очень точными. В письме к брату Александру от 10 мая 1886 г. он писал: «Например, у тебя получится лунная ночь, если ты напишешь, что на мельничной плотине яркой звездочкой мелькало стеклышко от разбитой бутылки и покатилося шаром черная тень собаки или волка и т. д.». Как видим, сравнительно с текстом рассказа Чехов «сжимает» описание, помещает рядом две наиболее значимые контрастирующие детали: яркой звездочкой мелькающее стеклышко от разбитой бутылки и черную тень собаки или волка.

В «Чайке» Чехов вновь обращается к деталям изображения лунной ночи и еще более обобщает картину, сводя к минимуму и уточняя используемые словесные средства: убирает черную тень собаки или волка (по отношению к мельничной плотине деталь произвольную) и заменяет ее тенью от мельничного колеса (деталью, естественной при упоминании плотины), убирает также сравнение «звездой» — красивое, но несколько претенциозное и банальное:

Т р е п л е в. Я так много говорил о новых формах, а теперь чувствую, что сам мало-помалу сползаю к рутине. (*Читает*). «Афиша на заборе гласила... Бледное лицо, обрамленное темными волосами...» Гласила, обрамленное... Это бездарно <...> Описание лунного вечера длинно и изысканно. Тригорин выработал себе приемы, ему легко... У него на плотине блестит горлышко разбитой бутылки и чернеет тень от мельничного колеса — вот и лунная ночь готова, а у меня и трепещущий свет, и тихое мерцание звезд, и далекие звуки рояля, замирающие в тихом ароматном воздухе... Это мучительно».

Продемонстрировав в этих рассуждениях Треплева образец предельно краткого — с помощью всего двух, но характерных, несущих в себе большую изобразительную силу деталей — описания лунной ночи, Чехов показал и «красивые», но избитые, пустые, не привлекающие внимания читателя словесные банальности: *трепещущий свет* и т. д.

Детали (подробности) могут отображать различные стороны действительности и выражать различное отношение автора к изображаемому. Поэтому в тематическом и эмоционально-экспрессивном отношении они могут быть очень разнообразны. Но по к о м п о з и ц и о н н о й роли детали можно разделить на два основных вида: детали, изображающие, рисующие картину, обстановку, характер и т. п. в данный момент, и детали, указывающие на движение, изменение, преобразование картины, обстановки, характера и т. п. Детали первого вида можно условно назвать описательными, второго — повествовательными.

Уже рассмотренные нами детали относятся к описательным. А всем известное ружье, которое если висит на стене, то впоследствии обязательно должно выстрелить — хорошая схема, модель повествовательной детали.

Повествовательные детали обязательно повторяются в тексте (как минимум дважды), они появляются (нередко в измененном виде) в разных эпизодах повествования, подчеркивая развитие сюжета. В «Станционном смотрителе» А. Пушкина рассказчик так описывает впечатление от первого посещения жилища смотрителя:

«Тут он принялся переписывать мою подорожную, а я занялся рассмотрением картинок, украшавших его смиренную, но опрятную обитель. Они изображали историю блудного сына <...> Под каждой картинкой прочел я приличные немецкие стихи. Всё это доньше сохранилось в моей памяти, так же как и горшки с бальзаминном, и кровать с пестрой занавескою, и прочие предметы, меня в то время окружавшие».

Через несколько лет рассказчик снова посетил смотрителя:

«Вошел в комнату, я тотчас узнал картинки, изображавшие историю блудного сына; стол и кровать стояли на прежних местах; но на окнах уже не было цветов, и всё кругом показывало ветхость и небрежение».

Общая оценка изменения обстановки (*смиренная, но опрятная обитель — ветхость и небрежение*) дополняется выразительной деталью: *горшки с бальзаминном — на окнах уже не было цветов*. Но эта деталь — не просто живой штрих происшедших перемен: в ней заключен намек на то, что со смотрителем уже нет Дуни, которая ухаживала за цветами.

Хрестоматийный пример повествовательной детали — указания на «способы передвижения» героя чеховского

«Ионыча». В начале повести он, побывав в гостях у Туркиных, *отправился пешком к себе в Дялиж*. А со временем у него уже была своя пара лошадей и кучер Пантелеймон в бархатной жилетке. В конце повести Ионыч уезжал уже не на паре, а на тройке с бубенчиками.

Ясно просматривается композиционная роль одной из повествовательных деталей в «Богомолье» И. Шмелева. В главе «Сборы» выясняется, что богомольцев будет сопровождать повозка, которую повезет старая лошадка Кривая. И начинаются выборы повозки.

«Под навесом, где сложены сани и стоят всякие телеги, отец выбирает с Горкиным, что нам дать. Он советует легкий тарантасик, но Горкин настаивает, что в тележке куда спокойней, можно и полежать, и беседочку заплести от солнышка, наткнуть березок-елок, — и указывает легонькую совсем тележку — как перышко!»

Так появляется в повести тележка. Она подробно описывается:

«Эту тележку я знаю хорошо. Она меньше других и вся в узорах. И грядки у ней, и подуги, и передок, и задок — всё разделано тонкою резьбою: солнышками, колесиками, елочками, звездочками, разной затейной штучкой. Она ездила еще с дедушкой куда-то за Воронеж, где казаки, — красный товар возила. Отец говорит — стара. Да что-то ему и жалко. Горкин держится за тележку, говорит, что ей ничего не сделается: выстоялась, и вся в исправности, только вот замочить колеса. На ней и годов не видно, и лучше новой».

Для осмотра тележки вызывают колесника Бровкина. После долгого и тщательного изучения всех частей тележки он говорит наконец свое веское слово:

«— И где ее делали такую?! Хошь в Киев — за Киев поезжайте — сносу ей до веку не будет — вот вам и весь мой сказ! Слажена-то ведь ка-ак, а!.. Что значит на совесть-то делана... а? Бы-ли мастера... Да разве это тележка, а?.. — смотрит он на меня чего-то. — Не тележка это, а... детская игрушка! И весь разговор. Так все и просияли».

Искушенный читатель и тем более специалист-филолог, конечно могут догадаться, что неспроста так подробно говорится о тележке. На протяжении всего повествования о пути к Троице рассказчик о ней не забывает.

«На дворе весело от солнца, свежевато. Кривая блестит, словно ее наваксили; блестит и дуга, и сбруя, и тележка, новенькая сов-

сем, игрушечка»; «Тележка состукивает на боковину, катится хорошо, пылит»; «Мягко постукивает на колесах тележка. Печет солнце, мне дремлется...»

и т. д.

И вот богомольцы прибывают к Троице. И вместо скромного Аксёнова-сундучника, у которого рассчитывали остановиться, по ошибке попадают к богатому Аксёнову-игрушечнику. Внук Аксёнова обошелся с ними очень нелюбезно. Но вот вышел сам хозяин и стал внимательно и взволнованно рассматривать тележку.

«— Что это, — говорит, — тут мечено... аз?»

— Аз... — Горкин говорит.

— Вот это, — говорит, — я самый-то и есть, аз-то... надо принять во внимание! И папаша мой тут — аз! А-ксё-нов! На-ша тележка!!

<...> И потом говорит старик:

— Да-а... надо принять во внимание... дела Твои, Господи!

И Горкин тоже, за ним:

— Да-а... Да что ж это такое, ваше степенство, выходит?..

— Господь!.. — говорит старик. — Радость вы мне принесли, милые... вот что. А внук-то мой давеча с вами так обошелся... не объезжен еще, горяч. Ба-тюшкина тележка! Он эту сторону в узор делал, а я ту. Мне тогда, пожалуй, и двадцати годов не было, вот когда. <...> Вас сам Преподобный ко мне привел, я вас не отпущу. У меня погостите... сделайте мне такое одолжение, уважьте!..

Прямо — как чудо свершилось.

Стоим и молчим. И Горкин смотрит на тележку — и тоже как будто плачет. Стал говорить, а у него голос обрывается, совсем-то слабый, как когда мне про грех рассказывал:

— Сущую правду изволили сказать, ваше степенство, что Преподобный это... — и показывает на колокольню-Троицу. — Теперь и я уж вижу, дела Господни. Вот оно что... от Преподобного такая вещь-красота вышла — к Преподобному и воротилась, и нас привела. На въезде ведь мы возчика вашего повстречали, счастливыми нас назвал, как спросили его про вас, не знавши! Путались как, искамши... и отводило нас сколько, а на ваше место пришло... привело! Преподобный и вас, и нас обрадовать пожелал... видно теперь воочию. Ну, мог ли подумать, а?! И тележку-то я из хлама выкатил, в ум вот вошло... сколько, может, годов стояла, и забыли уж про нее. А вот дождалась... старого хозяина увидала!..»

История с тележкой, воспринимаемая простосердечно и искренне верующими богомольцами и Аксёновым не как

обыденное житейского совпадение, но как промысел Божий, занимает важное и едва ли не главное место в повествовании о богомолье и богомольцах, в раскрытии их характеров, замечательных своей детской простотой, народной мудростью и не знающей сомнений верой.

Нельзя не упомянуть и от том, что в повести «срабывает» и сравнение тележки с игрушкой: ведь сделал-то ее будущий фабрикант игрушек.

Деление деталей на описательные и повествовательные в известной мере условно. Та же тележка в «Богомолье», да и другие упомянутые нами повествовательные детали имеют право на существование и как детали описательные.

Разговор о деталях может быть очень долгим. Остаются еще вопросы о многозначности деталей, о распределении деталей в тексте, о соотношении деталей и частей речи и др. Но для общей характеристики роли деталей (подробностей) в композиции словесного произведения сказанного, пожалуй, достаточно.

Заметим еще следующее. В. Набоков писал: «Читая книгу, следует прежде всего замечать детали и наслаждаться ими». Конечно, «счастливым найденная деталь» может доставить ценителю словесного искусства большое наслаждение. Однако при всей своей композиционной важности и художественной значимости отдельная деталь или многие детали, взятые вне связи между собой и другими средствами художественной изобразительности, не могут дать полного представления ни о стиле писателя, ни об особенностях словесного построения того или иного произведения, ни тем более о всей глубине его содержания. Деталь важна и значима как часть художественного целого.

Примечания

- ¹ *Гальперин И. Р.* Текст как объект лингвистического исследования. М., 1981. С. 51—52.
- ² *Томашевский Б. В.* Теория литературы (Поэтика). Л., 1925. С. 137.
- ³ *Лотман Ю. М.* Анализ поэтического текста. Л., 1972. С. 115.
- ⁴ *Жирмунский В. М.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 32.
- ⁵ *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 11—12.

- 6 *Виноградов В. В.* Избранные труды. О языке художественной прозы. М., 1980. С. 44, 70, 241.
- 7 *Виноградов В. В.* Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М., 1963. С. 75.
- 8 Там же. С. 14.
- 9 Там же. С. 51.
- 10 Там же. С. 141.
- 11 *Виноградов В. В.* О теории художественной речи. М., 1971. С. 49.
- 12 *Энгельгардт Б. М.* Формальный метод в истории литературы. Л., 1927. С. 75—76.
- 13 *Виноградов В. В.* Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. С. 141—142.
- 14 Там же. С. 189.
- 15 Там же. С. 194.
- 16 *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений. В десяти томах. Изд. 4-е. Л., 1977. Т. 3. С. 440.

Образ автора — организующее начало текста

Учение В. В. Виноградова об образе автора

В 20-е годы XX столетия в русской филологии активно и плодотворно разрабатывались проблемы стилистики художественных произведений, в частности, проблемы композиции, монолога и диалога, сказа. Статьи и книги Виноградова тех лет — «О задачах стилистики. Наблюдения над стилем Жития протопопа Аввакума», «Гоголь и натуральная школа», «О поэзии Анны Ахматовой (Стилистические наброски)», «Этюды о стиле Гоголя», «Проблема сказа в стилистике», «О теории литературных стилей», «К построению теории поэтического языка», «Эволюция русского натурализма. Гоголь и Достоевский», «О художественной прозе» — не только отразили актуальную и важную филологическую проблематику своего времени, но и оказали значительное влияние на ее последующую разработку. А введенное Виноградовым понятие образа автора явилось, несомненно, наиболее существенным вкладом в филологическую науку XX века.

Как истинный филолог, Виноградов, несмотря на очевидную склонность и способность к научным обобщениям, никогда не отрывался от «исходной реальности филологии» — текста. А его изучение показывало, что текст организован м о н о л о г и ч е с к и, что диалог, если он вклю-

чается в текст, подчинен монологу. Заметим здесь, что известные настойчивые утверждения М. М. Бахтина о всепоглощающем диалоге опираются на посыпки эстетики и философии; в плане филологическом, в плане языковой реальности текста диалогичность присутствует далеко не всегда. Так или иначе, Виноградова занимала прежде всего монологическая организация текста. Об этом очень хорошо сказал А. П. Чудаков: «Остро ощущая в слове то, что Бахтин называл диалогичностью, Виноградов не менее остро ощущал, что в конкретности речи это выражено все-таки в монологической форме, а отойти от формальной воплощенности он не мог ни на миг. Его рассуждения, обладая высокой степенью абстракции (что иногда затрудняло их восприятие), не возносятся, однако, до спекулятивных медитаций, отрывающихся — чтобы вернуться потом (Бахтин) или не вернуться вовсе (Шпет, Лосев) — от живой данности языка в ее жанрово-речевой структурной определенности»¹.

Виноградов прекрасно понимал, что изучение художественного (как, впрочем, и всякого другого) текста возможно только в рамках особых категорий — не тех, которыми оперируют ученые при изучении строя языка. Отсюда выдвижение на первый план проблемы языковой композиции текста и компонентов этой композиции — словесных рядов, образуемых языковыми единицами разных ярусов. (Об этом мы говорили в седьмой главе.) В концепции Виноградова выстраивалась стройная иерархия: языковые единицы — словесные ряды — словесная композиция. Это — «живая данность языка» на уровне текста. Но чисто эмпирический подход к этой данности не давал ответа на важные вопросы. Чем определяется та или иная композиция, та или иная система развертывания словесных рядов? Что связывает воедино все стороны содержания текста и его языкового выражения? Такая связующая, объединяющая, организующая текст категория — не оторванная от реальности языкового употребления и в то же время представляющая собой высокую степень научного обобщения — была определена Виноградовым как образ автора. Ученый писал: «Образ автора — это та цементирующая сила, которая связывает все стилевые средства в цельную словесно-художественную систему. Образ автора — это внутренний стер-

жень, вокруг которого группируется вся стилистическая система произведения»².

Учение об образе автора возникло, было теоретически разработано и стало применяться в практике стилистического анализа, разумеется, не в одночасье. Филологи 20-х годов, в том числе и Виноградов, часто говорили и писали об «авторе», а в связи с проблемой сказа — и о «рассказчике». Но слова «автор» и «рассказчик» не могли стать специальными терминами филологии. Выступая как обозначения с о з д а т е л е й текста, они тем самым обозначали прежде всего конкретных людей, остающихся вне текста со всем своим многочисленным и разнообразным набором личных человеческих качеств, социальных связей, субъективных привычек, симпатий и антипатий и т. п., свойственных им в ж и з н и. Было очевидно, что определенное о т р а ж е н и е личности автора в тексте нельзя смешивать с самой личностью, с живым человеком-автором во плоти и крови. Надо было искать к а т е г о р и ю текста, которая выступает как его (текста) организующее начало. И Виноградов такую категорию нашел. В статье «К построению теории поэтического языка» (опубликована в 1927 г.) появляются термины «образ автора-рассказчика», «образ писателя»³.

Позже часть этой статьи Виноградов перенес в книгу «О художественной прозе» (опубликована в 1930 г.). Здесь уже вполне терминологически четко обозначаются «образ автора» и «образ рассказчика»⁴. Так в филологии наряду со словами «автор» и «рассказчик», несущими в себе неустрашимый комплекс житейских представлений, появились строгие термины «образ автора» и «образ рассказчика». Это было событие, равное которому в истории филологической науки XX века найти вряд ли можно.

Письма Виноградова свидетельствуют, что после статьи «К построению теории поэтического языка» проблема образа автора стала выдвигаться для него на первый план. В письме к жене от 2 марта 1927 г. ученый писал: «Я же поглощен мыслями об образе писателя. Он сквозит в художественном произведении всегда. В ткани слов, в приемах изображения ощущается его лик. Это — не лицо «реального», житейского Толстого, Достоевского, Гоголя. Это — своеобразный «актерский» лик писателя. В каждой яркой индивидуальности образ писателя принимает индивидуальные

очертания, и всё же его структура определяется не психологическим укладом данного писателя, а его эстетико-метафизическими воззрениями. Они могут быть не осознаны (при отсутствии у писателя большой интеллектуальной и художественной культуры), но должны непременно быть (т. е. существовать). Весь вопрос в том, как этот образ писателя реконструировать на основании его произведений. Всякие биографические сведения я решительно отметаю. Весь этот клубок сложных и запутанных вопросов мне хотелось бы размотать в речи о Гоголе»⁵.

Хотя Виноградов пишет пока еще об «образе писателя» (а не об образе автора) и связывает с ним «клубок сложных и запутанных вопросов», который еще нужно размотать, ряд важнейших признаков образа автора и путей и задач его анализа обозначен здесь вполне четко. Во-первых, образ автора есть в художественном произведении всегда. Во-вторых, образ автора — не лицо «реального», житейского писателя, а его своеобразный «актерский» лик. В-третьих, в связи с этим решительно отмечаю всякие биографические сведения. В-четвертых, образ автора реконструируется на основе его произведений. В-пятых, выдвигается вопрос о приемах и способах этой реконструкции.

Начиная с книги «О художественной прозе», Виноградов в своих печатных и устных выступлениях неоднократно говорил о проблеме образа автора как центральной проблеме стилистики и поэтики и о необходимости посвятить исследованию образа автора специальную книгу⁶. Такую обобщающую книгу он, к сожалению, так и не завершил. Но в его работах 50-х — 60-х годов, особенно в книгах «О языке художественной литературы» (1959) и «О теории художественной речи» (1971; вышла после смерти автора), учение об образе автора в главных чертах было изложено.

Разрабатывая теорию образа автора, Виноградов не мог оставить без внимания не раз уже упоминавшееся нами расхождение между языкознанием и литературоведением. В связи с этим расхождением он отмечал, что «проблема образа автора, являющаяся организационным центром или стержнем композиции художественного произведения, играющая огромную роль в системе как индивидуального стиля, так и стиля целых литературных направлений, может изучаться и освещаться в плане литературоведения и эстетики, с одной стороны, и в плане науки о языке художествен-

венной литературы, с другой», и выражал надежду, что «оба эти разных подхода, разных метода исследования одной и той же проблемы, одного и того же предмета будут обогащать и углублять друг друга»⁷.

Предполагаемое сближение и взаимообогащение языковедческого и литературоведческого подходов не исключало, однако, четкого определения различия между ними: «Есть глубокая, принципиальная разница в языковедческом и литературоведческом подходе к изучению стилиевой структуры как характера персонажа, так и «образа автора». Лингвист отправляется от анализа словесной ткани произведения, литературовед — от общественно-психологического понимания характера»⁸.

Вряд ли различные отправные точки в трактовке образа автора можно считать равно приемлемыми для достижения положительного конечного результата. Понимание образа автора как категории текста предполагает путь «от анализа словесной ткани» — разумеется при том условии, что путь этот не обрывается в «плане выражения», но продолжается в «плане содержания» текста. Вероятно, не будет ошибочным утверждение, что учение Виноградова об образе автора не является ни в узком смысле лингвистическим, ни в узком смысле литературоведческим, а представляет собой образец подлинно филологического подхода к изучению главной организующей категории текста.

В многочисленных высказываниях Виноградова подчеркивается связь образа автора с композицией текста («целого произведения», как предпочитал говорить ученый) и его объединяющая, организующая роль. С некоторыми вариациями не раз повторяется такая формулировка: «В композиции целого произведения динамически развертывающееся содержание, во множестве образов отражающее многообразие действительности, раскрывается в смене и чередовании разных функционально-речевых стилей, разных форм и типов речи, в своей совокупности создающих целостный и внутренне единый “образ автора”. Именно в своеобразии речевой структуры образа автора глубже и ярче всего выражается стилистическое единство целого произведения»⁹.

Высказанная еще в цитированном письме 1927 г. мысль о нетождественности образа автора «реальному», житейскому писателю получает дальнейшее развитие и уточняется.

Подчеркивается природа образа автора как категории реконструируемой и в то же время конструирующей: «Образ автора — это не простой субъект речи, чаще всего он даже не назван в структуре художественного произведения. Это — концентрированное воплощение сути произведения, объединяющее всю систему речевых структур персонажей в их соотношении с повествователем рассказчиком или рассказчиками и через них являющееся идейно-стилистическим средоточием, фокусом целого»¹⁰.

Образ автора не просматривается в тексте подобно образам персонажей. В отличие от них «образ автора может быть скрыт в глубинах композиции и стиля»¹¹. Но как бы и где бы ни был скрыт образ автора, он всегда есть в тексте: «Образ автора, изъятый из мира повествования как действующее лицо, как форма его экспрессивно-смыслового осещения, всё же не перестает мыслиться и присутствовать в художественном произведении, в его стиле»¹².

Отсутствуя в тексте как «простой субъект речи», как «действующее лицо», образ автора обнаруживается в особенностях словесного построения произведения, которые им же, образом автора, и определяются. Виноградов указал ряд таких особенностей, дающих ключ к стилистическому анализу текста: «В образе автора», в его речевой структуре объединяются все качества и особенности стиля художественного произведения: распределение света и тени при помощи выразительных речевых средств, переходы от одного стиля изложения к другому, переливы и сочетания словесных красок, характер оценок, выражаемых посредством подбора и смены слов и фраз, своеобразия синтаксического движения»¹³.

В произведениях словесности языковые средства служат одновременно и созданию, и выражению образа автора. Для этого используются все языковые средства, все формы словесного выражения, все приемы композиционного развертывания словесных рядов. Но особенно важна заключенная в языковых средствах о ц е н о ч н о с т ь, которая обуславливает «распределение света и тени», «переходы от одного стиля изложения к другому». Виноградов приводит высказывание Л. Толстого из «Предисловия к сочинениям Гюи де Мопассана»: «<...> Цемент, который связывает всякое художественное произведение в одно целое и оттого производит иллюзию отражения жизни, есть не единство лиц и по-

ложений, а единство самобытного нравственного отношения автора к предмету». И комментирует это высказывание так: «То, что говорит Л. Толстой, одинаково относится и к идеологической позиции писателя и к стилистическим формам его литературного образа»¹⁴.

Организирующая роль образа автора в трудах Виноградова не только обосновывается теоретически, но и раскрывается в практике анализа литературных произведений. Примером может служить анализ рассказа А. Чехова «В родном углу», предложенный в книге «О языке художественной литературы». Об образе автора здесь говорится, в частности, следующее: «<...> Вся композиция повествования представляет собой чередование, взаимодействие, а иногда и взаимопроникновение трех речевых стихий: объективного авторского повествовательного стиля, глубоко личных, динамических экспрессивно-смысловых форм речи и сознания Веры <...> и драматических сцен, иногда просто коротких реплик, высказываний действующих лиц. “Образ автора” открывается во внутренней связи всех элементов повествования, в его смысловой направленности, в драматической силе образных обобщений, в своеобразном реалистическом символизме художественного изображения жизни»¹⁵.

То очевидное положение, что в термине «образ автора» «автор» не тождествен «реальному», житейскому автору, конкретному физическому лицу, вызывает естественный вопрос: а о чем же о б р а з е идет тогда речь? Ответ можно найти в таких, например, высказываниях Виноградова: «Художественная действительность по приемам своей организации узнается как форма творчества того или иного писателя»¹⁶; «Распределение света и тени при помощи выразительных речевых средств, переходы от одного стиля изложения к другому, переливы и сочетания словесных красок, характер оценок, выражаемых посредством подбора и смены слов и фраз, синтаксическое движение повествования — создают целостное представление об идейной сущности, о вкусах и внутреннем единстве творческой личности художника, определяющей стиль художественного произведения и в нем находящей свое выражение»¹⁷; «Образ автора — это образ, складывающийся или созданный из основных черт творчества поэта. Он воплощает в себе иногда

также и элементы художественно преобразованной его биографии»¹⁸.

Итак, «форма творчества», «творческая личность художника», «основные черты творчества» — вот что лежит в основе образа автора. Образ автора — не образ конкретного лица, но обобщенный образ творчества, творческого начала личности.

Упоминание элементов художественно преобразованной биографии писателя не противоречит решительному заявлению Виноградова, сделанному им в 20-х годах: «Все биографические сведения я решительно отмечаю». Ведь в связи с образом автора речь идет не о биографических сведениях, а о художественно преобразованных элементах биографии, которые опосредованно могут в образе автора отразиться.

Образ автора не тождествен личности писателя, но не оторван от нее.

М. М. Бахтин об образе автора

Рассмотрим коротко суждения Бахтина об образе автора, содержащиеся в его заметках 1959—1961 и 1970—1971 годов. Суждения эти со всей очевидностью соотносятся с высказываниями Виноградова и представляют собой их критическое переосмысление. Для Бахтина на первое место выдвигается вопрос о соотношении реальной личности творца и сотворенного им «образа автора» в произведении искусства: «Проблема автора и форм его выраженности в произведении. В какой мере можно говорить об “образе” автора?»

Автора мы находим (воспринимаем, понимаем, ощущаем, чувствуем) во всяком произведении искусства. Например, в живописном произведении мы всегда чувствуем автора его (художника), но мы никогда не видим его так, как *видим* изображенные им образы. Мы чувствуем его во всем как чистое изображающее начало (изображающий субъект), а не как изображенный (видимый) образ. И в автопортрете мы не видим, конечно, изображающего его автора, а только изображение художника. Строго говоря, образ автора — это *contradictio in adjecto* (противоречие между определяемым словом и определением, внутреннее противоре-

чие. — А. Г.). Так называемый образ автора — это, правда, образ особого типа, отличный от других образов произведения, но это *образ*, а он имеет своего автора, создавшего его. Образ рассказчика в рассказе от я, образ героя автобиографических произведений (автобиографии, исповеди, дневники, мемуары и др.), автобиографический герой, лирический герой и т. п. Все они измеряются и определяются своим отношением к автору-человеку (как особому предмету изображения), но все они — изображенные образы, имеющие своего автора, носителя чисто изображающего начала. Мы можем говорить о *чистом* авторе в отличие от автора частично изображенного, показанного, входящего в произведение как часть его»¹⁹.

Если Виноградов к категории образа автора идет от текста, то Бахтин — от понятий эстетики и философии, стремясь привязать их к образу автора. Этот подход особенно наглядно выступает во фрагменте, где Бахтин применяет к образу автора понятия модусов бытия, которые предложил раннесредневековый философ Иоанн Скот Эриугена в труде «О разделении природы»: «Проблема образа автора. Первичный (не созданный) и вторичный автор (образ автора, созданный первичным автором). Первичный автор — *natura non creata que creat* (природа несотворенная и творящая. — А. Г.); вторичный автор — *natura creata que creat* (природа сотворенная и творящая. — А. Г.). Образ героя — *natura creata que non creat* (природа сотворенная и нетворящая). Первичный автор не может быть образом: он ускользает из всякого образного представления. Когда мы стараемся образно представить себе первичного автора, то мы сами создаем его образ, то есть сами становимся первичным автором этого образа. Создающий образ (то есть первичный автор) никогда не может войти ни в какой созданный им образ»²⁰.

Внутреннее сопротивление виноградовской концепции образа автора, которое ощущается в высказываниях Бахтина, объясняется не только разницей в филологическом и философском подходах к проблеме, но и всецело владевшей Бахтиным идеей диалога, «чужого слова» в словесном произведении. Основополагающий тезис Виноградова, что в образе автора объединяются и образом автора определяются состав и организация всех языковых средств в тексте, представлялся Бахтину утверждением «одноголосого слова»

в произведении, и он разговор об образе автора поворачивал в сторону проблемы «своего» и «чужого» слова. При этом Бахтин высказывал суждения, которые можно толковать как непрямую полемику с Виноградовым: «В какой мере в литературе возможны чистые безобъектные, одноголосые слова? Может ли слово, в котором автор не слышит чужого голоса, в котором *только* он и он *весь*, стать строительным материалом литературного произведения? Не является ли какая-то степень объектности необходимым условием всякого стиля? Не стоит ли автор всегда *вне* языка как материала для художественного произведения? Не является ли всякий писатель (даже чистый лирик) всегда “драматургом” в том смысле, что все слова он раздает чужим голосам, в том числе и образу автора (и другим авторским маскам)? Может быть, всякое безобъектное, одноголосое слово является наивным и негодным для подлинного творчества»²¹. И еще: «Слово первичного автора не может быть собственным словом: оно нуждается в освящении чем-то высшим и безличным (научными аргументами, экспериментом, объектными данными, вдохновением, наитием, властью и т. п.). Первичный автор, если он выступает с прямым словом, не может быть просто *писателем*: от лица писателя ничего нельзя сказать (писатель превращается в публициста, моралиста, ученого и т. п.). Поэтому первичный автор облекается в *молчание*. Но это молчание может принимать различные формы выражения, различные формы редуцированного смеха (ирония), иносказания и др.»²².

В этих высказываниях образ автора оттесняется на периферию вопроса, а в центр выдвигается писатель как конкретное физическое лицо. Но кто же будет спорить, что «реальный», житейский писатель стоит вне языка и вне текста?! Его место — в жизни, а в тексте присутствует не автор, а образ автора. К тому же виноградовский образ автора отнюдь не «одноголос». Он не нивелирует, а **объединяет разные «голоса»**, разные языковые средства, разные стили и т. п. в произведении. (Вспомним хотя бы наблюдение Виноградова об объединении образом автора «трех речевых стихий» в рассказе А. Чехова «В родном углу».)

Высказывания Бахтина свидетельствуют, что к проблеме образа автора можно подойти не только с позиций языкознания и литературоведения (которые, несмотря на различие между ними, вписываются в рамки филологии), но и с

позиций общей теории искусств, эстетики и философии. Такой подход не ставит под сомнение существование образа автора, но, наоборот, подтверждает его. Сам по себе философский подход к образу автора, конечно, интересен. Но мы-то занимаемся филологической наукой — стилистикой и потому в трактовке образа автора будем придерживаться филологической концепции Виноградова.

Только ли в художественных произведениях есть образ автора?

Виноградов и Бахтин рассматривали образ автора в художественных текстах. Но значит ли это, что в текстах других типов его нет? У Виноградова есть такое многозначительное замечание: «Проблема “автора”, “субъекта” неотделима от всякого (разрядка моя. — А. Г.) языкового выражения»²³. А там, где есть автор, может быть и образ автора — конечно, в каждом типе текстов имеющий специфические черты. Оставив в стороне тексты такого типа, как вывески, объявления и т. п., обратимся к текстам, которые вписываются в понятие функциональных стилей.

Публицистика близка к художественной литературе по ряду параметров языковой организации текста (прежде всего — по преобладанию эмоционально-экспрессивных структур), и присутствие образа автора в публицистических произведениях представляется очевидным.

Научные тексты значительно удалены от художественных, но и в них просматриваются особенности, восходящие к своеобразию образа автора. Характеризуя одну из сторон стиля работ Виноградова, Д. С. Лихачев пишет: «Лингвист сказывается в его стиле в постоянной игре словами. Он любит сопоставлять и противопоставлять однокоренные слова, различные или слегка различные по значению: “изображение и выражение”, “объективный и объектный”, “индивидуальный и индивидуализированный” и т. д. и т. п. Игра словами, каламбуры, ирония составляют не только изданный лингвистический и литературоведческий интерес В. В. Виноградова, но и особенность его научного стиля. И сквозь этот стиль сознательно или бессознательно явственно проступает образ авторского “я” самого В. В. Виноградо-

ва»²⁴. Хотя терминология Лихачева не вполне точна, ясно, что образ автора в научных трудах Виноградова (как и в трудах Щербы, Винокура, самого Лихачева и всех других ученых) присутствует.

Остается официально-деловой стиль, которому в целом свойственна такая высокая степень «обезличенности», стандартности, что усмотреть в нем образ автора затруднительно. Однако отрицать категорически саму возможность проявления образа автора в каких-либо достаточно объемных текстах или совокупностях однотипных кратких текстов, созданных одним автором, вряд ли было бы правильно.

Конечно, образ автора с наибольшей полнотой представлен и интересен для изучения в художественных текстах, и мы будем рассматривать его преимущественно на материале художественной литературы. Но будем иметь в виду, что образ автора — категория универсальная, очень разнообразная в своих проявлениях и присущая текстам разных типов.

Образ «я» и лирический герой

В специальной литературе можно встретить выражение «авторское я». В связи с этим необходимо сказать, что «я» как непосредственное выражение авторской личности может употребляться, например, в письме, в официальной, прилагаемой к анкете автобиографии, в объяснительной записке, в заявлении и подобных текстах. В художественных текстах такого «я» быть не может, потому что «всякое “я” художественного произведения — образ»²⁵. М. Пришвин писал: «<...> Я знаю, что для творчества надо выходить из себя и там вне себя забывать свои лишние мысли до того, что потом если и напишется о себе, то это будет уже *я* сотворенное и, значит, как *мы*» («Журавлиная родина»).

«Сотворенное я», будучи образом, тем не менее не тождественно образу автора. Виноградов обращал на это особое внимание: «От структуры “образа автора” следует отличать структурные формы образа “я” в разных жанрах литературы. Повествовательное “я” в новелле, повести и романе со всеми относящимися к нему формами выражения — совсем иной структуры, чем “я” лирического произведения»²⁶.

Повествовательное «я» однозначно указывает на образ рассказчика, о котором речь пойдет в следующей главе.

А «я» лирического произведения коротко охарактеризуем сейчас. Хотя лирика в большей степени, чем другие роды художественной словесности, выражает непосредственное переживание автора, «лирическое я» не тождественно «реальному», житейскому поэту. Об этом очень четко сказал В. Брюсов, который был и замечательным поэтом, и разносторонним ученым: «Критики любят характеризовать личность лирика по его стихам. Если поэт говорит “я”, критики относят сказанное к самому поэту. Непримиримые противоречия, в какие, с этой точки зрения, впадают поэты, мало смущают критиков. Они стараются объяснить их “случайностями настроений”. Но в каждом лирическом стихотворении у истинного поэта новое “я”. Лирик в своих созданиях говорит разными голосами, как бы от имени разных лиц. Лирика почти то же самое, что драма, и как несправедливо Шекспиру приписывать чувства Макбета, так ошибочно заключать о симпатиях и воззрениях Бальмонта на основании такого-то его стихотворения. Индивидуальность поэта можно уловить в приемах его творчества, в его любимых образах, в его метафорах, в его размерах и рифмах, но ее нельзя выводить прямо из тех чувств и тех мыслей, которые он выражает в своих стихах»²⁷.

«Лирическое я» — образ, не менее важный и интересный, чем образ автора эпических произведений. В архиве Виноградова сохранилось относящееся к началу 1926 г. очень интересное рассуждение по этому вопросу. Ученый писал, что анализ лирики «остается стилистическим — до той предельной черты, за которой он превращается в свободное нанизывание собственных идей литературного философа, или в метафизическую реконструкцию “души поэта” (его мироощущения), или в игру механической прицепкой биографических эпизодов. Все попытки сочетать это многообразие “ремесел”, несмотря на тьму “охотников”, своей противоречивостью непосредственно доказывали и свое бесплодие. Эти неудачи в значительной степени обусловлены неопределенностью центра, вокруг которого должны группироваться проблемы историко-литературного изучения лирики. А он не только существует, но и виден. Это — проблема героя в лирическом стихе. Чаще всего читателю приходится сталкиваться с образом лирического “Я”. Проблема

художественного конструирования этого “Я” — фокус, в котором сходятся нити историко-литературной интерпретации лирического стиха. Этот образ лирического “Я” — тот психологический центр, куда влекутся рассеянные лучи лирических эмоций, образ часто изменчивый, часто скрывающийся в одноформенной многозначности своей лики разных героев. Нет грубее ошибки, как непосредственное наложение на это лирическое “Я” психического “Я” автора. Это — омонимы, которые творческою волею автора могут быть сопоставлены — в целях художественной игры масок или даже слиты по аналогии — в ряде сюжетных линий, но могут быть и резко отделенными. Лирическое “Я” не раскрывается подписью автора. И это утверждение сохраняет силу даже в тех случаях, когда поэт, играя обывательской привычкой — видеть в нем откровенного человека, раскрывающего перед публикой свое личное “Я”, даже как бы идя навстречу ей, свое имя переносит в композицию стиха, героя лирики делает своим однофальцем»²⁸.

Как видно, в этом высказывании Виноградова многие мысли о «лирическом я» перекликаются с мыслями об образе автора, которые ученый сформулировал примерно в то же время. А что касается отношения «лирического я» к личности поэта, то здесь мнение Виноградова по существу совпадает с мнением Брюсова.

Образ «лирического я» сейчас часто называют образом лирического героя, или просто лирическим героем. Этот образ, как показывает его название, специфичен для лирики, но если сопоставить лирику с эпосом, то образ лирического героя займет промежуточное положение между образом рассказчика (потому что, как правило, обозначен местоимением «я» или формами 1-го лица глагола) и образом автора (потому что в тексте лирического произведения является «идейно-стилистическим средоточием, фокусом целого», подобно образу автора в тексте повествовательного произведения). В силу своей организующей сущности образ лирического героя, несмотря на неизбежно в какой-то мере конкретизирующее его «я», всё же ближе к образу автора, чем к образу рассказчика. (Наверно, даже не будет большой ошибкой сказать, что образ лирического героя в лирике — это то же или почти то же, что образ автора в эпосе.)

Примечания

- 1 Чудаков А. П. В. В. Виноградов и теория художественной речи первой трети XX века // *Виноградов В. В. Избранные труды. О языке художественной прозы.* М., 1980. С. 303.
- 2 *Виноградов В. В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика.* М., 1963. С. 92.
- 3 Поэтика. Временник Отдела словесных искусств. Вып. III. Л., 1927. С. 18.
- 4 *Виноградов В. В. Избранные труды. О языке художественной прозы.* М., 1980. С. 75, 77.
- 5 Цит. по: Чудаков А. П. Указ. соч. С. 311—312.
- 6 См., например: *Виноградов В. В. О языке художественной литературы.* М., 1959. С. 154, 258.
- 7 Там же. С. 142.
- 8 Там же. С. 255.
- 9 Там же. С. 253, см. также с. 154, 256; ср.: *Виноградов В. В. О теории художественной речи.* М., 1971. С. 181.
- 10 *Виноградов В. В. О теории художественной речи.* С. 118.
- 11 Там же. С. 176.
- 12 *Виноградов В. В. О языке художественной литературы.* С. 140.
- 13 Там же. С. 155.
- 14 Там же. С. 154—155.
- 15 Там же. С. 149.
- 16 Там же. С. 140.
- 17 Там же. С. 256.
- 18 *Виноградов В. В. О теории художественной речи.* С. 113.
- 19 *Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества.* М., 1979. С. 287—288.
- 20 Там же. С. 353.
- 21 Там же. С. 288.
- 22 Там же. С. 353—354.
- 23 *Виноградов В. В. О теории художественной речи.* С. 189.
- 24 *Лихачев Д. С. О теме этой книги // Виноградов В. В. О теории художественной речи.* С. 228.
- 25 *Виноградов В. В. О теории художественной речи.* С. 128.
- 26 *Виноградов В. В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика.* С. 187.
- 27 *Брюсов В. Я. Сила русского глагола.* М., 1973. С. 35—36.
- 28 *Виноградов В. В. Избранные труды. О языке художественной прозы.* С. 341.

Образ рассказчика в его отношении к образу автора в языковой композиции текста

Композиционная иерархия образов автора и рассказчика

В предыдущей главе мы упомянули, что в трудах В. В. Виноградова практически одновременно с термином «образ автора» появляется термин «образ рассказчика». Это естественно, так как категории образа автора и образа рассказчика соотносительны.

Образ рассказчика появляется в повествовательных текстах в тех случаях, когда рассказ ведется не непосредственно «от автора», а передается какому-либо лицу — рассказчику. Начиная со второй половины XVIII в. этот прием построения повествования в русской литературе применяется очень широко. Сержантская вдова Мартона в «Пригожей поварихе» М. Чулкова, Петр Андреевич Гринев в «Капитанской дочке» А. Пушкина, пасичник Рудый Панько в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» Н. Гоголя, Иван Северьянович Флягин в «Очарованном страннике» Н. Лескова, Андрей Соколов в «Судьбе человека» М. Шолохова, Юрий Алексеевич Семираев в «Имитаторе» С. Есина, Веничка Ерофеев в поэме «Москва — Петушки» В. Ерофеева, Нина Галенда в повести М. Шараповой «Коверный» и многие, многие другие — всё это созданные писателями образы рассказчиков, которые даже в пределах приведенного крохотного списка различаются полом, возрастом, мировоззрением, профессиями, ха-

рактерами, привычками, внешностью и т. д. И понятно, что автор ведет повествование уже как бы «не своим» языком, а языком рассказчика, который, однако, «строится» всё тем же автором.

В. В. Виноградов писал: «Рассказчик — речевое порождение писателя, и образ рассказчика (который выдает себя за «автора») — это форма литературного артистизма писателя. Образ автора усматривается в нем как образ актера в творимом им сценическом образе»¹.

В этом кратком определении содержатся важные положения. Прежде всего: образ рассказчика создается автором, и поэтому образ рассказчика не исключает, не перечеркивает образ автора. Образ автора присутствует в образе рассказчика, как образ актера, известный нам по многим сыгранным им ролям, присутствует и в каждой конкретной роли. Более того, образ автора не просто присутствует в композиции словесного произведения наряду с образом рассказчика, но в композиционной иерархии занимает высшую ступень, стоит над образом рассказчика. То есть и в тех произведениях, где повествование ведется рассказчиком и, следовательно, присутствует образ рассказчика, «цементирующей силой», «стержнем, вокруг которого группируется вся стилистическая система произведения», «фокусом целого» выступает образ автора.

Соотношение между образом автора и образом рассказчика может быть очень различным, но главных аспектов этого соотношения два: 1) степень близости или, наоборот, отдаленности образа рассказчика и образа автора и 2) многообразие «ликов», в которых может являться автор, передавая повествование рассказчику.

Близость образа рассказчика к образу автора может не только быть различной в разных произведениях одного автора, но может и изменяться в пределах одного произведения. В. В. Виноградов так сформулировал это важное положение: «Образ рассказчика, к которому прикрепляется литературное повествование, колеблется, иногда расширяясь до пределов образа автора. Вместе с тем соотношение между образом рассказчика и образом автора динамично даже в пределах одной литературной композиции. Динамика форм этого соотношения непрерывно меняет функции словесных сфер рассказа, делает их колеблющимися, семантически многоплановыми»².

Между теми случаями, когда образ рассказчика расширяется (здесь обязательно надо добавить *почти*, так как полное слияние образа рассказчика с образом автора быть не может) до пределов образа автора, и теми случаями, когда образ рассказчика четко отделяется от образа автора, предполагается бесконечное число промежуточных решений. Но главное: бывают произведения, в которых образ рассказчика приближен к образу автора по языку и взгляду на мир (точке видения, о которой ниже), а бывают произведения, в которых образ рассказчика по тем же признакам явно отдален от образа автора.

К первому роду произведений относится, например, большинство написанных от 1-го лица рассказов К. Паустовского, а ко второму — многие рассказы М. Зощенко и Е. Попова. А если обратиться к прозе пока не столь известных авторов, то к произведениям первого рода отнесем, например, рассказы Н. Горловой «Живые мощи» и «Толгская» и рассказ А. Иванова «Горсть малины», а второго рода, скажем, рассказ В. Айсина «Будни ракеты». Перечень имен и названий можно было бы, конечно, продолжить, но для нас важны прежде всего характерные примеры. Приведу начало рассказов А. Иванова и В. Айсина.

«Горсть малины»:

«Когда зажигают осенние костры и далеко разносится запах тлеющих листьев, я вижу тех четверых, идущих по пустырю: они появляются в моей близорукой памяти неразличимым солнечным единством, но по родным движениям их тел, по звонкому голосу моей сестренки я сразу узнаю нашу семью, — тогда я спрашиваю себя: как имя той силы, что смогла погубить ее, разъединить наши души и, разбросав, заставить каждого маяться в отдалении друг от друга? Как объясню я самому себе, почему на долгие годы забыл о существовании своей сестры, ни разу не был на могиле отца, а мать почти не навещаю? И неудивительно, что не помню название той железнодорожной станции, неподалеку от которой мы жили на даче и где я спас свою сестру от гибели».

«Будни ракеты» (любимую автором «ненормативную лексику» в тех пределах, в которых ее употреблял протопоп Аввакум, сохраняю, а за этими пределами заменяю отточиями — не из ханжества, а потому, что по своей консервативности продолжаю считать такую лексику непечатной):

«Мы с Лёхой-братаном малость выпили, и он сказал, что пора нам уже браться за голову. В том смысле, что люди кучи денег имеют, а мы как жили в говне, так до сих пор вечно на бутылку не хватает. А я в ответ уставился на него странным взглядом. А Лёха-братан сказал, что щас пойдем рэкетом заниматься. Тогда я понял и взял топор. (Мы им помидор резали для закуски на четыре части.) А Лёха-братан взял безмен и сказал, что это штука специальная, чтобы вешать. А я сказал, что на такое душегубство не согласен. Тогда Лёха-братан объяснил мне, что я давилка картонная, что не понимаю, что это прибор специальный, чтоб всякую <...> вешать, чтобы знать, сколько всякая <...> весит. Тогда я сказал: А! — и махнул топором, и разрубил воздух на две отдельные части. А Лёха-братан сказал, что всё, хватит рассусоливать, идем рэкетирствовать».

В повествовательных произведениях, подобных рассказу В. Айсина, отчетливо просматривается композиционная иерархия образов автора и рассказчика, которую М. Бахтин определил так: «За рассказом рассказчика мы читаем второй рассказ — рассказ автора о том же, о чем рассказывает рассказчик, и, кроме того, о самом рассказчике»³.

Это очень точное определение справедливо по отношению ко всем произведениям, где есть образ рассказчика. Но само присутствие образа рассказчика в некоторых композиционных формах повествования бывает не всегда ясно не только неискушенному читателю, но иногда и специалисту. А такие формы повествования весьма многочисленны. Приведем начало рассказа К. Паустовского «Третье свидание»:

«Впервые я попал в Польшу в 1901 году, маленьким мальчиком. Меня возила туда моя бабушка Вицентина Ивановна — очень строгая на вид, на самом же деле неслыханно добрая. С бабушкой мы были в Белостоке, Варшаве и Ченстохове. Несмотря на то, что я хорошо помню эту поездку, она всё же представляется мне сейчас каким-то далеким видением. Второй раз я попал в Польшу во время первой мировой войны. Мы отходили под натиском немцев от Келец к Брест-Литовску и дальше к Барановичам. Восточная Польша запомнилась как сыпучие пески, скрип колес, старые распятия на перекрестках и темные осенние ночи. Было безветренно, тихо. По горизонту постоянно разгорались и дымили зарева. Но ночи все же были настолько темными, что помогали думать, когда я лежал в санитарной фурманке, укрывшись шинелью.

Мне выдали старую кавалерийскую шинель. Она стала верным моим другом, эта длинная шинель из грубого сукна. Я быстро согрелся под ней в сентябрьские ночи».

Похоже строится повествование в рассказе А. Иванова «Горсть малины», отрывок из которого мы рассмотрели, или, например, в рассказе Н. Горловой «Толгская»:

«Мне было шестнадцать лет, я приехала в Ярославль, надеясь на встречу, от которой, как мне тогда казалось, зависела моя судьба. Я знала только, на какой улице живёт Иван — и ничего больше.

Вместе со мной в поезд в Ярославле сели старуха и жилистый кудрявый мужик в искусственном полушубке. Снег набился ему в кудри. Мужик повесил на крюк белый с метели полушубок, поставил на липкий столик магнитофон «Электроника» и стал тщательно протирать его рукавом свитера. Старуха долго оттопывала войлочные сапоги за дверью купе, потом вошла, перекрестилась и распустила серый козий платок, расстегнув булавку. <...>

Я куталась в шубу и чувствовала себя таинственно-счастливой. Я вспоминала, как ехала в Ярославль, смотрела в окно, и светлое, броское, густо-голубое небо напоминало мне о нескорой Пасхе. Я боялась что-нибудь забыть: березы, тяжелые, как будто мокрые, занавеси елей, пролетающих сорок или серые следы зайцев на снегу».

Здесь есть большой соблазн отнести «я» рассказчика непосредственно к автору. И так во всех случаях, когда образ рассказчика приближен к образу автора. Отсюда возможные недоразумения и даже ошибки. Рассмотрим такое высказывание М. Бахтина: «В отличие от реального автора созданный им образ автора лишен непосредственного участия в реальном диалоге (он участвует в нем лишь через целое произведение), зато он может участвовать в сюжете произведения и выступать в изображенном диалоге с персонажами (беседа «автора» с Онегиным)»⁴. Если мысль об отличии образа автора от «реального автора» безусловно верна, то дальнейшие утверждения по меньшей мере неясны. Кого (или что) имеет в виду Бахтин, когда пишет о беседе «автора» с Онегиным? Если рассказчика, тогда всё правильно. Но если образ автора (что вытекает из контекста), тогда согласиться с Бахтиным нельзя. С Онегиным в романе Пушкина беседует, конечно, не Пушкин, а рассказчик. Он же (а не Пушкин) участвует в сюжете. «Я» в «Евгении Онегине» — не «я» Пушкина, а «я» рассказчика.

Надо твердо запомнить следующее: «я» в повествовательном произведении (прозаическом или стихотворном) однозначно указывает на образ рассказчика. Никакие личностные сходства или биографические совпадения дела не меняют.

Автор может сделать рассказчиком кого угодно, в том числе и самого себя. Но в композиции словесного произведения даже самый близкий образу автора образ рассказчика всё же останется образом рассказчика. Ни в коем случае не отождествляйте образ рассказчика с образом автора! Их надо всегда строго различать. В частности, «я» в повествовании — всегда «я» рассказчика, но не автора.

Создавая различные образы рассказчика, автор, по выражению В. В. Виноградова, «раздваивает, растранивает и т. д. свой авторский лик в игре личин, “масок” или влечет за собой цепь чужих языковых сознаний, ряд рассказчиков»⁵. Например, весьма различны образы рассказчиков и их языковые характеристики в произведениях Н. Лескова: безымянный рассказчик в «Левше», Иван Северьянович в «Очарованном страннике», Любовь Онисимовна в «Тупейном художнике» и др. Обратившись к творчеству молодых современных прозаиков, можно, например, сравнить хотя бы образы рассказчиков (рассказчиц) в рассказах М. Шарповой «Идущие на солнце» и «Пугающие космические сны». Автор предстает в разных «ликах», определяемых не только изображаемой ситуацией, родом занятий, характером забот, направленностью размышлений и т. п., но и свойственными этим «ликам» особенностями языка: составом и динамикой словесных рядов, синтаксическими конструкциями. Проиллюстрируем это небольшими отрывками.

«Идущие на солнце»:

«Свернули за цирк, к пустырю. Брели по пустынному проулку. Я — понуро, он — радостно: стояние в деннике да асфальтовый клочок циркового двора ввергают в вечный оглум.

Саулис давно уже не выступал. Застарелый броддаун сухожилий задних ног и сплек правого плеча, да и копытные наминки. Плюс возраст. По зубам ему было лет пятнадцать: поверхности верхних зацепов напрочь скруглились. Запустили болезни до меня, но и я не особо опытная лошадня. Всё больше по советам других конников действую или по ветеринарным лечебникам ориентируюсь.

Спустились в овраг. Ручей по низине, питающий сочную растительность. Цирк на горе.

— Отдыхай, мальчик.

Ручей ему до путовых суставов. Попил и задремал прямо в воде. Не стала будить. Привязала корду к коряге.

Солнце совсем взошло, греет почти по-дневному».

«Пугающие космические сны»:

«Квартира огромная, черная, пустая. Коммунальная, но никто не живет. Только я. Коммунист в коммуне. Одна осталась в пустоте. Нет, не смешно. Мне страшно. Темнотень в коридоре, лампочек нет — дорого. Молюсь: “Я маленький коммунистеныш, смелый и отважный...” Куда там! Воровски крадусь к своей комнате и вздрагиваю: вон там, в том углу — кто это там?! Да нет там никого, не может быть! А почему не может? Последний этаж, чердак, возле кухни пожарная лестница, с нее шагнуть запросто прямо в окно. Ой, не надо так... Поскребывание. Мыши, наверное, или в дымоходах ветер. Дымоходами пронизаны все стены. Даже под полом всегда что-то движется. Или кто-то? Очень старый дом. Станный. Страшно. В этих дымоходах и человек поместится. Я у себя в комнате вынимала решетку отдушины и засовывала в трубу голову. Там пахнет мертвыми птицами. Если сейчас зазвонит телефон, я вскрикну. Я всегда вскрикиваю, и испариной лоб и ладони покрываются. Не звоните мне, когда стемнеет, я боюсь».

Проявления «многоликости» автора не ограничиваются случаями, когда он создает образы разных рассказчиков в разных произведениях. «За художником, — писал В. В. Виноградов, — всегда признавалось широкое право перевоплощения и изменения действительности. В литературном маскараде писатель может свободно, на протяжении одного художественного произведения, менять стилистические и образно-характеристические лики или маски»⁶.

Формы проявления разных «ликов», «масок» автора в пределах одного произведения разнообразны. Нередко встречаются повествовательные композиции, в которых представлены несколько рассказчиков. Например, в «Герое нашего времени» три рассказчика. Первый — путешествующий по Кавказу молодой человек, чемодан которого наполовину набит путевыми записками о Грузии. Он начинает роман знаменитой фразой «Я ехал на перекладных из Тифлиса». От его лица строится часть повествования «Бэлы», «Максим Максимыч» и предисловие к «Журналу Печорина». Следующий рассказчик — Максим Максимыч, который рассказывает историю Бэлы. И, наконец, — Печорин («Журнал Печорина»: «Тамань», «Княжна Мери» и «Фаталист»).

Но автор меняет свои «лики» в пределах одного произведения, не только передавая повествование от одного рассказчика другому, но и раскрывая разные «маски», «личины» того или иного рассказчика. Характерен в этом отношении образ рассказчика-Печорина. Когда мы рассматривали словесные ряды в «Тамани», то обратили внимание на столкновение разговорного и книжно-романтического рядов, первый из которых характеризует Печорина как внимательно наблюдающего и трезво оценивающего реальность человека, а второй — как человека, носящего маску романтического героя и постепенно свыкающегося с ней. В «Княжне Мери» разные грани образа Печорина в их словесном самораскрытии выступают еще более ощутимо. Рассматривать все эти грани — не наша задача. Ограничимся такими примерами.

Печорин, повинувшись искреннему чувству, бросается догонять увезенную мужем Веру. В изображении состояния рассказчика господствуют эмоционально-экспрессивные языковые средства. Рассказчик предстает как человек, способный на глубокие переживания, естественные человеческие порывы, движения души:

«Я скакал, задыхаясь от нетерпенья. Мысль не застать уже ее в Пятигорске молотком ударила мне в сердце! — одну минуту, еще одну минуту видеть ее, проститься, пожать ее руку... Я молился, проклинал, плакал, смеялся... нет, ничто не выразит моего беспокойства, отчаяния!.. При возможности потерять ее навеки Вера стала для меня дороже всего на свете, дороже жизни, чести, счастья. Бог знает, какие странные, какие бешеные замыслы роились в голове моей... Между тем я всё скакал, погоняя беспощадно. <...>

Всё было бы спасено, если б у моего коня достало сил еще на 10 минут! Но вдруг, поднимаясь из небольшого оврага, при выезде из гор, на крутом повороте, он грянулся о землю. <...>

И долго я лежал неподвижно, и плакал, горько, не стараясь удерживать слез и рыданий; я думал, грудь моя разорвется; вся моя твердость, всё мое хладнокровие — исчезли, как дым. Душа обессилела, рассудок замолк, и если б в эту минуту кто-нибудь меня увидел, он бы с презрением отвернулся».

Но уже в следующем абзаце рассказчик является в личине скептика, иронизирующего над своими недавними чувствами:

«Когда ночная роса и горный ветер освежили мою горящую голову и мысли пришли в обычный порядок, то я понял, что

гнаться за погибшим счастьем бесполезно и безрассудно. Чего мне еще надобно? — ее видеть? — зачем? не всё ли кончено между нами? Один горький прощальный поцелуй не обогатит моих воспоминаний, а после него нам только труднее будет расставаться.

Мне, однако, приятно, что я могу плакать! Впрочем, может быть, этому причиной расстроены нервы, ночь, проведенная без сна, две минуты против дула пистолета и пустой желудок.

Всё к лучшему! Это новое страдание, говоря военным слогом, сделало во мне счастливую диверсию».

А заканчивается повесть всем известной тирадой

«Я, как матрос, рожденный и выросший на палубе разбойничьего брига <...>

в которой рассказчик вновь надевает на себя личину романтического героя.

М. М. Бахтин образ рассказчика связывал с устной речью, а в письменной речи, по его мнению, автором вводится «условный автор». Такое разграничение трудно признать целесообразным, хотя бы потому, что в литературе мы практически всегда имеем дело с письменной формой выражения, даже если она имитирует форму устную. Термин «образ рассказчика» обобщает все случаи передачи повествования «другому лицу», и дробить этот термин нет никакой надобности. Сам же Бахтин, вслед за Виноградовым, вполне справедливо подчеркнул, что рассказчики (как бы их ни называли) «вводятся как носители особого словесно-идеологического, языкового кругозора, особой точки зрения на мир и на события, особых оценок и интонаций <...>»⁷.

Отметим в этом высказывании упоминание особой точки зрения на мир и на события, связанной с образом рассказчика. Бахтин, судя по его общему выходящему за рамки филологии подходу к образу автора и образу рассказчика и по данному контексту, под точкой зрения имеет в виду мнение, определенный взгляд на вещи, то или иное отношение к чему-либо. Это, конечно, свойственно любому образу рассказчика. Однако в плане словесной композиции текста «точка зрения» может означать и нечто иное, а именно: некую условную точку в пространстве и времени, с которой автор или рассказчик видят всё изображаемое. В этом смысле точнее говорить о т о ч к е в и д е н и я, а не о точке зрения.

Точка видения автора и рассказчика

В рабочих заметках к «Преступлению и наказанию» Ф. М. Достоевский записал: «Предположить нужно автора существом всеведущим и не погрешающим, выставляющим всем на вид одного из членов нового поколения». Н. Г. Чернышевский в предисловии к неоконченному роману (название которого из ряда вариантов так и не было выбрано) высказал такую мысль: «Написать роман без любви — без всякого женского лица — это вещь очень трудная. Но у меня была потребность испытать свои силы над делом, еще более трудным: написать роман чисто объективный, в котором не было бы никакого следа не только моих личных отношений, — даже никакого следа моих личных симпатий».

Из этих высказываний видно, что с образом автора (с «автором») издавна связывались два важнейших понятия: всеведение и объективность («непогрешимость»).

Что касается объективности, то она, конечно, могла и может выступать лишь как некий условный идеал, а не как полная отрешенность автора от изображаемых событий и явлений. В предыдущих главах мы говорили, что содержание произведения представляет собой раскрытие темы и включает в себя отношение автора к теме. Выражение этого отношения может быть сведено к минимуму, но вряд ли устранено совсем даже в «чисто информативных» жанрах нехудожественной словесности, не говоря уже о словесности художественной. «Устранение из повествования субъективно-экспрессивных форм речи не может быть полным, — писал В. В. Виноградов. — Авторские приемы построения художественной действительности не могут утратить своего индивидуального характера. <...> Принципы группировки, отбора “предметов”, способы изображения лиц носят на себе знаки определенной авторской индивидуальности. Тяготение к “объективности” и разные приемы “объективно-го” построения — всё это лишь особые, но соотносительные принципы конструкции образа автора»⁸.

Иное дело всеведение. Конечно, это тоже условность, потому что «реальный», житейский автор не может обладать всеведением в реальной действительности. Но, создавая

мир действительности литературной, он может осуществить такие «принципы конструкции образа автора», которые сделают авторское всеведение исходным началом организации текста. Это мы наблюдаем во всех случаях, когда имеем дело с так называемым «авторским повествованием» от 3-го лица. Нас нисколько не удивляет, что автор знает о мыслях и чувствах всех персонажей, об их желаниях, замыслах, настроениях, о том, что было с ними в прошлом, о том, что происходит одновременно в разных местах и т. д. и т. п.

Это — условность литературной действительности, принятое всеми правило игры. Точка видения в повествовании от 3-го лица находится вне изображаемых явлений и событий, а точнее — над ними. Это точка видения «сверху». Отсюда и всеведение. И хотя А. Битов в «Пушкинском доме» заметил, что «писать с точки зрения Бога позволял себе лишь Лев Толстой», на самом-то деле всякий автор (независимо от степени дарования), избравший форму изложения от 3-го лица, пишет будто бы с точки зрения (а лучше, как мы уже говорили, с точки видения) Бога в смысле предлагаемого в словесном произведении авторского всеведения и всевидения.

Позиция всеведения открывает перед автором широчайшие возможности изображения событий и характеров, но в то же время отделяет его от персонажей. Передавая повествование рассказчику и строя его (повествование) от 1-го лица, автор получает возможность показывать литературную действительность «изнутри» (в рассказе от 1-го лица рассказчик, — как правило, действующее лицо, один из персонажей), но теряет всеведение.

Точка видения рассказчика, повествующего от своего лица, принципиально отличается от точки видения автора, повествующего от 3-го лица. Рассказчик может рассказывать только о том, чему он был свидетелем, что он видел и что слышал. Такой рассказ, хотя и проигрывает в широте охвата действительности, зато в определенной мере выигрывает в достоверности. Достоверность эта, однако, может быть нарушена, если по недосмотру автора в повествовании от 1-го лица вдруг зайдет речь о том, о чем рассказчик знать не мог, и это обстоятельство не получит какого-либо специального объяснения. Приведу пример. В одной повести уже не начинающего автора, написанной от 1-го лица, есть такая сцена: герой прячется в кустах за деревней, а в это вре-

мя в деревне в одном из домов происходят события, которые подробно описываются. На мой вопрос, как же герой, прячущийся в кустах, мог знать, что творится в одном из домов, автор ответить затруднился и, как мне показалось, вообще не вполне понял мой вопрос. Точки видения автора и рассказчика для него, видимо, как-то смешались. А ведь было нетрудно сделать эпизод в доме композиционно оправданным, заметив, например, что рассказчик узнал о нем позже от одного из очевидцев.

Поскольку композиционные рамки повествования от 1-го лица довольно тесны, авторам нередко приходится их «расширять», прибегая к тем или иным приемам. Например, Пушкин, описывая в заключительной части последней главы «Капитанской дочки» поездку Марьи Ивановны в Петербург и ее встречу с Екатериной II, очевидцем чего Гринев быть не мог, предваряет эту часть таким замечанием: «Я не был свидетелем всему, о чем остается мне уведомить читателя; но я так часто слышал о том рассказы, что малейшие подробности врезались в мою память и что мне кажется, будто бы я тут же невидимо присутствовал». В лермонтовской «Бэле» Максим Максимыч подслушивает разговор Азамата с Казбичем, а в «Княжне Мери» Печорин и доктор Вернер подслушивают разговоры Грушницкого, драгунского капитана и их компании. Приемы предельно просты, даже вроде бы наивны, но без них в повествовании от 1-го лица либо нарушилось бы развертывание сюжета, либо утратилась бы целостность композиционного построения (что, впрочем, связано друг с другом).

При всем принципиальном различии точек видения автора в повествовании от 3-го лица и рассказчика в повествовании от 1-го лица они могут сближаться в смысле появления элементов всеведения рассказчика в случае сближения его образа с образом автора. Рассмотрим такой небольшой отрывок из «Человека в футляре» А. Чехова:

«— Беликов жил в том же доме, где и я, — продолжал Буркин, — в том же этаже, дверь против двери, мы часто виделись, и я знал его домашнюю жизнь. <...>

Спальня у Беликова была маленькая, точно ящик, кровать была с пологом. Ложась спать, он укрывался с головой; было жарко, душно, в закрытые двери стучался ветер, в печке гудело; слышались вздохи из кухни, вздохи зловещие...

И ему было страшно под одеялом. Он боялся, как бы чего не вышло, как бы его не зарезал Афанасий, как бы не забрались воры, и потом всю ночь видел тревожные сны, а утром, когда мы вместе шли в гимназию, был скучен, бледен, и было видно, что многолюдная гимназия, в которую он шел, была страшна, противна всему существу его и что идти рядом со мной ему, человеку по натуре одинокому, было тяжело».

Здесь часть характеристики Беликова — результат непосредственных наблюдений рассказчика («был скучен, бледен» и т. д.), а часть — из области всеведения («Ложась спать, он укрывался с головой <...> И ему было страшно <...> Он боялся <...>»). Однако всеведение это относительно: ведь Буркин знал домашнюю жизнь Беликова, они общались дома и в гимназии, поэтому определить состояние «человека в футляре» в той или иной ситуации Буркину было нетрудно.

Способы выражения образа рассказчика

Наиболее четко образ рассказчика выражается местоимениями и формами глаголов 1-го лица. Об этом мы уже говорили. Даже при биографических личностных сближениях и совпадениях «я» (иногда «мы») однозначно указывает, что в словесной композиции произведения кроме образа автора присутствует и образ рассказчика.

Но образ рассказчика может быть обозначен и в повествовании от 3-го лица. В этом случае образ рассказчика находит выражение в характерологических языковых средствах, отступающих от так называемой «литературной нормы». Это чаще всего разговорные и просторечные слова, выражения и синтаксические конструкции, а также диалектизмы и профессионализмы. Могут быть использованы и специальные языковые средства, как, например, народная этимология в «Левше» Н. Лескова:

«<...> в самом главном зале разные огромные бюстры, и посредине под валдахином стоит Аболон Полведерский»

и т. п. В некоторых случаях образ рассказчика выражается с помощью не просторечных и диалектных, а стилистически противоположных им «книжных» элементов. Хотя характерологические языковые средства со всей очевидно-

стью указывают на рассказчика, форма повествования от 3-го лица делает допустимыми элементы всеведения в композиции произведения. Это можно видеть в таких отрывках из рассказа М. Зощенко «Контролер»:

«Организм у слесаря Гаврилыча был неважный. Была ли селезенка в неисправности или какой другой орган был с изъяном — неизвестно. А только мучила человека жажда беспрестанно. <...>

А в субботу слесарь Гаврилыч подсчитал получку, отошел от кассы и вдруг как раз и почувствовал сильный прилив жажды. “Выпить надоть, — подумал слесарь. — Главное, что тискаются, черти, у кассе, пихаются... Жажду только вызывают, дьяволы”. Положил слесарь деньги в карман. Вышел за ворота. Посмотрел по сторонам с осторожностью. Так и есть. У ворот собственной своей персоной стояла супруга Гаврилыча, драгоценная Марья Максимовна. <...>

— Прикатилась? — спросил слесарь.

— Прикатилась, Иван Гаврилыч, — сказал супруга. И вдруг почувствовала, что ее распирает сильная злоба.

Хорошо было бы, конечно, тут же сцепиться и отчихвостить при всех Гаврилыча. Ах, дескать, ирод, окаянная твоя сила!.. Такие-то поступки! Так-то ты растого, разэтого, тово...

Но Марья Максимовна сдержалась и сказала приветливо:

— А идите сюда, Иван Гаврилыч. Мы не препятствуем. А только мы от вас сегодня ни на шаг не отстанем. Вы в портерную — мы в портерную. Вы миллиарды гонять — и мы миллиарды гонять... У слесаря Гаврилыча сильно чесался язык. Хорошо бы, думал Гаврилыч, стукнуть сейчас по скуле Марью Максимовну. Или на худой конец отчихвостить при народе. Ах, дескать, контроли строить! Муж, можст, неограниченную сдельщину делает, прет и потеет, а ты контроли наблюдать...

Но Гаврилыч сдержался и, махнув рукой, вошел в портерную».

Мы уже говорили о том, что точка видения рассказчика принципиально отличается от точки видения автора. Поэтому даже при отсутствии форм 1-го лица и характерологических средств образ рассказчика всё же может быть выражен в произведении — именно точкой видения. Этот способ выражения образа рассказчика — наиболее «тонкий», не сразу заметный, но художественно выразительный, повышающий достоверность изображения. Хороший пример — короткий рассказ И. Бунина «Убийца»:

«Дом с мезонином в Замоскворечье. Деревянный. Чистые стекла, окрашен хорошей синеватой краской. Перед ним толпа и боль-

шой автомобиль, казенный. В растворенные двери подъезда виден на лестнице вверх коврик, серый, с красной дорожкой. И вся толпа смотрит туда с восхищением, слышен певучий голос:

— Да, милые, убила! Вдова молодая, богатого купеческого роду... Любила его, говорят, до страсти. А он только на ее достаток льстился, гулял с кем попало. Вот она и пригласила его к себе на прощанье, угощала, вином поила, всё повторяла: «Дай мне на тебя наглядеться!» А потом и всадила ему, хмельному, нож в душу...

Открылось окно в мезонине, чья-то рука в белой перчатке дала знак автомобилю. Машина зашумела, народ раздался. И вот она показалась — сперва стройные ноги, потом полы собольей накидки, а потом и вся, во всем своем наряде — плавно, точно к венцу, в церковь, стала спускаться вниз по ступенькам. Бела и дородна, черные глаза и черные брови, голова открыта, причесана гладко, с прямым пробором, в ушах качаются, блещут длинные серьги. Лицо спокойно, ясно, на губах ласковая улыбка — ко всему народу... Вошла в машину, села, за ней вошли власти, человек в ловкой шинели строго и недовольно глянул на любопытных; хлопнула дверца, машина сразу взяла с места...

И все, глядя вслед, с восхищением:

— И-их, покатили, помчали!»

Из описанной сцены полностью исключено всеведение. О причинах появления перед домом в Замоскворечье толпы и большого казенного автомобиля рассказывает не автор, а «певучий голос». Всё остальное — это только то, что мог наблюдать очевидец.

Разумеется, три названных главных способа выражения образа рассказчика — формы 1-го лица, характерологические языковые средства, точка видения — не исключают друг друга. Часто они все присутствуют в одном произведении. Примеры многочисленны. Приведем один — из рассказа Б. Шергина «Митина любовь»:

«А я живу, какого-то счастья жду, судьбы какой-то. А дни, как гуся, пролетают.

...Позапрошлая наступила зима, выпали снега глубоки, ударили морозы новогодни. Три дня отпуска, три билета в соломбальский театр. Соломбала — города Архангельска пригород. От нашей Корабельщины три часа ходу.

У вдовы, у Смывалихи, остановился. Вечером в театре жарко, людно. В антракт огляделся: рядом особа сидит молодая. Сроду не видал такого взора! Не взгляд — тихая заря поздновечерняя. Больше во весь вечер не посмел в ейну сторону пошевелиться. Другой день ушел в гости к вечеру.

Народушку в театре — как тараканов на печи.

— Ишь лорд какой расселся, член парламента! Расшеперил лапы-то!

Ейно место охраняю... идет. Голову гордо несет, щеки, уши пылают. Стыдится. Честного поведения, значит. Привстал ей. Мило улыбнулась».

Композиционные типы повествовательных текстов, определяемые соотношением «образ автора — образ рассказчика»

Подводя итоги сказанному выше о соотношении «образ автора — образ рассказчика», можно выделить по этому признаку четыре главных композиционных типа⁹. 1. Рассказчик не обозначен ни одним из трех рассмотренных выше способов, иначе — образ рассказчика отсутствует. В тексте представлено так называемое «авторское повествование» от 3-го лица, которое называют нередко «объективным» или «объективированным», хотя, как мы уже говорили, объективность авторского повествования всегда в большей или меньшей степени относительна. 2. Рассказчик обозначен с помощью местоимений 1-го лица и форм 1-го лица глаголов или точки видения, но стилистически, с помощью характерологических языковых средств, не выделяется. В этом случае образ рассказчика сближается с образом автора. 3. Рассказчик не обозначен с помощью местоимений 1-го лица и форм 1-го лица глаголов, но выделяется стилистически, с помощью просторечно-диалектных или, наоборот, «книжных» языковых средств. В этом случае в повествовании рассказчика возможны элементы всеведения. 4. Рассказчик обозначен и с помощью местоимений 1-го лица и форм 1-го лица глаголов, и с помощью характерологических языковых средств, и с помощью точки видения. Это наиболее рельефный и полный способ выражения образа рассказчика, который, однако, как мы уже неоднократно подчеркивали, не исключает образа автора, всегда присутствующего в произведении.

В связи с композиционными типами повествования, определяемыми соотношением «образ автора — образ рас-

сказчика», следует упомянуть и «рассказ в рассказе». Суть этого композиционного построения ясна из его названия. Заметим только, что соотношение рассказов «включающего» и «включенного» может быть весьма разнообразным. Например, «Человек в футляре» А. Чехова — это рассказ учителя гимназии Буркина о Беликове, включенный в «авторский» рассказ о ночлеге двух охотников, причем рассказ Буркина — основной, главный. А в рассказе К. Паустовского «Колотый сахар», написанном от 1-го лица (то есть от лица «первого рассказчика»), рассказ старика-певца («второго рассказчика») о том, как его дед-ямщик вез гроб с телом Пушкина — хотя и важный, но не основной (в том числе и в смысле протяженности) эпизод.

Довольно распространенной композиционной формой являются «рассказы (повести) о детстве», написанные от 1-го лица. В них рассказчик выступает в двух лицах: как ребенок, подросток, юноша во время описываемых событий и как взрослый, зрелый человек во время их описания («Капитанская дочка» А. Пушкина, «Детство», «Отрочество», «Юность» Л. Толстого, «Дети подземелья» В. Короленко, «Богомолье» И. Шмелева, «Уроки французского» В. Распутина и др.). Рассказчик является здесь в двух разных «ликах», его «я» принадлежит одному человеку, но двум разным характерам, разным образам: ребенку, юноше — действующему лицу — и взрослому, описывающему минувшие события.

Наконец, обязательно надо отметить, что соотношение «образ автора — образ рассказчика» может сознательно изменяться автором в пределах одного произведения. В частности, возможны различные формы перехода от изложения «объективного» (от 3-го лица) к изложению «субъективному» (от 1-го лица), и наоборот («Петербург» А. Белого, «Дар» В. Набокова и др.).

Соотношение «образ автора — образ рассказчика» и язык персонажей

В реалистических произведениях, построенных по принципу «авторского повествования», язык персонажей дифференцируется, то есть наделяется особенностями, определяе-

мыми образованием, профессией, возрастом, местом жительства и т. п. каждого персонажа. Таким образом, если персонаж не имеет хорошего образования, живет в деревне, где основным средством общения является диалект, и работает, скажем, плотником, то язык его будет существенно отличаться от «авторского языка». А в случае передачи повествования рассказчику изображение языка персонажей зависит от соотношения образа рассказчика и образа автора. Когда образ рассказчика приближен к образу автора, язык персонажей может так же дифференцироваться, как в «авторском» изложении. Но когда образ рассказчика отдален от образа автора характерологическими языковыми средствами, язык персонажей сближается с языком рассказчика и тем самым выравнивается, лишается собственной индивидуальности. «Образ рассказчика, — писал В. В. Виноградов, — накладывает отпечаток и на формы изображения персонажей: герои уже не «самораскрываются» в речи, а их речь передается по вкусу рассказчика — в соответствии с его стилем в принципах его монологического в о с п р о - и з в е д е н и я»¹⁰.

Показательный пример подчинения языка персонажа языку рассказчика можно привести из знаменитого сказа П. Бажова «Малахитовая шкатулка». Об одном из приказчиков барина Турчанинова здесь говорится:

«Он, сказывают, из чужестранных земель был, на всяких языках будто говорил, а по-русски похуже. Чисто-то выговаривал одно — пороть. Свысока так, с растяжкой — па-роть. О какой недостаче ему заговорят, одно кричит: пароть! Его Паротей и прозвали».

И хотя в этой характеристике четко сказано, что по-русски Паротя чисто выговаривал всего одно слово, в его репликах не изображаются произношение, грамматические формы, синтаксис и т. п. выходца из «чужестранных земель». Язык Пароти не отделяется ни от языка рассказчика, ни от языка других персонажей:

«Паротя видит, что жене шибко не мило, он и давай чихвостить: — Страмина ты, страмина! Что ты косоплётки плетёшь, барину в глаза песком бросаешь! Какой я тебе патрет показывал? Здесь мне его шили. Та самая девушка, про которую они вон говорят. Насчет платья — лгать не буду — не знаю. Платье какое хошь надеть можно. А камни у них были. Теперь у тебя в шкапу заперты. Сама же их купила за две тысячи, да надеть не смогла.

Видно, не подходит корове черкасско седло. Весь завод про покупку-то знает!»

Как видим, в этом высказывании (как и в других высказываниях) Пароти не только не изображаются языковые черты, которые могли бы быть свойственны иностранцу, но и воспроизводятся диалектные черты, характерные для повествования рассказчика.

Примечания

- ¹ *Виноградов В. В.* О языке художественной литературы. М., 1959. С. 122.
- ² *Виноградов В. В.* О теории художественной речи. М., 1971. С. 191.
- ³ *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 127.
- ⁴ *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 295.
- ⁵ *Виноградов В. В.* О теории художественной речи. С. 127.
- ⁶ Там же. С. 128.
- ⁷ *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. С. 126.
- ⁸ *Виноградов В. В.* О языке художественной литературы. С. 140.
- ⁹ *Одинцов В. В.* Стилистика текста. М., 1980. С. 187.
- ¹⁰ *Виноградов В. В.* О теории художественной речи. С. 190.

Субъективация повествования

Понятие субъективации повествования

В главах об образе автора и образе рассказчика мы говорили, что образ автора — «не простой субъект речи» и что он изъят «из мира повествования как действующее лицо». С образом автора связываются важные композиционные понятия всеведения и объективности. И хотя оба эти понятия условны, а их конкретные реализации относительны, «авторское повествование» от 3-го лица обычно рассматривается как «объективное», или «объективированное». При этом такое наименование присваивается «авторскому повествованию» не столько потому, что оно «объективно» («непогрешимо») в смысле отношения к изображаемой действительности, сколько потому, что его конкретный субъект (то есть тот, кто повествует) не обозначен.

В случае передачи повествования рассказчику такой субъект появляется, тем самым повествование субъективируется. Субъективируется оно, и когда говорят (или пишут) персонажи. В. В. Одинцов так оценивает соотношение между языковыми сферами автора, рассказчика и персонажей: «Сфера автора — повествование, ориентированное на нормы литературного языка; сфера персонажа — диалог (прямая речь), свободно включающий разговорно-просторечные элементы. Сфера рассказчика располагается в этом

диапазоне и может полностью или частично совпадать с одной из указанных выше»¹. Такая трактовка справедлива во многих случаях, однако не всегда. Ведь не только повествование рассказчика, но и реплики персонажей могут (по крайней мере в отношении лексико-фразеологического состава) вполне соответствовать литературной норме, а «авторское повествование», поскольку оно отражает особенности изображаемой среды, ситуации, характеров, может иметь в своем составе и разговорно-просторечные, и диалектные, и другие не укладывающиеся в рамки литературной нормы компоненты.

Главное, что определяет различия между языковыми сферами автора, рассказчика и персонажей, — это точка видения, которая обуславливает и композиционные особенности развертывания, и состав словесных рядов, образующих эти соотнесенные и взаимодействующие сферы.

В девятой главе мы рассмотрели способы передачи повествования рассказчику и композиционные типы соотношения образа автора и образа рассказчика. Но передача повествования рассказчику — не единственно возможный случай субъективации. Она возможна и в пределах «авторского повествования». Выражается это в том, что точка видения в «авторском повествовании» не остается постоянно «бессубъектной», не находится всё время и а д изображаемой действительностью, а может смещаться в сферу сознания кого-либо из персонажей, то есть временно становиться точкой видения одного из персонажей, затем опять становиться «авторской», «бессубъектной» или переходить к другому персонажу и т. д.

Смещение точки видения из «авторской» сферы в сферу персонажа, субъекта — это и есть субъективация «авторского повествования».

Соотношение «объективного» и «субъективного» начал в «авторском повествовании» зависит от многих факторов, таких, как литературное направление, к которому принадлежит автор, род, вид и жанр произведения словесности, индивидуальная манера писателя, его замысел, особенности изображаемой сцены и т. д. Однако можно сказать, что субъективированное изображение представляется многим писателям более достоверным, более убеждающим читателя, чем «объективированное» изображение с «авторской» точки видения. Так, А. Битов в «Пушкинском доме» пишет:

«Рассказ от “я” в этом смысле самый безупречный — у нас нет сомнений в том, что “я” мог видеть то, что описывает. Так же не вызывает особых подозрений сцена, решенная через одного из героев, пусть и в третьем лице, но одним лишь его зрением, чувствованием и осмыслением, где, только по одному видимому поведению и произнесенным вслух словам других героев, можно строить предположения о том, что они думают, чувствуют, имеют в виду и т. д.»

В сценах, решенных через одного из героев, но в 3-м лице, субъективация «авторского повествования» может быть малозаметной и выражаться лишь в наличии отдельных слов-«сигналов» или только в значении и расположении некоторых слов композиционного отрезка. Рассмотрим пример из рассказа А. Куприна «Леночка»:

«Проездом из Петербурга в Крым полковник генерального штаба Возницын нарочно остановился на два дня в Москве, где прошли его детство и юность. <...>

Два дня он разъезжал по Москве, посещая старые гнезда. Заехал в пансион на Гороховом поле, где когда-то с шести лет воспитывался под руководством классных дам по фребелевской системе. Там всё было переделано и перестроено: отделения для мальчиков уже не существовало, но в классных комнатах у девочек по-прежнему приятно и заманчиво пахло свежим лаком ясеневых столов и скамеек и еще чудесным смешанным запахом гостинцев, особенно яблоками, которые, как и прежде, хранились в особом шкафу на ключе».

О том, что описание пансиона дается здесь через восприятие героя, сигнализируют слова, указывающие на его воспоминания: *когда-то, по-прежнему, как и прежде*. На сферу сознания Возницына указывают и такие слова, как *заманчиво, чудесным*.

«Сигналы» перемещения точки видения в сферу сознания персонажа могут быть и менее заметными. Например, в таком отрывке из повести А. Куприна «Молох»:

«Кто-то тронул Боброва сзади за плечо. Он досадливо обернулся и увидел одного из сослуживцев — Свежевского.

Этот Свежевский, с его всегда немного согнутой фигурой, — не то крадущейся, не то кланяющейся, — с его вечным хихиканьем и потиранием холодных, мокрых рук, очень не нравился Боброву. В нем было что-то заискивающее, обиженное и злобное. Он вечно знал раньше всех заводские сплетни и выкладывал их с особенным удовольствием перед тем, кому они были наиболее неприятны; в разговоре же нервно суетился и ежеминутно

притрагивался к бокам, плечам, рукам и пуговицам собеседника».

Здесь надо обратить внимание на то, что «Этот Свежевский <...> очень не нравился Боброву». И поэтому вся отрицательная оценочность характеристики Свежевского может принадлежать Боброву, на что указывают и выражения *не то.., не то; вечным хихиканьем, вечно знал*.

Тончайшие способы субъективизации «авторского повествования» можно наблюдать в прозе А. Пушкина. Так, в «Пиковой даме» читаем:

«Германн вздрогнул: в самом деле, вместо туза у него стояла пиковая дама. Он не верил своим глазам, не понимая, как мог он обдернуться.

В эту минуту ему показалось, что пиковая дама прищурилась и усмехнулась. Необыкновенное сходство поразило его...

— Старуха! — закричал он в ужасе.

Чекалинский потянул к себе проигранные билеты. Германн стоял неподвижно».

Эпизод, в котором рушатся все надежды Германна, раскрыт через отражение в его сознании: Чекалинский потянул к себе *п р о и г р а н н ы е* билеты. Но ведь Чекалинский билеты *в ы и г р а л*, а *п р о и г р а л* их Германн. Очень выразителен и глагол *потянул*. Не притянул, не взял, не собрал, не забрал и т. п., а именно *потянул* — глагол со значением начала действия подчеркивает «начало конца»: уходит, удаляется, исчезает то, к чему Германн так стремился.

Точка видения может перемещаться не в сферу сознания отдельного конкретного персонажа, а в сферу сознания изображаемой среды или некоего обобщенно мыслимого персонажа, представителя этой среды. Термин «субъективизация» в этих случаях подходит не вполне (поскольку подразумевается не тот или иной конкретный субъект), но смещение точки видения от положения «над» к положению «изнутри» здесь налицо. Это можно наблюдать в таком отрывке из романа В. Шукшина «Любовины»:

«Сразу за рекой начиналась тайга — молчаливая, грязно-серая, хранившая какую-то вечную свою тайну... А дальше к югу, верст за сорок, зазубренной голубой стеной вздыбились горы. Оттуда, с гор, брала начало бешеная Баклань, оттуда пошла теперь ворочать и крошить синий лед.

Безлюдье кругом великое. И кажется, что там, за горами, совсем кончается мир. У бакланских бытовало понятие “горы”, “с гор”,

“в горы”, но никто никогда не сказал бы “за горами”. Никто не знал, что там. Может, Монголия, может, Китай, что-то чужое. Свое было к северу. Туда и тайга пореже и роднее, и пашни случались, и деревни — редко, правда, там, где милостью божьей тайга уступала людям землю».

Перемещение точки видения в сферу сознания «бакланских» наиболее четко указывается выражением *Никто не знал, что там* и поддерживается неопределенными местоимениями *какую-то, что-то* и словами, указывающими на неопределенность представления: *кажется, может*.

В «Белой гвардии» М. Булгакова некоторые отрезки «авторского повествования» выступают как отражение восприятия и оценки событий жителями Города. Делается это с помощью вводных слов, вопросов и выражений, характерных для разговора, диалога, в том числе «слова-ер», то есть прибавляемой к словам частицы -с:

«Но вот могло ли это продолжаться вечно, никто бы не мог сказать, и даже сам гетман. Да-с»; «Так вот-с, неожиданно-негаданно появилась третья сила на громадной шахматной доске»; «Вот что было-с»; «И во дворце, представьте себе, тоже нехорошо. Какая-то странная, неприличная ночью во дворце суета»; «И вот в полдень с Печерска завел музыку веселый пулемет. Печерские холмы отразили дробный грохот, и он полетел в центр Города. Позвольте, это уже совсем близко!.. В чем дело? Прохожие останавливались и начали нюхать воздух. И кой-где на тротуарах сразу поредело. Что? Кто?»

В начале «Белой гвардии» точка видения нередко смещается в сферу сознания «молодых Турбиных»:

«Но дни и в мирные и в кровавые годы летят как стрела, и молодые Турбины не заметили, как в крепком морозе наступил белый, мохнатый декабрь. О, елочный дед наш, сверкающий снегом и счастьем! Мама, светлая королева, где же ты?»; «Отпели, вышли на гульки плиты паперти и проводили мать через весь громадный город на кладбище, где под черным мраморным крестом давно уже лежал отец. И маму закопали. Эх... Эх...»

Понятие субъективации применяется, естественно, по отношению к «объективированному авторскому повествованию». Но в некоторых случаях оно применимо и к повествованию от лица рассказчика. Хотя такое повествование уже по самой своей природе субъективировано, поскольку передано конкретному субъекту, те или иные приемы могут подчеркнуть субъективный характер

повествования от лица рассказчика, восприятие и оценку действительности с позиций конкретного лица. (Примеры приведем ниже, когда специально будем говорить о приемах субъективации в повествовании рассказчика.)

Группировка приемов субъективации повествования

Из приведенных примеров видно, что субъективация повествования осуществляется с помощью определенной организации языковых средств, иначе говоря, с помощью определенных приемов языкового выражения. Эти приемы многообразны и не всегда поддаются конкретному определению, но часть из них достаточно четко отработана в писательской практике и может быть классифицирована. В. В. Одинцов в «Стилистике текста» предложил разделить приемы, или, как он пишет, формы субъективации повествования, на речевые, к которым отнес прямую речь, внутреннюю речь и несобственно-прямую речь, и конструктивные, к которым отнес формы представления, изобразительные формы и монтажные формы². Мы будем опираться на эту классификацию, но внесем в нее некоторые уточнения. Прежде всего, представляется не вполне удачным термин «**ф о р м ы субъективации**». Больше соответствует сути дела термин «**п р и е м ы субъективации**».

Предложенное В. В. Одинцовым деление приемов субъективации на речевые и конструктивные будем понимать в том смысле, что, хотя субъективация всегда определяется перемещением точки видения, в случаях использования прямой речи (диалога), несобственно-прямой и внутренней речи на первый план выдвигается изображение чужой (не авторской) речи, чужого **с л о в а**, а в случаях использования приемов представления, изобразительных и монтажных на первый план выдвигается композиционная ориентация на чужую (не авторскую) **т о ч к у в и д е н и я**. Поэтому приемы, названные В. В. Одинцовым речевыми и конструктивными, мы будем называть **с л о в е с н ы м и** (так как они ориентированы на изображение чужого слова) и **к о м п о з и ц и о н н ы м и** (так как они отражают прежде всего композиционно важное перемещение точки видения).

Добавим, что между этими приемами нет и не может быть резкой границы, так как словесные приемы существенны для композиции произведения, а композиционные неизбежно имеют словесное выражение.

Словесные приемы субъективации

Отнесем к этим приемам, вслед за В. В. Одинцовым, прямую речь, несобственно-прямую речь и внутреннюю речь.

Прямая речь — это наиболее ясно выраженный прием субъективации, но в строгом смысле его нельзя считать приемом субъективации «авторского повествования», потому что в сущности это прием открытой, специально графически обозначенной передачи речи от автора персонажу. Прямая речь — подчеркнуто «не авторская» речь. Это прием субъективации изложения в словесном произведении, но не прием субъективации «авторской речи». Особенно это заметно, когда в произведении изображается разговор. В этих случаях представлен переход от одной формы словесного выражения — повествования (описания или рассуждения) — к другой — диалогу или полилогу (значительно реже — к монологу одного персонажа).

Представляя собой открытый прием передачи высказывания персонажу и, следовательно, перехода на его точку видения, прямая речь требует для своего изображения соответствующих субъекту языковых средств. Дифференциация языка персонажей — азбучное правило создания реалистических произведений словесности. Однако не всё здесь просто. Проблема изображения языка каждого персонажа пересекается с проблемой соотношения языка персонажей и «авторского языка». На это обращали внимание многие мастера слова. Так, В. Белов писал: «Мне думается, что существует некая тонкая, неуловимо зыбкая и имеющая право на существование линия соприкосновения авторского языка и языка изображаемого персонажа. Грубое, очень конкретное разделение этих двух категорий так же неприятно, как и полное их слияние».

Сколько бы ни насыщалась прямая речь персонажей разного рода характерологическими компонентами, сколько бы ни приближалась к «образцам» реальной действительности, она всегда остается созданием писателя. В истинно

художественном произведении словесности прямая речь персонажей не может представлять собой натуралистическую копию языка изображаемой среды. Художественная целостность произведения, обязательное «соприкосновение» языка персонажей с «авторским языком» не допускают этого.

Несобственно-прямая речь, в отличие от прямой речи, с полным правом может рассматриваться как прием субъективации «авторского повествования». Местоимения и формы лица глаголов в несобственно-прямой речи соответствуют «авторскому повествованию», но в нее вводятся лексические и синтаксические особенности языка персонажа и, конечно, в сферу персонажа перемещается точка видения.

Несобственно-прямая речь подробно рассматривается в курсе современного русского языка, поэтому мы не будем специально на ней останавливаться.

Внутренняя речь. Этот прием не всегда обособляется от несобственно-прямой речи, а иногда его относят к «внутреннему монологу», то есть к прямой речи. Между тем он несомненно представляет большой интерес как самостоятельное явление. В. В. Одинцов говорит о внутренней речи со ссылкой на Б. А. Успенского³. Между тем и понятие внутренней речи, и само словосочетание «внутренняя речь», и описания этого явления появились в специальной литературе гораздо раньше.

В известной работе «Стиль “Пиковой дамы”» (1934) В. В. Виноградов писал: «В “Пиковой даме” прием выражения чувств при посредстве не прямой речи применяется, преимущественно, к образу Лизаветы Ивановны. Иногда формы не прямой речи сводятся к психологическому самоанализу. От стиля авторского описания их отличают в этом случае прежде всего куски внутренней речи самого персонажа, внедряющейся в повествование. <...>

Возникает своеобразная двойственность синтаксических форм. Налет повествовательного стиля представляется поверхностным и неглубоким. За ним и сквозь него видно биение живого чувства героини и слышится ее непосредственный голос, приглушенно звучит ее возбужденная речь. Например, стоит только заменить местоимения 3-го лица формами 1-го лица, и следующий отрывок превратится в прямое эмоциональное выражение самой героини:

“Не прошло трех недель с той поры, как она в первый раз увидела в окошко молодого человека, — и уже она была с ним в переписке, — и он успел вытребовать от нее ночное свидание! Она знала имя его потому только, что некоторые из его писем были им подписаны; никогда с ним не говорила, не слыхала его голоса, никогда о нем не слыхала... до самого сего вечера”.

Ср.: “Лизавета Ивановна выслушала его с ужасом. Итак, эти страстные письма, эти пламенные требования, это дерзкое, упорное преследование, всё это было не любовью! Деньги — вот чего алкала его душа! Не она могла утолить его желания и осчастливить его! Бедная воспитанница была не что иное, как слепая помощница разбойника, убийцы старой ее благодетельницы!.. Горько заплакала она, в позднем, мучительном своем раскаянии”⁴.

Виноградовым сформулирован основной признак внутренней речи: возможность замены форм 3-го лица формами 1-го лица с переходом к «прямому эмоциональному выражению» персонажа и, добавим, к прямому выражению точки видения персонажа.

О внутренней речи как разновидности несобственно-прямой речи писал и М. М. Бахтин в работе «Слово в романе» (1934—1935): «Наконец, приведем примеры вторжения в синтаксическую систему авторской речи экспрессивных моментов чужой речи (многоточий, вопросов, восклицаний).

“Странное было состояние его души. В последние два дня сколько новых ощущений, новых лиц... Он в первый раз сошелся с девушкой, которую — по всей вероятности — полюбил; он присутствовал при начинаниях дела, которому — по всей вероятности — посвятил все свои силы... И что же? Радовался он? Нет. Колебался он? Трусил? Смутился? О, конечно, нет. Так чувствовал ли он, по крайней мере, то напряжение всего существа, то стремление вперед, в первые ряды бойцов, которое вызывается близостью борьбы? Тоже нет. Да верит ли он, наконец, в это дело? Верит ли он в свою любовь? — О, эстетик проклятый! — Скептик! — беззвучно шептали его губы. — Отчего эта усталость, это нежелание даже говорить, как только он не кричит и не беснуется? Какой внутренний голос желает он заглушить в себе этим криком?” («Новь», гл. XVIII).

Здесь перед нами, в сущности, форма несобственно-прямой речи героя. По своим синтаксическим признакам это — авторская речь, но вся экспрессивная структура ее — неждановская. Это — его внутренняя речь, но в упорядоченной авторской передаче, с провоцирующими вопросами от автора и иронически-разоблачающими оговорками («по всей вероятности»), однако с сохранением экспрессивной окраски Нежданова.

Такова обычная форма передачи внутренних речей у Тургенева (и вообще одна из распространеннейших форм передачи внутренних речей в романе)⁵.

Бахтин не говорит о возможности замены форм 3-го лица формами 1-го лица, но приведенный им пример очень наглядно показывает такую возможность. Совершенно справедливо замечание Бахтина, что рассмотренная форма изложения — «вообще одна из распространеннейших форм передачи внутренних речей в романе». Добавим: не только в романе, но и в других жанрах повествовательной прозы. Примеры многочисленны:

«Она останавливается и смотрит ему вслед, не мигая, пока он не скрывается в подъезде гимназии. Ах, как она его любит! Из ее прежних привязанностей ни одна не была такою глубокой, никогда еще раньше ее душа не покорялась так беззаветно, бескорыстно и с такой отрадой, как теперь, когда в ней всё более и более разгоралось материнское чувство. За этого чужого ей мальчика, за его ямочки на щеках, за картуз она отдала бы всю свою жизнь, отдала бы с радостью, со слезами умиления. Почему? А кто ж его знает — почему?» (А. Чехов. *«Душечка»*)

«После недельной беготни с похоронами и оформлением наследства решил Бурлей, что наработаться он еще успеет, пока надо попробовать попасть в институт. У демобилизованных льгота, готовиться он особенно не станет, тем более что до приемных экзаменов остались считанные дни, но школьные учебники внимательно еще раз просмотрит, почитает, и, может быть, всё обойдется тип-топ». (С. Есин. *«При свете маленького прожектора»*)

«Спускаясь вниз по лестнице, Тамара судорожно решала: откуда позвонить? В ординаторской ей не откажут, можно позвонить из приемного покоя, идеально было бы позвонить из кабинета завотделением, у того наверняка есть кабинет, но там может кто-нибудь находиться, а свидетели ей ни к чему. Доехать до дома — это долго, всё же Алексея увезли прямо с работы, там вол-

нуются, они могут опередить ее — начнут сами справляться в больнице. И хотя на улице промозгло, дождь, наверное, лучше всего будет, если она позвонит из автомата». (С. Есин. «Текущий день»)

Композиционные приемы субъективации

И здесь последуем В. В. Одинцову: рассмотрим приемы представления, изобразительные приемы и монтажные приемы.

Приемы представления основаны на том, что в результате перемещения точки видения в сферу сознания персонажа предметы, явления, события изображаются такими, какими они ему представляются, а не такими, какими они являются «на самом деле».

Для приемов представления характерно смысловое движение от неизвестного к известному. Первоначальное представление персонажа о чем-нибудь как о неизвестном, необычном выражается двумя главными способами.

1. Употреблением неопределенных местоимений (*что-то*, *кто-то* и т. п.) и вообще слов с «неопределенным» значением (например, *предмет* — неизвестно, что; *фигура* — неизвестно, кто именно и т. п.). В «Степи» А. Чехова читаем:

«Большая холодная капля упала на колено Егорушки, другая поползла по руке. Он заметил, что колени его не прикрыты, и хотел было поправить рогожу, но в это время что-то посыпалось и застучало по дороге, потом по оглоблям, по тюку. Это был дождь»

(Пример В. В. Одинцова). Движение от неизвестного к известному: *что-то* — дождь.

Еще пример:

«Видно, она всё-таки задремала, потому что не слышала шагов. Дверь вдруг открылась, и что-то, задев ее, шебурша, полезло в баню. Настёна вскочила.

— Господи! Кто это, кто? — крикнула она, обмирая от страха.

Большая черная фигура на мгновение застыла у двери, потом кинулась к Настёне.

— Молчи, Настёна. Это я. Молчи». (В. Распутин. «Живи и помни»)

Движение от неизвестного к известному: *что-то — большая черная фигура — я* (Андрей).

2. Необычным, «сдвинутым» изображением объекта наблюдения, соответствующим точке видения персонажа. И этот случай может быть проиллюстрирован отрывком из «Степи», в котором повествование очень часто (если не постоянно) смещается в сферу сознания Егорушки:

«Расставя широко ноги, Егорушка подошел к столу и сел на скамью около чьей-то головы. Голова задвигалась, пустила носом струю воздуха, пожевала и успокоилась. От головы вдоль скамьи тянулся бугор, покрытый овчинным тулупом. Это спала какая-то баба»

(Пример В. В. Одинцова). Сравним: в представлении Егорушки — *тянулся бугор*, в действительности — *спала какая-то баба*.

Указание на представление персонажа может выражаться и употреблением вводных слов *вероятно, видимо* и т. п., и неполных безличных предложений типа *казалось, представлялось* и т. п. В этих случаях движение от неизвестного к известному может быть не выражено, но перемещение точки видения в сферу представлений персонажа выступает достаточно очевидно:

«Пол в лавке был полит; поливал его, вероятно, большой фантазер и вольнодумец, потому что весь он был покрыт узорами и кабалистическими знаками». (А. Чехов. «*Степь*»)

«Казалось, что здесь было светлей, чем в поле; листья кленов, похожие на лапы, резко выделялись на желтом песке аллея и на плитах, и надписи на памятниках были ясны. На первых порах Старцева поразило то, что он видел теперь первый раз в жизни и чего, вероятно, больше уже не случится видеть: мир, не похожий ни на что другое, — мир, где так хорош и мягок лунный свет, точно здесь его колыбель, где нет жизни, нет и нет, но в каждом темном тополе, в каждой могиле чувствуется присутствие тайны, обещающей жизнь тихую, прекрасную, вечную». (А. Чехов. «*Ионыч*»)

«Потом Екатерина Ивановна играла на рояле шумно и долго, и, когда кончила, ее долго благодарили и восхищались ею.

“А хорошо, что я на ней не женился”, — подумал Старцев.

Она смотрела на него и, по-видимому, ждала, что он предложит ей пойти в сад, но он молчал». (Там же)

Наконец, перемещение точки видения в сферу представлений персонажа может обнаруживаться в различных спо-

собах идущей от него оценочности. Например, процитированный выше отрывок из «Ионыча» с описанием кладбища продолжается так:

«От плит и увядших цветов, вместе с осенним запахом листьев, веет прощением, печалью и покоем.

Кругом безмолвие; в глубоком смирении с неба смотрели звезды, и шаги Старцева раздавались так резко и некстати».

Здесь слово *некстати* явно указывает на представление Старцева. И этот «сигнал» привязывает к сфере сознания героя и прощение, печаль и покой, и глубокое смирение смотрящих с неба звезд.

Приемы представления близки к о с т р а н н е н и ю (от слова *странный* — изображение знакомого, обычного предмета, явления как странного, необычного). По разъяснению В. Б. Шкловского, предложившего этот термин, остраннение — это показ предмета вне ряда привычного, рассказ о явлении новыми словами, привлеченными из другого круга к нему отношений⁶. Теоретически остраннение может отражать и авторскую точку зрения, но практически чаще отражает восприятие персонажа. Как пример остраннения обычно приводят отрывок из «Войны и мира» Л. Толстого, в котором оперный спектакль изображается в представлении посетителя, впервые его наблюдающего:

«На сцене были ровные доски посередине, с боков стояли крашенные картины, изображавшие деревья, позади было протянуто полотно на досках <...> В середине сцены сидели девицы <...> Все они пели что-то. Когда они кончили свою песнь, девица в белом подошла к будочке суфлера и к ней подошел мужчина в шелковых в обтяжку панталонах на толстых ногах, с пером и стал петь и разводить руками <...>».

И з о б р а з и т е л ь н ы е приемы сходны с приемами представления, но кроме свойственных последним особенностей характеризуются дополнительно применением средств художественной изобразительности (почему и названы изобразительными), мотивированных восприятием персонажа. В. В. Одинцов приводит такой пример из «Степи» А. Чехова:

«Налево, как будто кто чиркнул по небу спичкой, мелькнула бледная фосфорическая полоска и потухла. Послышалось, как где-то очень далеко кто-то прошелся по железной крыше. Вероятно, по крыше шли босиком, потому что железо проворчало глухо».

(Принадлежность образа «по крыше шли босиком» к сфере сознания Егорушки подчеркивается вводным словом *вероятно*.)

Еще пример из «Степи». Егорушка видит, как из-под одеяла выглядывают дети Мойсей Мойсеича:

«Если бы Егорушка обладал богатой фантазией, то мог бы подумать, что под одеялом лежала стоголовая гидра».

Затем это впечатление отражается в таком сравнении:

«Направо темнели холмы, которые, казалось, заслоняли собой что-то неведомое и страшное, налево всё небо над горизонтом было залито багровым заревом, и трудно было понять, был ли то где-нибудь пожар или же собиралась восходить луна. Даль была видна, как и днем, но уж ее нежная лиловая окраска, затушеванная вечерней мглой, пропала, и вся степь пряталась во мгле, как дети Мойсей Мойсеича под одеялом».

И еще образы, возникающие в сознании Егорушки:

«Егорушка лежал на спине и, заложив руки под голову, глядел вверх на небо. Он видел, как зажглась вечерняя заря, как потом она угасала; ангелы-хранители, застилая горизонт своими золотыми крыльями, располагались на ночлег; день прошел благополучно, наступила тихая, благополучная ночь, и они могли спокойно сидеть у себя дома на небе...»

Пример из повести В. Маканина «Человек свиты»:

«Родионцев оглядывается: тот и не шевельнулся — сидит, как сидел, на асфальте, спиной к стене дома. Издали этот пьяненький и сидящий юнец похож на полураскрытый перочинный ножик (сравнение из ночных), светлая голова свешена на грудь — в порядке мальчик, ничего не скажешь».

М о н т а ж н ы е приемы наиболее интересны. Термин «монтажные» заимствован из кинематографии, но приемы, о которых идет речь, были разработаны в художественной словесности задолго до изобретения кинематографа. Разумеется, их тогда не называли монтажными, да и вообще как специальные приемы их выделили и заговорили о них относительно недавно. В частности, о необходимости изучения монтажных приемов настойчиво писал В. В. Одинцов в «Стилистике текста»⁷.

Суть «монтажного» изображения состоит в том, что оно строится не только в полном соответствии со взглядом персонажа, но и в движении. Причем может быть отражено как движение, изменение изображаемой сцены, так и движение самого персонажа, точка видения которого перемещается в

пространстве. Отсюда смена, «монтаж» планов изображения (общего, среднего, крупного). Прекрасный пример «монтажного письма» находим в «Пиковой даме»:

«Рассуждая таким образом, очутился он в одной из главных улиц Петербурга, перед домом старинной архитектуры. Улица была заставлена экипажами, кареты одна за другою катились к освещенному подъезду. Из карет поминутно вытягивались то стройная нога молодой красавицы, то гремучая ботфорта, то полосатый чулок и дипломатический башмак. Шубы и плащи мелькали мимо величавого швейцара. Германн остановился».

В этом отрывке четко воспроизведен взгляд Германа, изменяющееся поле его зрения. Сначала он видит одну из главных улиц Петербурга, а в ней — дом старинной архитектуры. Затем — освещенный подъезд, к которому катятся кареты. Когда он подходит близко к каретам, перед его глазами оказываются вытягивающиеся из них ноги гостей. Провожая их взглядом, Германн видит, как шубы и плащи мелькают мимо величавого швейцара.

Монтажные приемы очень выразительны, и в русской словесности применяются довольно часто. Пример из «Ионыча» А. Чехова:

«С полверсты он прошел полем. Кладбище обозначалось вдали темной полосой, как лес или большой сад. Показалась ограда из белого камня, ворота... При лунном свете на воротах можно было прочесть: "Грядет час в онь же..." Старцев вошел в калитку, и первое, что он увидел, это белые кресты и памятники по обе стороны широкой аллеи и черные тени от них и от тополей <...>».

В характерном для «орнаментальной прозы» оформлении, но со всеми типичными признаками встречаем «монтажное письмо» в «Петербурге» А. Белого:

«— Гей, Гей...

Это покрикивал кучер...

И карета разбрызгивала во все стороны грязь.

Там, где взвесилась только одна туманная сырость, матово намечался сперва, потом с неба на землю спустился — грязноватый, черновато-серый Исаакий; намечался и вовсе наметился: конный памятник Императора Николая; металлический Император был в форме Лейб-Гвардии; у подножия из тумана проснулся и в туман обратно ушел косматою шапкою николаевский гренадер.

Карета же пролетела на Невский».

Связь и взаимодействие приемов субъективации

Субъективация повествования настолько обычна для повествовательной прозы, что в пределах небольшого отрезка текста могут употребляться, сменяя друг друга, различные приемы перемещения точки видения в сферу сознания персонажа. В отрывке из рассказа А. Н. Толстого «Гадюка», который В. В. Одинцов приводит как пример «монтажного письма»⁸, на самом деле применяются и другие приемы субъективации:

Зотова живо взнуздала, вскочила в седло, глядявываясь, потянула из-за спины ложку карабина. В лозняках заныряли две головы, и на берег выскочили всадники — двое. Остановились. Это был развезд, но чей? Наш или белый? (Несобственно-прямая речь Зотовой).

У одного лошадь нагнула голову, сгоняя слетня с ноги, всадник потянулся за поводом, и на плече его блеснула золотая полоска... (Движение от неизвестного к известному, прием представления). *«Текать!»* (Прямая речь). *Ольга Вячеславовна ударила ножнами коня, пригнулась, — и полетели кустики полыни, сухие ретья навстречу...* (Взгляд Зотовой, «монтажное письмо»).

Несобственно-прямая речь нередко переходит во внутреннюю:

«Рукопись статьи <...> повисла над зеленым столом, протянутая Самсону Попёнкину. Господи! До чего наивный расчет: сдай, статью, сам поставь <...> подпись, в случае чего могу вытащить из архива и документально доказать — не причастен, не приложил руку. Ну нет, дорогой товарищ Крышев, Самсон Попёнкин стреляный воробей, на мякине его не проведешь» (В. Тендряков. «Чистые воды Китежа»);

«По больничному коридору всё время шныряют легконогие медсестры. Халатики на всех коротенькие, на головах крахмальные шапочки, глазки подведены, на ногах модельные туфельки — нет-нет; ее, Тамару, не обманешь, это не привычно выработанная небрежность в обращении с модельной обувью, медицинские сестренки, наверное, приходят в больницу в стареньких сапожках и уже здесь, сдув дыханием пылинки с лакированных туфель и быстрым взглядом исследовав все трещинки, старательно переобуваются, чтобы потом подчеркнуто небрежно звонко процокать по коридору. Но Тамаре сейчас не

следует ни самой раздражаться от их молодости, ни раздражать их своею осанкой, ни своими парижскими духами, ни итальянскими туфлями. Они, эти козочки, ей еще пригодятся, они еще пригодятся Алексею, пригодятся ее будущему» (С. Есин. «Текущий день»).

Субъективированные отрезки повествования могут заключать в себе признаки различных приемов субъективации. Примером может служить такой отрывок из «Белой гвардии» М. Булгакова:

«Три двери прогремели, и глухо на лестнице прозвучал Николкин удивленный голос. Голос в ответ. За голосами по лестнице стали переваливаться кованые сапоги и приклад. Дверь в переднюю впустила холод, и перед Алексеем и Еленой очутилась высокая широкоплечая фигура в шинели до пят и в защитных погонах с тремя поручичьими звездами химическим карандашом. Башлык заиндевел, а тяжелая винтовка с коричневым штыком заняла всю переднюю.

— Здравствуйте, — пропела фигура хриплым тенорком и закоченевшими пальцами ухватила за башлык.

— Витя!

Николка помог фигуре распутать концы, капюшон слез, за капюшоном блин офицерской фуражки с потемневшей кокардой, и оказалась над громадными плечами голова поручика Виктора Викторовича Мышлаевского».

Здесь налицо признаки приема представления: смысловое движение от неизвестного к известному, неопределенные обозначения *голос*, *фигура*, которые конкретизируются как *Витя*, *поручик Мышлаевский*. Но есть признаки и «монтажного письма»: движение «объекта», передаваемое через слуховое и зрительное восприятие Елены и Алексея, изменение планов изображения от общего (широкоплечая фигура в шинели до пят) к крупному (капюшон — блин офицерской фуражки — голова поручика Мышлаевского).

Приемы субъективации в повествовании рассказчика

В начале этой главы мы говорили, что приемы субъективации могут употребляться не только в «авторском повествовании», но и в повествовании рассказчика, подчеркивая и усиливая его изначальную субъективированность. Общий

принцип здесь такой: чем ближе образ рассказчика к образу автора и, следовательно, чем ближе повествование рассказчика к «авторскому повествованию», тем заметнее выделяются в нем приёмы субъективации. Это могут быть все композиционные приемы, а из словесных — безусловно, прямая речь (о ее особенностях в повествовании рассказчика мы говорили в предыдущей главе).

Очевидно, можно говорить и о несобственно-прямой речи в повествовании рассказчика — в тех случаях, когда в композициях, где от 1-го лица рассказывается о прошлом, субъективация усиливается перемещением точки видения в сферу непосредственных, «сиюминутных» (для изображаемого времени) впечатлений и переживаний героя. Приведем пример из повести А. Иванова «Зеленый лимон»:

«Помню день, когда позвонил мне Федор Игнатьевич Страхов. Мой бывший преподаватель, руководитель моего диплома “Газета ‘Печать и Революция’ во времена нэпа”, сообщил, что в одной маленькой библиотеке, недалеко от моего дома, освободилось место заведующего и я могу снова сесть в это кресло. Я действительно сел в кресло, вытянув ноги и чувствуя себя опустошенным и безумно одиноким, но в тот день, после звонка, увидев наконец в лицо свою судьбу, напился. Значит, опять придется вернуться к библиографии. Меня уже ничто не удерживает. На этом месте можно спокойно написать какую-нибудь интересную научную работу. Вот кто-то освободил кресло. Кто-то, видимо, как и я тогда, в отчаянии решился изменить судьбу. Никогда не говорил Федору Игнатьевичу, что ненавижу эту работу, иначе бы он не стал так беспокоиться за меня. Я пил водку, ходил из угла в угол, растирая руками лицо и голову, разгоня застоявшуюся кровь. Мне хотелось плакать. Столько лет коту под хвост! Что ты успел за это время? Ничего, только замучить человека, у которого кроме тебя никого не было. Интересно, сможет ли она когда-нибудь простить? Простить. Умение прощать — не врожденное свойство: ему, как и многому другому, надо научиться у людей, а стоит ли у них чему-либо учиться? Поэтому имею ли я право ждать этого от своей бывшей жены? Не знаю. В свои тридцать с небольшим лет я так устал, испытывал такую внутреннюю несостоятельность, что впору в петлю лезть. Как же, черт побери, делать свою жизнь? Чем я хуже других? Почему она у меня ни хрена не получается? Ведь в эти минуты я, наверное, взывал к Богу, и, как думаю, он должен был меня услышать, потому что молил искренне <...>».

Надо заметить, что подобные композиционные построения можно рассматривать и как прямую речь героя. Одна-

ко графическое оформление (отсутствие кавычек и тире) всё же подсказывает трактовку такого рода приемов как собственно-прямой речи. Но дело не в названии, а в том, что эти приемы очень выразительны. Особенно в повествовании рассказчика-взрослого о себе же ребенке. Например, в «Уроках французского» В. Распутина:

«Я остолбенел от такого предательства. Он что — совсем ничего не понимает или это он нарочно? За игру на деньги у нас в два счета могли выгнать из школы. Доигрался. В голове у меня от страха всё всполошилось и загудело: пропал, теперь пропал. Ну, Тишкин. Вот Тишкин так Тишкин. Обрадовал. Внес ясность — нечего сказать».

В повествовании рассказчика очень достоверны монтажные приемы, так как «монтажное» видение естественно для непосредственного наблюдателя. Прекрасный пример можно привести из лермонтовской «Тамани»:

«Так прошло минут десять; и вот показалась между горами волн черная точка: она то увеличивалась, то уменьшалась, медленно подымаясь на хребты волн, быстро спускаясь с них, приближалась к берегу лодка. Отважен был пловец, решившийся в такую ночь пуститься через пролив на расстоянии двадцати верст, и важная должна быть причина, его к тому побудившая! Думая так, я с невольным биением сердца глядел на бедную лодку; но она, как утка, ныряла и потом, быстро взмахнув веслами, будто крыльями, выскакивала из пропасти среди брызгов пены; и вот, я думал, она ударится с размаха об берег и разлетится вдребезги; но она ловко повернулась боком и вскочила в маленькую бухту невредима».

Изменение планов изображения лодки, за которой наблюдает рассказчик, дано в этом отрывке очень четко: сначала рассказчик видит только черную точку, которая то увеличивается, то уменьшается, затем различает лодку, а потом и весла; наконец лодка, которая «вскочила в маленькую бухту невредима», является перед глазами рассказчика крупным планом.

«Объективация» повествования рассказчика

В повествовании рассказчика может не только с помощью различных приемов усиливаться, подчеркиваться субъективация, но и происходить нечто обратное. А именно: точка

видения может перемещаться в направлении от рассказчика к автору, что позволяет говорить об «объективации» субъективного по своей природе повествования рассказчика. «Скрытно» это происходит во всех случаях приближения образа рассказчика к образу автора и проявляется главным образом в смещении точки видения. А об «открытой» «объективации» можно говорить тогда, когда повествование «отбирается» от рассказчика и передается автору или другому рассказчику, образ которого приближен к образу автора.

Например, в «Станционном смотрителе» А. Пушкина о значительной части событий рассказывает Самсон Вырин, но его «повесть» дословно воспроизведена только в начале и в конце, а основная часть повествования передана «главному» рассказчику, титулярному советнику А. Г. Н., точка видения и язык которого максимально приближены в этом отрезке к авторским. Это соответствует эстетическим установкам Пушкина, которому были «чужды резкие приемы социально-групповой и профессиональной диалектизации литературной речи»⁹. Поэтому прямая речь смотрителя со свойственным ей просторечием служит только для обозначения границ его «повести». А сама «повесть» дается в изложении «главного» рассказчика:

«На втором стакане сделался он разговорчив; вспомнил или показал вид, будто бы вспомнил меня, и я узнал от него повесть, которая в то время сильно меня заняла и тронула.

“Так вы знали мою Дуню? — начал он. — Кто же и не знал ее? Ах, Дуня, Дуня! Что за девка-то была! <...> Ею дом держался: что прибрать, что приготовить, за всем успевала. А я-то, старый дурак, не нагляжусь, бывало, не нарадуюсь; уж я ли не любил моей Дуни, я ль не лелеял моего дитяти; уж ей ли не было житье? Да нет, от беды не отбожишься; что суждено, тому не миновать”. Тут он стал подробно рассказывать мне свое горе. — Три года тому назад, однажды, в зимний вечер, когда смотритель разлиневывал новую книгу, а дочь его за перегородкой шила себе платье, тройка подъехала, и проезжий в черкесской шапке, в военной шинели, окутанный шалью, вошел в комнату, требуя лошадей».

В конце «повести» смотрителя вновь воспроизводится его прямая речь, а затем повествование возвращается в русло событий, участником которых был «главный» рассказчик:

«Через два дня отправился он из Петербурга обратно на свою станцию и опять принялся за свою должность. “Вот уж третий год, — заключил он, — как живу я без Дуни и как об ней нет ни слуху ни духу. Жива ли, нет ли, бог ее ведает. Всяко случается. Не ее первую, не ее последнюю сманил проезжий повеса, а там подержал, да и бросил. Много их в Петербурге, молоденьких дур, сегодня в атласе да в бархате, а завтра, поглядишь, метут улицу вместе с голью кабацкою. Как подумаешь порою, что и Дуня, может быть, тут же пропадает, так поневоле согрешишь да пожелаешь ей могилы...”».

Таков был рассказ приятеля моего, старого зрителя, рассказ, неоднократно прерываемый слезами, которые живописно отирал он своею полою, как усердный Терентьич в прекрасной балладе Дмитриева».

Примечания

- 1 *Одинцов В. В.* Стилистика текста. М., 1980. С. 187.
- 2 Там же. С. 202.
- 3 Там же. С. 192.
- 4 *Виноградов В. В.* Избранные труды. О языке художественной прозы. М., 1980. С. 225, 226.
- 5 *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 132—133.
- 6 *Шкловский В. Б.* Собрание сочинений. В 3-х томах. Т. 1. М., 1973. С. 135.
- 7 *Одинцов В. В.* Стилистика текста. С. 199—202.
- 8 Там же. С. 202.
- 9 *Виноградов В. В.* Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX веков. Изд. 3-е. М., 1982, С. 287.

Языковые построения с установкой на изображение «чужого слова»

Понятие о языковых построениях с установкой на изображение «чужого слова»

Проблема изображения «чужого слова» уже затрагивалась нами в главах об образе рассказчика и о субъективации повествования. Но специально мы о ней еще не говорили, поскольку и в словесно-композиционном построении образа рассказчика, и в приемах субъективации повествования определяющим является перемещение точки видения в сферу рассказчика или персонажа, а изображение их языка, слова вторично. Между тем существуют такие языковые построения (тексты), в которых определяющим является именно изображение «чужого слова». Точнее говоря, картина действительности намеренно создается прежде всего с помощью как бы «не своего», «другого», «чужого» слова.

М. М. Бахтин в «Проблемах поэтики Достоевского» писал об этих построениях, или, как он выражался, «явлениях», так: «Существует группа художественно-речевых явлений, которая уже давно привлекает к себе внимание и литературоведов, и лингвистов. По своей природе явления эти выходят за пределы лингвистики, то есть являются металингвистическими. Эти явления — стилизация, пародия, сказ и диалог (композиционно выраженный, распадающийся на реплики).

Всем этим явлениям, несмотря на существенные различия между ними, присуща одна общая черта: слово здесь имеет двоякое направление — и на предмет речи как обычное слово, и на другое слово, на чужую речь. Если мы не знаем о существовании этого второго контекста чужой речи и начнем воспринимать стилизацию или пародию так, как воспринимается обычная — направленная только на свой предмет — речь, то мы не поймем этих явлений по существу: стилизация будет воспринята нами как стиль, пародия — просто как плохое произведение»¹. В дальнейшем Бахтин неоднократно говорит об ориентации, или установке, автора на чужую речь, о слове с установкой на чужое слово².

Принимая основные положения высказываний Бахтина, сделаем к ним три замечания.

Первое. Как прямая речь заметно отличается от других приемов субъективации повествования, так и диалог заметно отличается от других «художественно-речевых явлений», названных Бахтиным в ряду направленных на «другое слово». Прежде всего мы не можем не учитывать принципиального отличия диалога от монолога, который является обычной формой словесного выражения стилизации, сказа и пародии. Существенно и то, что диалог в повествовательных произведениях в большинстве случаев выступает лишь как композиционный отрезок (хотя бы и очень значительный), тогда как стилизация, сказ и пародия обычно представляют собой целые произведения. (Напомним, что «рассказ в рассказе» также обладает собственной завершенностью.) Учитывая эти особенности и то, что о диалоге (прямой речи персонажей) мы уже говорили ранее, в этой главе о нем говорить не будем.

Второе. Выражение «установка на чужое слово» («на чужую речь») представляется неточным. Установка на чужое слово может привести только к подражанию. А стилизация, сказ и пародия — это, разумеется, совсем не подражания. И отличает их от подражаний как раз то, что в них не используется, а сознательно имитируется, и з о б р а ж а е т с я «чужое слово». Это изображение не требует воспроизведения «чужого слова» во всех подробностях, в его, так сказать, «сплошной материи», а достигается использованием наиболее характерных черт, «сигналов» изображаемой манеры словесного выражения. Автор стилизации, сказа, пародии

говорит, конечно, не «чужими», а «своими» словами, он лишь использует подобие «чужого слова» для решения своих собственных творческих задач. Изображение «чужого слова» так же определяется образом автора, как и все остальные стороны содержания и формы словесного произведения.

Третье. Слово «явление» применительно к стилизации, сказу и пародии также представляется неточным. Оно не содержит указания на то, что стилизация, сказ и пародия создаются авторами, представляют собой особого рода языковые (словесные) композиционные построения.

Итак, принимаем формулу «языковые построения с установкой на изображение “чужого слова”» и рассматриваем в числе этих построений стилизацию, сказ и пародию.

Стилизация

Каждому произведению искусства (не только словесного) присущ тот или иной стиль. Стиль связан с эпохой, национальной культурой, направлением в искусстве, родом, видом и жанром искусства, индивидуальностью автора и другими факторами, которые мы рассматривали в шестой главе. Это, если так можно выразиться, «свой» стиль — стиль произведения, автора, направления и т. п. Но в искусстве может быть поставлена творческая задача изображения «чужого» стиля — «не своей» эпохи, «не своей» национальной культуры, «не своего» направления и т. д. Сознательное изображение характерных черт «не своего» стиля и есть стилизация.

Стилизация — понятие общее. Стилизации могут создаваться не только в словесности, но и в других искусствах — музыке, живописи, скульптуре, архитектуре, хореографии, кинематографе и т. д. В словесности стилизация также выступает как общее понятие, поскольку сказ и пародия могут пониматься как разновидности стилизации. Но обычно стилизация в филологических работах рассматривается как словесно-композиционное построение, не охватывающее сказ и пародию, а соотнесенное с ними. Точнее: подчеркиваются особенности, отличающие сказ и пародию от стилизации. Тем самым понятие стилизации сужается, зато приобретает большую конкретность.

В книжной словесности предметом стилизации выступают обычно не конкретные произведения, не индивидуальные стили, а стили эпохи, национальной культуры, литературных направлений, народной словесности. Обращение к этим стилям служит авторам стилизаций одним из средств глубокого и всестороннего раскрытия явлений действительности.

Особенно наглядно это представлено в стилизациях языка изображаемой эпохи в реалистических повествовательных произведениях на исторические темы. Естественно, что чем значительнее удалена изображаемая эпоха от времени создания стилизации, тем сложнее стилизация для ее построения автором и для ее восприятия читателем. В русской словесности XX в. известны прекрасные стилизации языка в романах «Разин Степан» А. Чапыгина и «Петр I» А. Толстого. Есть и совсем близкие к нам по времени исторические стилизации, например, роман В. Личутина «Раскол».

В. Личутин использует в первую очередь лексические, меньше синтаксические и еще меньше морфологические особенности русского языка XVII в. Наиболее подчеркнута стилизация во внутренних монологах персонажей. Рассуждения царя Алексея Михайловича передаются так:

«...И серб бродячий Юрко, и Паисий с Макарием — отцы церкви, и духовник Стефаний, и дядько Борис Иванович, и льстец Хитров — они что, соединились тайным обычаем? Иль повязались нездешней верою и оттого так радеют к перемене народа? Давно ль преставился кир Иосиф, а уж позабыто его наушение: в коейже стране свои обычаи; не приходит чужой закон в другую страну, но каждая своего обычая закон держит.

...Но где я слышал эту велегласную орацию, что супротив патриарху? де, чтобы переменить народ, надо лишить его природных признаков, постепенно, по частям, не борзо внушая ему новое, говоря, де, что плохо у нас, то премудро в иной земле и утешно. А и следует из этого: напаялить на русский лик чужую харю и пустить со святочной звездой за милостыней; закрыть корчмы и кружечные двory, чтобы не пил, но трудился; одеть в чужое платье; оковать в чужие законы и открыть свободные немецкие торги; облукавить и прельстить завозной роскошью... И тогда всякий народ переродится в иной.

Но отчего я-то не меняюсь, хотя роскошеством владею в презлихе, не потворствую утробе и поствую, как мних, и на дно чарки не гляжуся. А я шкурою чувствую, что русский».

В прямой и непрямой речи героев для большей достоверности используются цитаты из их произведений:

«Хомяков поворотил лошадь. Когда проезжал мимо Морозова, боярин погрозил ему кулаком. Государь бормотал: «Я ль не указал им в “Уряднике”, весь чин расписал. Слушайте только, не слухи... Избирайте дни, ездите часто, напускайте, добывайте нелениво и бескучно, да не забудут птицы премудрую и красную свою добычу. Ишь ли, им, злодейцам, нынче и наука не в толк. На добром-то царе какво ездят. И Парфентий-то стал как сухой кизяк. Эх!»

Здесь от слова «Избирайте» до слова «добычу» — дословная цитата из «Урядника сокольничья пути», составленного под непосредственным наблюдением царя Алексея Михайловича.

Еще один пример из «Раскола»:

«Но вспомни, Аввакумушко, не гнетя злобою душу, ведь и от него, неистового гонителя твоего, хлебушко-то перепал не по разу, да и Фекла Симеоновна, супружница воеводы, когда колобок пошлет, иногда мясца иль курочку тож, а то и мучицы пудик наскребет. Тем и спаслися. Да и его ли воля, Пашкова, что так досаждал протопопу?»

Очевидна соотнесенность процитированных строк с таким местом из «Жития» Аввакума:

«Но помогала нам по Христе боярыня, воеводская сноха, Евдокея Кириловна, да жена ево Афонасьева, Фекла Симеоновна: они нам от смерти голодной тайно давали отраду, без ведома ево, — иногда пришлют кусок мясца, иногда колобок, иногда мучки и овсеца, колько сойдется, четверть пуда и гривенку-другую, а иногда и полпудика накопит и передаст, а иногда у коров корму из корыта нагребет».

Приведенные примеры показывают, что в стилизациях могут использоваться приемы межтекстовых связей.

Предметом стилизации в книжной словесности часто выступает словесность народная. Широко известны пушкинские стилизации сказок и народной поэзии («Песни о Стеньке Разине», «Еще дуют холодные ветры...» и др.). Прекрасные стилизации русских народных песен создал А. Дельвиг («Голова ль моя, головушка...», «Пела, пела пташечка...», «Соловей мой, соловей...», «Не осенний частый дождичек...»). Классикой стали лермонтовские «Песня про купца Калашникова» и «Казачья колыбельная песня». Созда-

вали фольклорные стилизации и русские поэты XX в. Из многочисленных примеров приведем один:

Не райская разноцветная птичка
Прилетела на кленовую ветку
Поклевать зерна золотого,
А зря веселая ударяла
В разноцветные стекла светлицы.
В той светлице постель стоит несмята,
Не горит икона перед Спасом,
Держит муж ременную плетку,
А жена молодая плачет.

(Г. Иванов. «Сады. II»)

В первой половине XIX в. были популярны стилизации античной поэзии. Лучшие из них создал Пушкин: «Кто на снегах возрастил Феокритовы нежные розы?..», «Труд», «Царскосельская статуя», «Юношу, горько рыдая, ревнивая дева бранила...», «На статую играющего в свайку», «На статую играющего в бабки», «На перевод Илиады». Приведем здесь последнее из названных стихотворений — двустилишие на перевод Илиады Гомера, сделанный Н. Гнедичем:

Слышу умолкнувший звук божественной эллинской речи,
Старца великого тень чую смущенной душой.

В нашу задачу, разумеется, не входит анализ всех видов стилизаций, а тем более, рассмотрение стилизации в историко-литературном плане. Нам важно представить стилизацию (а также сказ и пародию) как языковое построение с установкой на изображение «чужого слова». С этой точки зрения, важно подчеркнуть, что в хорошей стилизации изображаемый стиль всегда подчинен собственному стилю автора. В стилизациях Пушкина изображаются стили античной, западноевропейской и восточной поэзии, славянской и русской народной словесности, Корана, исторических сочинений, деловых документов и т. п., но в них всегда присутствуют черты, свойственные всему творчеству писателя: соразмерность и сообразность, благородная простота, искренность и точность выражения. То же можно наблюдать и в творчестве авторов иного масштаба, чем Пушкин. Например, в многочисленных и разнообразных стилизациях М. Кузмина всегда ощутим его собственный стиль.

Сказ

Прежде всего заметим, что термин «сказ» применяется к произведениям не только книжной, но и народной словесности. В последней понятие «жанра» (или «формы») сказа не отличается определенностью. Обычно под народным сказом понимается нечто вроде сказки, но отражающее действительные события прошлого или настоящего. Народный сказ, представленный в записи, всегда в той или иной степени «олитературируется». Поэтому привести народный сказ «в чистом виде» затруднительно. Воспользуемся записью сказа о Пушкине, сделанной Б. Шергиным. Об обстоятельствах возникновения и записи этого сказа Шергин пишет: «В зиму 1934/35 года, когда начиналась подготовка к пушкинскому юбилею, я читал и рассказывал о Пушкине в квартире пинежанки С. И. Черной. Я на опыте знал, что как сама С. И. Черная, неграмотная, но обладающая поэтическим даром, так и земляки — гости ее, в особенности даровитейшая А. В. Щеголева (сумская поморка), не замедлят отразить слышанное в ярких пересказах.

Эти пересказы <...> послужили материалом для компоновки «пинежского» рассказа о Пушкине». Итак, отрывок из «Пинежского Пушкина»:

«Я сегодня навидалась Пушкина-та в окне в магазине. На книгах стоит. И женочка рядом, не в ту сторону личешком. Не эта ли Наташа-та егова?.. Краса бы холостому, как лошадка на воле? Нет, женился, влепил голову-ту. Много подруг было, одну ей पुще всех зажалел...

Наташа-та на карточки: глаза грубы, волосы как ящерицы, грудешко голо. Эку бы только на выставку, напоказ стоя возить... Замуж-то с пятнадцати годов собиралась: «Не жарьте рыбы крупной. Жонихи приедут, дак чем принимать будете?.. А женихи-ти — дуга за дугой — все мимо. Хоть на пирах, на балах она всех красивее, да приданого-то — веретеном тряхнуть...

Пушкин на придано не смотрит. Сватается у ейной матери:

— Маменька, вы бы мне бы Наташу дали...

— У меня дочки как пробки замуж летят, и все за богатых. Вы ей голодом заморите. Вам папа много ли выделят?

— Я не на папу надеюсь, всё на свое письмо.

— Я подумая.

Ей родня и ругат:

— Что ты, дика, этажиссе, он у всех в славы, приданого не спрашивают... На сухари будешь сушить девку-ту?..

Свадьба отошла, зажили молоды...»

Отрывок из народного (или близкого к народному) сказа пригодится нам для последующих сопоставлений, а предметом нашего рассмотрения является, конечно, сказ в книжной словесности, или литературный сказ — именно в нем изображение действительности неразрывно связано с изображением «чужого слова».

Принято считать, что в русской филологии первые попытки разработки проблемы литературного сказа были сделаны Б. М. Эйхенбаумом. В статье «Иллюзия сказа» (1918) и последующих работах этот ученый подчеркивал у с т н ю п р и р о д у с к а з а и высказывал мысль, что устный сказ лежит в основе всей художественной прозы³. Однако Эйхенбаум (как и другие филологи первых двух десятилетий XX в., о чем шла речь в восьмой главе) не оперировал понятиями о б р а з о в автора и рассказчика и даже «автора» и «рассказчика, повествователя» четко не различал.

Продвижение вперед в разработке теории сказа было связано прежде всего с разграничением автора и рассказчика, а затем — что было особенно важно — и с разработкой понятий «образ автора» и «образ рассказчика».

Нуждался в уточнениях и тезис об установке сказа на у с т н ю р е ч ь. Прежде всего, этот тезис не содержал в себе точного указания на то, что, собственно, имеется в виду: именно у с т н а я ф о р м а словесного выражения (которая может быть присуща и литературному языку), или р а з г о в о р н ы й я з ы к как одна из двух главных разновидностей употребления языка. Из содержания рассуждений об устном характере сказа вытекало, что речь идет, скорее, об ориентации сказа на разговорный язык, а не на устную форму выражения. Но тогда возникало серьезное противоречие: ведь в основе разговорного языка лежит спонтанный д и а л о г, а сказ представляет собой м о н о л о г, который неразрывно связан с литературным языком. К тому же с развитием и внедрением в практику филологических разысканий учения об образе автора и образе рассказчика становилось ясно, что за образом рассказчика в сказе стоит образ автора.

Постепенно прояснялась мысль, что сказ представляет собой явление более сложное, чем только установку на устную речь (на разговорный язык), что разговорный характер сказа лишь обозначен некоторыми «сигналами», а в целом, композиционно, сказ подчинен законам литературного мо-

нологического построения. Эта мысль была высказана уже в работах В. В. Виноградова 20-х годов. Так, в статье «Проблема сказа в стилистике» (1925) ученый уверенно заявил, что «определение сказа как установки на устную речь недостаточно»⁴, что сказ — «это художественное построение в квадрате, так как он представляет эстетическую надстройку над языковыми конструкциями (монологами), которые сами воплощают в себе принципы композиционно-художественного оформления и стилистического отбора»⁵.

В дальнейшем Виноградов углубляет и уточняет свое понимание сказа: «Сказ — это своеобразная комбинированная стилевая форма художественной литературы, понимание которой осуществляется на фоне сродных конструктивных монологических образований, бытующих в общественной практике речевых взаимодействий. “Устная” речь в литературе не звучит. Она — письменна. Она — олитературена. <...> “Устная” речь в литературе характеризуется сигналами, своеобразными знаками, а не сплошной материей говорения. Типы, значения и приемы этой сигнализации не были даже предметом научного обсуждения, а потому и «книжные» формы в структуре «устной» речи не выделялись. Между тем для лингвистики проблема соотношений, связей и смешений форм устной и письменной речи — одна из существеннейших как в сфере стилистики речи, так и в области художественной литературы. Всё это особенно существенно для сказа. Сказ лишь сигнализирован, лишь обозначен как форма устного повествовательного монолога. Этим не определен его речевой состав. Сказ строит рассказчика, но сам — построение писателя. Или вернее: в сказе дан образ не только рассказчика, но и автора. Поэтому он является формой сложной комбинации приемов устного, разговорного и письменно-книжного монологического речеведения»⁶.

Близкие к виноградовским мысли о сказе высказывал и М. М. Бахтин. Он заметил: Эйхенбаум «совершенно не учитывает, что в большинстве случаев сказ есть прежде всего установка на чужую речь, а уж отсюда, как следствие, — на устную речь»⁷. Правда, Бахтин, в отличие от Виноградова, подчеркивал в сказе прежде всего не соотношение разговорного и литературного начал, а звучание двух голосов — рассказчика и автора: «Видеть в сказе только устную речь — значит не видеть главного. Более того, целый

ряд интонационных, синтаксических и иных языковых явлений объясняются в сказе (при установке автора на чужую речь) именно его двуголосостью, скрещением в нем двух голосов и двух акцентов»⁸.

В отличие от понимаемой в широком смысле стилизации, в которой «чужое слово» изображается как обобщенный стиль эпохи, национальной культуры, литературного направления, жанра книжной или народной словесности и т. п., в сказе, как правило, изображается «слово» конкретного рассказчика. Впрочем, эта конкретность может быть большей или меньшей. Например, в «Очарованном страннике» Н. Лескова рассказчик назван — Иван Северьянович Флягин — и выступает как главный персонаж. А в «Левше» того же Лескова, хотя сказ здесь более затейлив и насыщен характерологическими языковыми средствами, рассказчик не назван и выступает как обобщенный образ бывалого мастерового человека.

Собирательные образы рассказчиков выступают, как правило, в тех литературных, авторских сказах, в которых изображается не индивидуальное, а обобщенное (чаще всего связанное с местностью и родом занятий) «народное слово», иными словами — в литературных сказах, которые имитируют (с разной степенью условности) сказы народные. Примером могут служить известные «Уральские сказы» П. Бажова.

Интересны с точки зрения степени обобщенности или конкретности образов рассказчиков и авторские сказы Б. Шергина. «Ваня Датский», особенно его зачин, явно ориентирован на народный сказ:

«У Архангельского города, у корабельного пристанища, у лодейного прибежища, в досельные годы торговала булками честна вдова Аграфена Ивановна. В летнюю пору судов у пристани — воды не видно; народу по берегам — что ягоды-морозки по белому мху; торговок — пирожниц, бражниц, квасниц — будто звезд на небе. И что тут у баб разговору, что балаболу! А честну вдову Аграфену всех слышней. Она со всем рынком зараз говорит и ругается. Аграфена и по-аглички умела любого мистера похвалить и обложить».

А в «Мимолетном виденье» представлена вполне конкретная рассказчица, и к ее сказу вполне применимы слова В. В. Виноградова, что «он является формой сложной ком-

бинации приемов устного, разговорного и письменно-книжного монологического» словесного выражения:

«Корытину Хионью Егоровну, наверно, знали?.. Горлопаниха: на пристани пасть дерет — по всему Архангельскому городу слышно. И дом ее небось помните: двоепередный, крашенный? Дак от Хионьи Егоровны через дорогу и наша с сестрицей скромная обитель — модная мастерская...

...Дело давнишнее: после первых забастовок пустила Хионья Егоровна петербургского студента ссыльного... И видно, что Лев Павлович был не из простых. Разговор, манеры... Мы с сестрицей, несмотря на страшный недосуг, всякий день забежим, бывало, к Корытихе чашечку кофейку выпить и, грешны богу, элегантного квартиранта повидать. Его томной бледностью многие дамы восхищались, но, казалось, его снедал роковой недуг. И мы с сестрицей сразу диагност поставили: не столько суровость северного климата, сколько разлука с любящей супругой истерзала молодую грудь».

По особенностям создаваемых писателями образов сказчиков и их соотношению с образами авторов сказы могут быть разнообразны. Заслуживают специального упоминания случаи, когда в сказе, при всей его ориентации на какую-либо разновидность разговорного языка, содержится упоминание, что он (сказ) не произносится, не рассказывается, а пишется. В этих случаях главным признаком «чужой речи» выступает ее «неписательский» характер, непрофессионализм. М. М. Бахтин так писал о сказе, который условно можно назвать «письменным»: «Рассказчик, хотя бы и пишущий свой рассказ и дающий ему известную литературную обработку, всё же не литератор-профессионал, он владеет не определенным стилем, а лишь социально и индивидуально определенной манерой рассказывать, тяготеющей к устному сказу»⁹.

Любопытный пример такого словесно-композиционного построения представляет собой, например, рассказ Е. Попова «Было озеро». Прямое указание на устное повествование сочетается здесь со столь же прямым указанием на запись рассказа:

«Я, конечно, и гадать даже не стал, что здесь произошло и почему, если брать с научной точки зрения, а просто-напросто стал рассказывать эту историю всем знакомым людям, вот вам, например, имея целью, чтоб вы немножко смутились, если живете в своем ясном, прозрачном, прекрасном и новом мире. <...>

И решил я эту темную историю записать, потому что рассказываю я ее, рассказываю людям, а народ-то сейчас такой пошел: возьмет кто-нибудь да и опубликует всю озерную трагедию в газетах и журналах и, самое главное, получит еще причитающийся явно мне гонорар, если, конечно, на нашей одной шестой планеты или даже на остальных пяти шестых еще выдают деньги за подобные небылицы, хотя, как я это специально подчеркиваю, вся вышеизложенная история являет собой чистую правду до последней буквы, а вовсе не ложь».

Пародия

Этот вид языковых построений с установкой на изображение «чужого слова» существенно отличается от стилизации и сказа. В этих последних, по выражению М. М. Бахтина, «авторский замысел пользуется чужим словом в направлении его собственных устремлений»¹⁰. Иными словами: в стилизации и сказе «чужое слово» служит автору как материал, смысловая и стилистическая направленность которого «подходит» для воплощения его собственных замыслов. Автор избирает «чужие» словесные средства и соответствующую их организацию, чтобы с наибольшей полнотой и выразительностью раскрыть тему произведения. Между темой, идеей и их словесным выражением не возникает противоречия.

«Иначе обстоит дело в пародии, — пишет Бахтин. — Здесь автор, как и в стилизации, говорит чужим словом, но, в отличие от стилизации, он вводит в это слово смысловую направленность, которая прямо противоположна чужой направленности. Второй голос, поселившийся в чужом слове, враждебно сталкивается здесь с его исконным хозяином и заставляет его служить прямо противоположным целям»¹¹. С. М. Эйзенштейн видел особую знаковую природу пародии в «расщеплении между знаком и смыслом»¹². В пародии «чужое слово» применяется для выражения не «чужого», а иного содержания, семантически преобразуется. Автор намеренно создает видимое противоречие между темой, идеей и их словесным выражением. Это противоречие отражено в самом греческом слове *parodia*, что можно пе-

ревести как «пение наизнанку», «перепев», «перепеснь», «противопеснь».

Пародия существует «в паре» с пародируемым. Не зная пародируемого, нельзя понять пародию. Предметом пародии может быть отдельное произведение, индивидуальный стиль писателя, литературный жанр, литературное направление и т. п. Разумеется, если пародируется конкретное произведение, то под пародию подпадают и наиболее характерные черты индивидуального стиля писателя, и особенности литературного направления, к которому писатель принадлежит. И наоборот: если пародируется литературное направление, то пародия может отражать черты какого-либо конкретного произведения, относящегося к этому направлению.

Например, «Баллада о Веверлее» в сборнике «Парнас дыбом» (цикл «Веверлеи») с очевидностью пародирует знаменитую «Балладу о гвоздях» Н. Тихонова:

Солнце. Июль. Полдень. Жара.
В ушах команда: «Купаться пора!»
Веверлей молод, дерзок и смел.
Да только плавать он не умел.
Дает Доротея ему пузыри:
— Не утони, Веверлей, смотри! —
Идет он, раскачиваясь на ходу,
Всё ближе к пруду, ближе к пруду.
Сотый шаг, трехсотый шаг,
На пятисотом пруд в камышах.
Штаны на песок, в воду бросок,
Но голова тяжелее ног.
Она остается под водой.
Дерзок и смел Веверлей молодой.
— Не всё ли равно, — сказал он, — где.
Еще покойней торчать в воде. —
Ушам Доротеи простукал рассвет:
— Купанье есть, Веверлея нет... — <...>

А классические пародии В. Соловьева, написанные в 1895 г., обобщают некоторые типичные черты стилистики символизма: пристрастие к оксюморонам, к повторению строк, к метафорам, построенным как сочетание конкретного существительного с абстрактным существительным в родительном падеже (типа «гиена подозренья»):

1

Горизонты вертикальные
 В шоколадных небесах,
 Как мечты полужеркальные
 В лавровишневых лесах.

Призрак льдины огнедышащей
 В ярком сумраке погас,
 И стоит меня не слышащий
 Гиацинтовый пегас.

Мандрагоры имманентные
 Зашуршали в камышах,
 А шершаво-декадентные
 Вирши — в вянущих ушах.

2

Над зеленым холмом,
 Над холмом зеленым,
 Нам влюбленным вдвоем,
 Нам вдвоем влюбленным
 Светит в полдень звезда,
 Она в полдень светит,
 Хоть никто никогда
 Той звезды не заметит. <...>

3

На небесах горят паникадила,
 А снизу — тьма.
 Ходила ты к нему иль не ходила?
 Скажи сама!
 Но не дразни гиену подозренья,
 Мышей тоски!
 Не то смотри, как леопарды мщенья
 Острят клыки!
 И не зови сову благоразумья
 Ты в эту ночь!
 Ослы терпенья и слоны раздумья
 Бежали прочь.
 Своей судьбы родила крокодила
 Ты здесь сама.
 Пусть в небесах горят паникадила,
 В могиле — тьма.

Кроме того что в пародии в «чужое слово» вводится смысловая направленность, «которая прямо противоположна чужой направленности» (а если выразиться не столь категорично, не совпадает с чужой направленностью), есть и другое отличие пародии от стилизации и сказа в использовании «чужого слова». В стилизации и сказе «чужое слово» служит средством изображения действительности, а в пародии оно само становится объектом изображения. Конечно, не само по себе, а в единстве с раскрываемым в нем содержанием. Пародия, следовательно, не изображает непосредственно действительность, а изображает отражение действительности в «чужом слове». Это дает основание называть пародию и с к у с с т в о м в т о р о г о о т р а ж е н и я: «Пародия зависит от пародируемого объекта. Она, как и всякое другое произведение искусства, отражает действительность. Только действительностью для нее является само искусство. Поэтому пародию можно определить как искусство второго отражения, т. е. как отражение отражения. Но пародия не просто отражает, а преломляет и «искажает». Характер этого «искажения» определяется позицией пародиста и объективным содержанием произведения, которое иногда и приобретает решающее значение»¹³.

В процитированном высказывании отмечена еще одна особенность изображения «чужого слова» в пародии: оно предстает в «преломленном», «искаженном» виде. Обычно «преломление» заключается в том, что типичные особенности «чужого слова» преувеличиваются, заостряются, представляются в смешном виде. Это позволяет говорить о к о м и з м е пародии и определять ее как «комический образ художественного произведения, стиля, жанра»¹⁴. Однако надо сказать, что по отношению к «противоположной смысловой направленности» и превращению «чужого слова» из средства изображения в объект изображения комизм выступает как признак вторичный. Ю. Н. Тынянов в статье «О пародии» (1929) утверждал, что «представление о пародии как о комическом жанре чрезмерно сужает вопрос и является просто нехарактерным для огромного большинства пародий»¹⁵.

Хотя комизм, как мы уже заметили, вряд ли можно считать о с н о в н ы м признаком пародии, точку зрения Тынянова всё же позволительно оценить как слишком ради-

кальную. Пушкин, авторитет которого непререкаем, назвал пародию «родом шуток» и подчеркнул, что «сей род шуток требует редкой гибкости слога. Хороший пародист обладает всеми слогами».

Пародия требует не только большого мастерства пародиста, но и начитанности, литературной искушенности читателя. Известны случаи, когда пародии принимались за «серьезные произведения»¹⁶. Особенно трудно пародировать стили, лишенные резких характерологических признаков. Если к тому же и черты пародии, о которых говорилось выше, выражены слабо или слишком «тонко», пародию вообще непросто отличить от стилизации. И наоборот: чем определеннее, заметнее выражены характерные языковые особенности пародируемого произведения, индивидуального стиля и т. п., тем легче их выделить, утрировать, представить в комическом виде в пародии. Примером второго типа может служить пародия на А. Ремизова в «Парнасе дыбом» (в цикле «Козлы»):

«Смрад от козла пошел.

Пахкий, жёлтый смрад. Заегозила старуха: «Ух, хорошо. Люблю».

А козел бычится, копытом в брюхо: «Уйду я от тебя, наянила ты мне. В лесу шишки сосновые, дух зёмный, ярый».

Убёг,

копытами зацыкал, аж искры пых, пых.

А в лесу волк сипит, хорхает, хрякает, жутко, жумно, инда сердце козлятье жажкает:

Заскрыжил волк зубом; лязгавый скрип, как ржа на железе.

Хрякнул,

хрипнул,

мордой в брюхо козлятье вхлопнулся, — кровь тошная, плевкая, липкая.

Гонит старуха, рядом ревьёт, рожки да ножки козлятьи собирает, тонкие, неуёмные...»

Заканчивая наш разговор о пародии, скажем несколько слов о произведениях словесности, близких к пародии, но не тождественных ей.

Б у р л е с к, или б у р л е с к а (от итал. *burlesco* — шутивный) — изображение «высоких материй» «низкими словами» и т р а в е с т и (от франц. *travestir* — переодевать) — изображение «низких материй» «высокими» словами. Бурлеск и травести могли сочетаться в пределах одного произведения. Это нашло отражение, в частности, в таком по-

пулярном в русской словесности XVIII в. жанре, как и роикомическая поэма. А. Сумароков в «Эпистоле о стихотворстве» (1748) выделил особый «склад смешных героических поэм» и так определил главные признаки словесной композиции этого жанра: «Стихи, владеючи высокими делами, В сем складе пишутся пренизкими словами», а с другой стороны — «В сем складе надобно, чтоб муза подала Высокие слова на низкие дела». Таким образом, в ироикомиической поэме намеренно создавалось несоответствие «между знаком и смыслом», что сближало ее с пародией. Однако ироикомиическая поэма была искусством не столько «второго», сколько «первого» отражения, так как рассказывала о явлениях реальной жизни, хотя и использовала при этом образы античных богов и героев.

Одним из значительных произведений русской литературы второй половины XVIII в. явилась ироикомиическая поэма В. Майкова «Елисей, или Раздраженный Вакх» (1771). Отрывок из этой поэмы может дать представление об особенностях языковой композиции жанра:

Тогда Ермий приказ Зевесов строгий внемлет;
Он, крылья привязав, посольский жезл приемлет,
Спускается на низ с превыспренних кругов,
Летит и ищет всех, как гончий пес, богов,
Находит их с трудом в странах вселенной разных,
И всех находит он богов тогда не праздных:
Плутон по мертвецю с жрецами пировал,
Вулкан на Устюжне пивной котел ковал,
И знать, что помышлял он к празднику о браге. <...>
Нептун, с предлинною своею бородой,
Трезубцем, иль, сказать яснее, острогбй,
Хотя не свойственно угрюмому толь мужу,
Мутил от солнышка растаявшую лужу
И преужасные в ней волны воздымал
До тех пор, что свой весь трезубец изломал,
Чему все малые робята хохотали,
Снежками в старика без милости метали;
Сей бог ребяческих игрушек не стерпел,
Озлобился на них и гневом закипел,
Хотел из них тотчас повытаскать все души;
Но их отцы, вступясь, ему нагрели уши <...>

П е р и ф р а з а (от греч. periphrasis — пересказ). Этот термин употребляется в двух значениях: 1) стилистический

прием, состоящий в замене слова или словосочетания описательным выражением и 2) использование формы известного произведения словесности для выражения другого, обычно сатирического или юмористического содержания. Нас в данном случае интересует перифраза (не смешивайте ее с парафразой, о которой мы говорили в четвертой главе) во втором значении. Примером сатирической перифразы может служить «Колыбельная песня (подражание Лермонтову)» Н. Некрасова. Сопоставим по одному четверостишию из Лермонтова и Некрасова.

Лермонтов:

Богатырь ты будешь с виду
И казак душой,
Провожать тебя я выйду —
Ты махнешь рукой...

Некрасов:

Будешь ты чиновник с виду —
И подлец душой,
Провожать тебя я выйду —
И махну рукой!

Как пример юмористической перифразы приведем четверостишие В. Лихачева, в котором перифразируется известное стихотворение В. Жуковского «Воспоминание».

Жуковский:

О милых спутниках, которые наш свет
Своим сопутствием для нас животворили,
Не говори с тоской: их нет.
Но с благодарностию: были.

Лихачев:

Когда закроется буфет
И прибирать начнешь бутылки,
Не говори с тоской: их нет!
Но с благодарностию: пили.

В перифразе, как и в бурлеске и травести, создается несоответствие между знаком (в качестве которого в данном случае выступает форма известного произведения) и смыслом, который вкладывает в эту форму другой автор. Но так же, как и в бурлеске и травести, «первое отражение» в перифразе преобладает над «вторым».

Перифраза, бурлеск и травести — в том случае, когда они представляют собой переделку, «перелицовку» какого-либо конкретного произведения (примером могут служить многочисленные «перелицовки» «Энеиды» Вергилия) — могут рассматриваться как типы межтекстовых связей.

Примечания

- 1 *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 214—215.
- 2 Там же. С. 215, 216, 222, 223, 231 и др.
- 3 *Эйхенбаум Б. М.* Сквозь литературу. Сборник статей. Л., 1924. С. 152.
- 4 *Виноградов В. В.* Избранные труды. О языке художественной прозы. М., 1980. С. 44.
- 5 Там же. С. 45.
- 6 *Виноградов В. В.* Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М., 1963. С. 17—18.
- 7 *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. С. 222.
- 8 Там же. С. 223.
- 9 Там же. С. 221.
- 10 Там же. С. 224.
- 11 Там же.
- 12 *Эйзенштейн С. М.* Избранные произведения: В шести томах. М., 1964. Т. 3. С. 88.
- 13 *Морозов А. А.* Русская стихотворная пародия // Русская стихотворная пародия (XVIII — начало XX в.). Л., 1960. С. 8.
- 14 *Новиков В. И.* Книга о пародии. М., 1989. С. 5.
- 15 *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 286.
- 16 Там же. С. 287.

Структура текста и его стилистический анализ

Различные подходы к понятию структуры текста

В главе о тексте как феномене употребления языка мы говорили, что в ряду главных признаков текста находится его упорядоченность, или структурность. Действительно, совершенно очевидно, что тексту свойственна определенная организация, конструкция, определенное строение, иначе — структура.

Структура текста в разных исследованиях толкуется различно — в зависимости от того, как понимается сам текст.

В «лингвистике текста» конца 60-х — 70-х годов XX в. с ярко выраженным узко грамматическим, синтаксическим подходом к тексту его структура трактовалась самым примитивным образом: «Под структурой текста понимается совокупность выделяющихся в нем частей (субтекстов) и связей между ними»¹. Конечно, представив текст как некую линию, можно разделить эту линию на части и рассмотреть связи между ними, что само по себе представляет несомненный интерес. Но строение текста к последовательности «субтекстов» не сводится, поэтому В. В. Одинцов с полным правом констатировал, что в «лингвистике текста» «собственно структура текста осталась незатронутой»².

Несколько более усложненной, чем в «лингвистике текста», рисуется структура текста в работах семиотического толка:

«Язык организуется двумя структурными осями. С одной стороны, его элементы распределяются по разного рода эквивалентным классам типа: все падежи данного существительного, все синонимы данного слова, все предлоги данного языка и т. п. Строя какую-либо реальную фразу на данном языке, мы выбираем из каждого класса эквивалентности одно необходимое нам слово или необходимую форму. Такая упорядоченность элементов языка называется *парадигматической*.

С другой стороны, для того чтобы выбранные нами языковые единицы образовали правильную, с точки зрения данного языка, цепочку, их надо построить определенным способом — согласовать слова между собой при помощи специальных морфем, согласовать синтагмы и пр. Такая упорядоченность языка будет называться *синтагматической*. Всякий языковой текст упорядочен по парадигматической и синтагматической осям»³.

Оставим без комментариев не бесспорный тезис, что язык (а не текст) организуется двумя структурными осями — это вопрос особый. А что текст построен путем выбора и соединения составляющих его компонентов — это несомненно и известно с очень давних пор. И ничто, конечно, не мешает любителям звучной терминологии назвать этот общеизвестный факт упорядоченностью по парадигматической и синтагматической осям. Однако семиотическое представление о двух осях немногим содержательнее присущего «лингвистике текста» представления о структуре текста как о разделенной на отрезки линии.

Наши предыдущие беседы о тексте подсказывают нам два важных соображения. Во-первых, структура текста многомерна, в ней присутствуют не только компоненты, принадлежащие плану выражения, но и компоненты, принадлежащие плану содержания. Во-вторых, структура текста не может быть раскрыта в понятиях, применяемых к изучению строения языка. Текст есть явление языкового употреблени я, и структура текста должна быть раскрыта в категориях, свойственных именно этому явлению — тексту. Многомерность структуры текста и специфичность ее ка-

тегорий показал В. В. Одинцов, предложивший в «Стилистике текста» такую схему:



Проблемы структуры текста

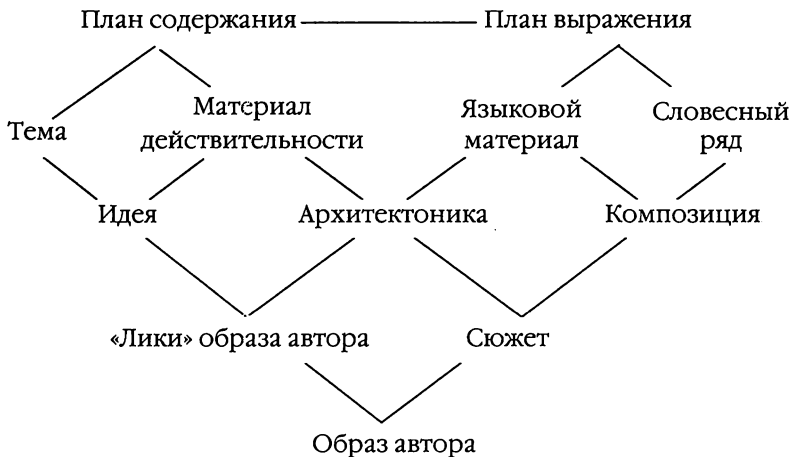
Концепция В. В. Одинцова принципиально отличается от трактовок, сводящих структуру текста к чисто формальным показателям.

В. В. Одинцов подчеркнул, что структура текста не может быть понята и описана без учета взаимосвязи категорий формы и категорий содержания. Он включил в понятие структуры текста свойственные именно т е к с т у категории: тема, идея, материал, сюжет, композиция, прием. Это явилось значительным шагом вперед в подходе к структуре текста. Однако не все вопросы этой сложной проблемы оказались решенными. Осталась вне сферы внимания В. В. Одинцова определяющая, главнейшая категория текста (и не только художественного) — образ автора в его разнообразных «ликах» (включая образ рассказчика). Не учтены словесные ряды и архитектоника. Недифференцированно представлен «материал» — не указано, что имеется в виду: материал действительности, языковой материал или то и другое вместе? Отсутствие указаний на языковой материал и словесные ряды ведет к слишком общему обозначению: «язык». Неясно, подразумевается строй или употребление

языка. Если употребление, то не находит ли оно отражения в языковом материале, организованном в словесные ряды?

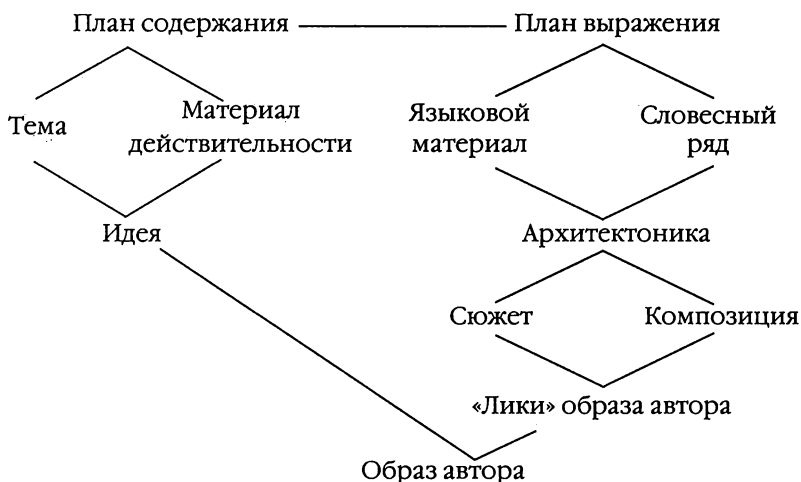
Представляется, что круг категорий, рассматриваемых в связи с понятием структуры текста, целесообразно расширить. В числе таких категорий могут рассматриваться: тема — идея — материал действительности — языковой материал — словесный ряд — композиция — сюжет — архитектоника — «лики» образа автора (в том числе и образ рассказчика) — образ автора.

Но определение круга категорий, входящих в понятие структуры текста, — это только одна проблема. А вторая, еще более важная, состоит в определении с в я з е й между этими категориями, в отнесении их к плану содержания или плану выражения, в установлении их иерархии. Обе проблемы очень сложны, и до окончательного их решения еще далеко. Но попытки делать надо, поэтому попробуем представить свою схему структуры текста:



Разумеется, всякая схема упрощает и обедняет рассматриваемое явление. Поэтому к схеме — в данном случае к нашей схеме структуры текста — нельзя относиться как к чему-то неизблемому, раз навсегда данному. Чем сложнее объект, тем многочисленнее и многообразнее могут быть видоизменения его схемы. Например, исходя из того, что образ автора является главной, определяющей категорией текста, нашу схему можно повернуть на 180° и расположить

образ автора сверху. Могут быть и другие варианты. Так, можно попробовать отойти от симметрии. Тогда возможен такой вариант схемы:



Ясно, что даже при одном и том же наборе категорий, входящих в схему структуры текста, их взаимосвязи могут быть представлены различно и каждый вариант может иметь свое объяснение. Это не говорит о том, что наши схемы произвольны, но свидетельствует о сложности явления, которое мы пытаемся представить в виде схемы.

Проблемы стилистического анализа текста

Стилистический анализ текста естественно связан с пониманием его структуры. Но жестко привязать построение стилистического анализа к схеме структуры текста невозможно. В. В. Одинцов, имея в виду свою схему структуры текста, писал, что «задаваемый этой схемой путь анализа текста: сначала определить тему, материал, легший в основу содержания текста, затем проанализировать композицию и, наконец, язык — является одним из возможных, но не единственным»⁵.

Действительно, если мы признаем изложенную В. В. Одинцовым последовательность анализа текста единственно возможной, то попадем в порочный круг. Что значит проанализировать сначала тему, материал, легший в основу содержания текста, композицию и затем, наконец, язык? Разве не в языке раскрываются и тема, и содержание, и композиция, и все другие компоненты структуры текста? Сам В. В. Одинцов справедливо замечает, что при таком анализе «трудно сохранить и показать цельность, законченность, структурное единство текста: происходит отрыв содержания от формы (при лингвистическом анализе нередко обратное — отрыв формы от содержания), разрушается их органическое единство; содержание, идея, образы оказываются сами по себе, а «художественные особенности» сами по себе»⁶.

Здесь речь идет, в сущности, о разрыве между литературоведческим и лингвистическим анализом текста, который (разрыв) — надо это признать — в значительной степени провоцируется лингвистикой, поскольку она склонна замыкаться в «собственно лингвистических» вопросах и подменять анализ текста мало что дающим анализом ярусов языкового строя — фонетики, лексики и фразеологии (чаще всего), морфологии, синтаксиса, словообразования — на материале данного текста. Но надо признать и то, что в первую очередь именно лингвисты стремятся найти пути и приемы целостного, стилистического анализа текста, при котором «отдельные члены языковой структуры» выступают как «одно и качественно новое целое», несущее в себе определенное содержание⁷. Литературоведы стилистическим (как, впрочем, и каким-либо иным) анализом текста как такового особенно не озабочены; исключение представляют, как правило, те из них, которые обращаются к постулатам семиотики⁸. Но анализ в строго семиотических рамках дает столь же мало для понимания содержания и строения текста, как и анализ «собственно лингвистический».

Кажется, уже если не всем, то многим стало ясно, что по-настоящему продуктивен и перспективен только филологический, или стилистический анализ текста. А центральной проблемой стилистического анализа, по неоспоримому заключению В. В. Виноградова, является проблема словесной структуры образа автора⁹.

Принимая это положение, нельзя забывать, что в тексте не только образ автора, но в о о б щ е в с ё выражено словесно. Следовательно, стилистический анализ может идти только «от анализа словесной ткани произведения»¹⁰.

Казалось бы, принцип стилистического анализа ясен: анализируется «словесная ткань» текста, но не по ярусам языкового строя, а по словесным рядам, создающим образ автора (и образ рассказчика) и образующим в своем развертывании языковую композицию текста. Такой анализ позволяет в итоге полностью и соответственно замыслу автора раскрыть с о д е р ж а н и е текста и показать его э с т е т и ч е с к и е достоинства. Он охватывает все категории, представленные в нашей схеме структуры текста. Но одно дело сформулировать общий принцип анализа, другое дело — реализовать этот принцип в конкретном анализе конкретного текста.

Главные трудности состоят в поисках рациональной п о с л е д о в а т е л ь н о с т и анализа присущих тексту категорий и в корректном толковании с в я з е й п л а н о в с о д е р ж а н и я и в ы р а ж е н и я. Бесконечное разнообразие текстов не позволяет применять к любому из них какую-то одну жесткую схему анализа. Общий принцип стилистического анализа текста должен в каждом случае конкретизироваться в зависимости от особенностей самого текста.

Искать универсальный «рецепт» вряд ли целесообразно, но познакомиться с главными путями и приемами стилистического анализа текста будет полезно. Под путями будем понимать общую направленность, под приемами — конкретные способы исследования текста. То, что мы называем здесь приемами, в учебной литературе часто называют методами анализа текста, но это вряд ли оправдано. Метод — понятие весьма общее, это система средств теоретического или практического познания действительности. Мы же говорим о частных разновидностях анализа. Поэтому отдадим предпочтение более конкретному и скромному названию «прием».

Главных путей и приемов немного, но выдвижение на первый план того или другого из них и различные их комбинации создают практически неограниченные возможности разнообразного стилистического анализа в зависимости от особенностей текста и поставленных исследователем задач.

Главные пути стилистического анализа

В. В. Виноградов указал два таких пути. В известной книге «О языке художественной литературы» он писал: «С одной стороны, выступает задача уяснения и раскрытия системы речевых средств, избранных и отобранных писателем из общенародной речевой сокровищницы. <...> Можно сказать, что такой анализ осуществляется на основе соотношения и сопоставления состава литературно-художественного произведения с формами и элементами общенационального языка и его стилей, а также с внелитературными средствами речевого общения. Индивидуальное словесно-художественное творчество писателя вырастает на почве словесно-художественного творчества всего народа»¹¹.

Итак, первый путь — сопоставление «словесной ткани» текста с «общенародной речевой сокровищницей», с языком во всем объеме его строя и во всех разновидностях его употребления. Это, конечно, не значит, что всякий раз для анализа привлекается весь объем строя и все разновидности употребления языка — в каждом конкретном случае из общенародной языковой сокровищницы для сопоставления привлекается то, что необходимо для анализа данного текста. Главный признак этого пути — сопоставление «словесной ткани» текста с языковыми явлениями, которые находятся в нем этого текста. Поэтому рассматриваемый путь можно назвать (конечно, очень условно) путем *в н е ш н е г о а н а л и з а* текста. Заметим, что одним из важных аспектов «внешнего анализа» является рассмотрение межтекстовых связей, о которых мы говорили в четвертой главе.

«Но есть, — продолжает свою характеристику путей анализа текста В. В. Виноградов, — и иной путь лингвистического исследования стиля литературного произведения как целостного словесно-художественного единства, как особого типа эстетической, стилевой словесной структуры. Этот путь — от сложного единства к его расчленению. <...> И этот анализ идет до тех пор, пока предельные части структуры не распадаются в синтаксическом плане на синтагмы, а в лексико-фразеологическом плане на такие отрезки, которые уже не членимы для выражения индивидуального смысла в строе данного литературного произведения. И все

эти элементы или члены литературного произведения рассматриваются и осмысляются в их соотношениях в контексте целого»¹².

Таким образом, второй путь — это путь анализа языковых средств как компонентов некоего смыслового и словесно-композиционного единства — текста. Технически неизбежное в процессе такого анализа «расчленение» текста на его составляющие нужно только для того, чтобы осмыслить эти составляющие в их соотношениях в контексте целого и представить как неразрывное единство. При этом объектом наблюдения выступают языковые явления, представленные в их взаимоотношениях в н у т р и данного текста. Поэтому такой путь можно назвать (опять-таки очень условно) путем **в н у т р е н н е г о а н а л и з а** текста.

«Внешний» и «внутренний» пути анализа не изолированы друг от друга. Наоборот. В конкретном анализе они чаще всего присутствуют оба, хотя один из них обычно выдвигается на первый план. Например, в классической работе В. В. Виноградова «Стиль “Пиковой дамы”»¹³ преобладает «внутренний» анализ, а в его же лекции о Пушкине как основоположнике русского литературного языка¹⁴, как и вообще во всех трудах по истории русского литературного языка, преобладает «внешний» анализ.

Главные приемы стилистического анализа

Приемы («методы») стилистического, или — поскольку мы постоянно имеет дело с языком — лингвостилистического анализа в научной и учебной литературе описываются то в большем, то в меньшем количестве и иногда понимаются весьма своеобразно. Например, к «методам» анализа относят работу со словарями. Но ведь совершенно очевидно, что это не «метод», а некая подсобная рабочая операция, обращение к которой зависит от того, знаем мы или нет без словаря ту или иную характеристику того или иного слова.

Мы будем говорить о четырех главных приемах лингвостилистического анализа текста.

С е м а н т и к о - с т и л и с т и ч е с к и й анализ. Классический образец такого анализа представляет разбор «Вос-

поминания» Пушкина в «Опытах лингвистического толкования стихотворений» Л. В. Щербы¹⁵. Ученый охарактеризовал проделанный им анализ как опыт разыскания «тончайших смысловых нюансов отдельных выразительных элементов русского языка», как опыт «разыскания значений: слов, оборотов, ударений, ритмов и тому подобных языковых элементов»¹⁶. Как иллюстрацию разысканий Щербы приведем толкования нескольких слов из первых строк пушкинского стихотворения:

Когда для смертного умолкнет шумный день
И на немые стогны града
Полупрозрачная наляжет ночи тень <...>

«*Немые* на первый взгляд может представиться стереотипной метафорой; однако на самом деле оно гораздо значительнее: улицы, площади, дома — немые, молчащие, не говорящие, но что-то знающие и т. д. Если этот ассоциативный ряд сопоставить с *полупрозрачностью ночной тени*, то получится то что-то таинственное, что нас так прельщает в полусумраке петербургских белых ночей.

Стогны града для нас очевидно устарелое выражение: *стогны* просто даже непонятно, но и *града* вместо *города* не мотивировано. Полагаю, что для Пушкина это были все-таки в значительной мере живые слова, и во всяком случае он их чувствовал иначе, чем мы.

Слово *полупрозрачная* имеет в себе три ярких семантических элемента: «половинный», «сквозь», «смотреть», а потому является в высшей степени выразительным словом, богатым сложными ассоциациями. Из этих элементов два последних придают слову действенный, глагольный характер, а первый — ту таинственную дымку, о которой была речь выше.

Относительно *ночи тень* нужно заметить, что здесь разумеется не «мрак», а «отбрасываемая тень», что в связи с *полупрозрачная* и *наляжет* дает впечатление какой-то полупрозрачной завесы, опускающейся на город, — может быть, крыльев какой-то волшебной птицы-ночи и т. п. Само собой разумеется, что я вовсе не хочу сказать, чтобы здесь рисовался какой-либо конкретный образ; наоборот, всякая попытка чересчур конкретизировать этот образ оказывается неприятной, пошлой, и вся прелесть состоит в неясности, в том, что наше воображение лишь слегка толкается по не-

которым ассоциативным путем искусным подбором слов с их более или менее отдаленными ассоциациями (с их «ореолами», как я это себе позволяю называть в лекциях)»¹⁷.

Определение всех оттенков значений и стилистической окраски компонентов текста — необходимый этап анализа текста, без которого нельзя двигаться дальше.

Сопоставительно-стилистический анализ. Этот анализ предполагает продвижение от семантико-стилистической характеристики языковых средств к изучению их организации в тексте. Объектами сопоставительно-стилистического анализа могут быть отрывки из произведений или целые произведения на одну тему: например, описания степи в «Тарасе Бульбе» Н. Гоголя и в «Степи» А. Чехова, многочисленные стихотворения русских поэтов с названиями «Осень», «Зима» и т. п. Сопоставительно-стилистический анализ применяется также при сравнении разных переводов одного оригинала, при сравнении оригинала и перевода («Сосна» Лермонтова в сравнении с ее немецким прототипом в «Опытах лингвистического толкования стихотворений» Щербы¹⁸), при сравнении черновых и окончательного вариантов текста и т. п.

В разделе о синонимии и соотносительности способов языкового выражения (глава вторая) мы неоднократно прибегали к сопоставительно-стилистическому анализу, так что примеры нам знакомы. Но надо иметь в виду, что сопоставление может распространяться и на такие обобщающие категории, как композиция, образ автора и образ рассказчика в их словесном выражении и т. п.

О семантико-стилистическом и сопоставительно-стилистическом анализе мы говорим кратко, потому что сами названия раскрывают их сущность и потому что они уже неоднократно описаны в учебной литературе.

Вероятностно-статистический анализ. Это анализ количественной стороны языковых явлений в тексте. Был популярен в 60-х годах XX столетия. Постепенно интерес к нему снизился, хотя для исследования, например, размеров (протяженности) и типов предложений, соотношения частей речи, частотности тех или иных компонентов текста и т. п. он не только приемлем, но и желателен. Надо только иметь в виду два важных момента. Во-первых, речь идет не об элементарных арифметических подсчетах, а о применении специальных методик и формул (инструмен-

тов) математической статистики. Во-вторых, вероятностно-статистический анализ применим только к обширным текстам, где количество рассматриваемых явлений исчисляется сотнями и тысячами.

Подробное рассмотрение методики вероятностно-статистического анализа в наши задачи не входит. Эта методика строго научно и в доступной форме была изложена в свое время Б. Н. Головиным¹⁹.

Л и н г в о с т и л и с т и ч е с к и й э к с п е р и м е н т. Этот прием смело можно назвать основным, наиболее эффективным приемом анализа текста. Теоретиками эксперимента были в нашей филологии А. М. Пешковский и Л. В. Щерба.

Пешковский в работе «Принципы и приемы стилистического анализа и оценки художественной прозы» писал: «Но прежде чем перейти к рассмотрению вопроса по отделам, я должен сказать несколько слов об одном приеме, который одинаково будет проходить почти через все отделы, и который я считаю необходимейшим орудием всякого стилистического анализа. Дело идет о стилистическом э к с п е р и м е н т е, притом в буквальном смысле слова, в смысле искусственного п р и д у м ы в а н и я стилистических вариантов к тексту <...> Так как всякий художественный текст представляет собою с и с т е м у определенным образом соотносящихся между собою фактов, то всякое с м е щ е н и е этих соотношений, всякое и з м е н е н и е какого-либо факта ощущается обычно чрезвычайно резко, и помогает оценить и определить роль элемента, подвергшегося изменению»²⁰.

Сходно охарактеризовал этот прием и Щерба в знаменитой статье «О тройном аспекте языковых явлений и об эксперименте в языкознании»: «Таким образом, в языкознание вводится принцип эксперимента. <...> Особенно плодотворен метод экспериментирования в синтаксисе и лексикографии и, конечно, в стилистике. Не ожидая того, что такой-то писатель употребит тот или иной оборот, то или иное сочетание, можно произвольно сочетать слова и, систематически заменяя одно другим, меняя их порядок, интонацию и т. п., наблюдать получающиеся при этом смысловые различия, что мы постоянно и делаем, когда что-либо пишем. Я бы сказал, что без эксперимента почти невозможно заниматься этими отраслями языкознания»²¹.

Как видно из приведенных высказываний, Пешковский говорил о стилистическом эксперименте, а Щерба — о лингвистическом, но подчеркивал его особую важность в стилистике. Так что наше определение — лингвостилистический — представляется вполне корректным.

Если Пешковский и Щерба теоретически обосновали важность и необходимость лингвостилистического эксперимента в анализе текста, то В. В. Виноградов продемонстрировал прекрасные образцы практического применения этого приема. Приведем один пример — из «Стиля “Пиковой дамы”»:

«Средствами изображения переживаний персонажа могут быть не только ритм, интонация, паузы, приемы сопоставления и расположения предложений, но и порядок слов, и союзы, и другие синтаксические формы. Так, волнение Германна, его азарт и алчность во сне символизируются инверсией наречий и повторением союза *и*:

“Поздно воротился он в смиренный свой уголок; долго не мог заснуть, и, когда сон им овладел, ему пригрезились карты, зеленый стол, кипы ассигнаций и груды червонцев. Он ставил карту за картой, гнул углы решительно, выигрывал беспрестанно, и загребал к себе золото, и клал ассигнации в карман”.

Если переставить наречия, исключить один союз *и*, то повествование примет объективно-авторское течение, из него исчезнет взволнованность заинтересованного субъекта, его эмоциональное отношение к передаваемым событиям:

“Он ставил карту за картой, решительно гнул углы, беспрестанно выигрывал, загребал к себе золото и клал ассигнации в карман”²².

Здесь мастерство исследователя не уступает мастерству писателя.

В учебной литературе лингвостилистический эксперимент иногда совершенно неправильно толкуется как «трансформация текста». На самом же деле при лингвостилистическом эксперименте анализируемый текст остается в неприкосновенности, но создается для сопоставления с ним некий параллельный экспериментальный текст. Пример этому мы видели в блестящем анализе Виноградова. Ученый для сопоставления с текстом Пушкина создал экспериментальный текст, при этом текст Пушкина, конечно, остался неизменным.

Приемы анализа не изолированы друг от друга. Практически всегда используются разные приемы в различных сочетаниях. Ведущим, как уже говорилось, выступает лингвостилистический эксперимент, он присутствует и при использовании других приемов. Но главное: знание путей и владение приемами стилистического анализа текста — еще не всё. К сожалению, до сих пор остается справедливым (по крайней мере, в значительной степени) замечание В. В. Виноградова, что «чаще всего у нас при оценке и осмыслении стиля писателя его элементы, вырванные из контекста, из композиции целого, рассматриваются крайне субъективно и утверждаются или отрицаются бездоказательно»²³.

Чтобы избежать субъективности и «раздробленности» анализа текста, надо постоянно помнить, что любые рассматриваемые нами языковые явления существуют в тексте не сами по себе, но как компоненты «композиции целого», а словесная композиция произведения определяется образом автора и его «речевым порождением» — образом рассказчика (если он есть). Иными словами: мало проанализировать к о м п о н е н т ы текста, важно проанализировать т е к с т как смысловое и композиционное словесное целое.

Примечания

- 1 Гиндин С. И. Семантический анализ лексики как средство выявления структуры текста // Тезисы симпозиума «Проблема значения в современной лингвистике». Тбилиси, 1977. С. 24.
- 2 Одинцов В. В. Стилистика текста. М., 1980. С. 47.
- 3 Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Л., 1972. С. 20.
- 4 Одинцов В. В. Стилистика текста. С. 43.
- 5 Там же.
- 6 Там же. С. 44.
- 7 См., например: Анализ художественного текста: Сб. статей / Гл. ред. Н. М. Шанский. М., 1975. вып. 1; 1976. вып. 2; 1979. вып. 3. Ахметова Г. Д. Тайны художественного текста: каким может быть лингвистический анализ. М., 1997; Ковалевская Е. Г. Анализ текстов художественных произведений. Л., 1976; Максимов Л. Ю. О языке и композиции художественного текста // Язык и композиция художественного текста / Отв. ред. Л. Ю. Максимов. М., 1983; Новиков Л. А. Художественный текст и его анализ. М., 1988; Новиков Л. А. Стилистика орнаменталь-

ной прозы Андрея Белого. М., 1990; Очерки по стилистике художественной речи: Сб. статей / Отв. ред. А. Н. Кожин. М., 1979; *Шанский Н. М.* Лингвистический анализ художественного текста. Л., 1984.

- 8 Кроме указанной выше работы Ю. М. Лотмана см.: *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. М., 1970.
- 9 *Виноградов В. В.* О языке художественной литературы. М., 1959. С. 154, 258.
- 10 Там же. С. 255.
- 11 Там же. С. 226.
- 12 Там же. С. 227—228.
- 13 *Виноградов В. В.* Избранные труды. О языке художественной прозы. М., 1980. С. 176—239.
- 14 *Виноградов В. В.* А. С. Пушкин — основоположник русского литературного языка. М., 1949.
- 15 *Щерба Л. В.* Избранные работы по русскому языку. М., 1957. С. 26—44.
- 16 Там же. С. 27.
- 17 Там же. С. 41—42.
- 18 Там же. С. 97—109.
- 19 *Головин Б. Н.* Язык и статистика. М., 1971.
- 20 *Пешиковский А. М.* Вопросы методики родного языка, лингвистики и стилистики. М.—Л., 1930. С. 133.
- 21 *Щерба Л. В.* Языковая система и речевая деятельность. Л., 1974. С. 32.
- 22 *Виноградов В. В.* Избранные труды. О языке художественной прозы. С. 224.
- 23 *Виноградов В. В.* О теории художественной речи. М., 1971. С. 39.

СТИЛИСТИКА разновидностей употребления языка

(«Функциональная стилистика»)

Главы 13–18



Глава 13. Система разновидностей употребления современного русского языка	261
Глава 14. Разговорный язык	277
Глава 15. Разновидности разговорного языка	292
Глава 16. Язык художественной литературы	310
Глава 17. Образность художественного текста	329
Глава 18. Язык художественной литературы в отношении к разговорному языку и функциональным стилям.....	345

Система разновидностей употребления современного русского языка

Литературный и разговорный язык

Выражения «литературный язык», «разговорный язык» употребляются постоянно и в специальной литературе, и за ее пределами. Имеются в виду при этом, конечно, не какие-то особые языки (за теми исключениями, когда в качестве литературного выступает «чужой» язык), а разновидности употребления языка. Так что точные научные обозначения этих явлений были бы такие: *литературная разновидность употребления языка* и *разговорная разновидность употребления языка*. Однако выражения «литературный язык» и «разговорный язык» получили столь широкое распространение, так прочно вошли в научный обиход, что отказываться от них было бы излишним педантизмом, как, впрочем, было бы непростительной небрежностью забывать, что речь идет не о чем ином, как о разновидностях употребления языка.

Если само существование литературного и разговорного языка ни у кого не вызывает сомнения, то осмыслению того принципиально важного обстоятельства, что литературный язык и разговорный язык представляют собой **д в е г л а в н ы е**, наиболее общие разновидности употребления современного русского языка и оппозиция «литературный язык — нелитературный язык» есть оппозиция «литературный язык — разговорный язык» не во всех специальных ра-

ботах (в частности, по стилистике) уделяется должное внимание. В средней и высшей школе изучается преимущественно (если не исключительно) литературный язык, при этом как бы забывается, что если есть литературный язык, то есть и нелитературный язык, пренебрегать которым не следует.

О понятии «литературный язык» и о соотношении «литературный язык — нелитературный язык» я писал неоднократно в связи с проблемами истории русского литературного языка¹. Сейчас, в курсе стилистики, можно сказать об этом более кратко. Но и при подробном, и при кратком рассмотрении этого вопроса нельзя не обратиться к глубоким и предельно ясным, логичным высказываниям Л. В. Щербы. В статье «Современный русский литературный язык» он писал: «Всякое понятие лучше всего выясняется из противоположений, а всем кажется очевидным, что литературный язык прежде всего противопоставляется диалектам. И в общем это верно; однако я думаю, что есть противоположение более глубокое, которое в сущности и обуславливает те, которые кажутся очевидными. Это противоположение литературного и разговорного языков»².

Вряд ли можно привести разумные возражения против тезиса, что противоположение литературного и разговорного языков — более глубокое (добавим: и более широкое), чем противоположение литературного языка и диалектов: ведь диалекты существуют, как правило, в разговорном употреблении. Понимание разговорного языка как включающего в свою сферу диалекты и в таком своем объеме соотношенного с литературным языком последовательно выдерживается во многих работах, например в курсе лекций по истории русского литературного языка Б. А. Ларина. Так, он пишет: «Литературный язык и разговорный язык, как общий, так и диалекты (областные или профессиональные), постоянно взаимодействовали»³. Четко соотносит литературный и разговорный язык Е. Г. Ковалевская: «Любой развитой язык, в том числе и современный русский язык, имеет две основные функциональные разновидности: л и т е р а т у р н ы й я з ы к и ж и в у ю р а з г о в о р н у ю р е ч ь»⁴. В этом высказывании, правда, неясно, почему в одном случае говорится о «языке», а в другом — о «речи», и почему разговорная речь — живая, а литературный язык будто бы

«неживой» (что, впрочем, встречается и во многих других работах), но суть дела охарактеризована совершенно правильно.

Отметив противоположение литературного и разговорного языков, Л. В. Щерба указал и на структурные основы этого противоположения. Еще в своих ранних диалектологических исследованиях он обратил внимание на принципиальное различие монологического и диалогического употребления языка⁵. Это различие и стало для Щербы основой характеристики литературного и разговорного языков. В уже цитированной нами статье он так определил суть их специфики: «Если вдуматься глубже в суть вещей, то мы придем к заключению, что в основе литературного языка лежит монолог, рассказ, противопоставляемый диалогу — разговорной речи. Эта последняя состоит из взаимных реакций двух общающихся между собой индивидов, реакций нормально спонтанных, определяемых ситуацией или высказыванием собеседника. Диалог — это в сущности цепь реплик. Монолог — это уже организованная система облеченных в словесную форму мыслей, отнюдь не являющаяся репликой, а преднамеренным воздействием на окружающих. Всякий монолог есть литературное произведение в зачатке. Недаром монологу надо учить. В малокультурной среде только немногие, люди с тем или иным литературным дарованием, способны к монологу; большинство не в состоянии ничего связно рассказать. Всё это можно наблюдать каждый день крутом себя; но не всегда это доходит до сознания»⁶.

Надо обязательно иметь в виду, что, говоря о монологе и диалоге, мы говорим о структурных основах двух главных разновидностей употребления языка, а не об изображении монолога и диалога в художественной литературе. Диалог в художественном произведении, как бы ни был он приближен к реальности, всегда остается созданием писателя, а не механическим воспроизведением естественного спонтанного обмена репликами, который происходит в жизни. Монолог героя в пьесе, романе или, тем более, в поэме — это тоже специальное художественное построение писателя, существенно отличающееся от обычного авторского монологического изложения.

Литературный язык в словарях и специальной литературе определяется обычно как обработанная и нормированная форма общенародного языка, обязательная для всех членов данного общества, универсальная в смысле использования в разных сферах деятельности, стилистически дифференцированная и имеющая тенденцию к стабильности. Нетрудно увидеть, что все перечисленные признаки литературного языка возникают как результат монологического употребления языка. Несомненно, что именно в процессе построения монолога происходит обработка и затем нормализация языка. Обработанность и нормированность в свою очередь выступают как предпосылки универсальности и всеобщности. На почве того, что каждая «организованная система облеченных в словесную форму мыслей» соотносится с определенной сферой общения и отражает ее особенности, возникает функционально-стилевая дифференциация литературного языка. С монологической формой связана и стабильность, традиционность литературного языка, поскольку монолог «протекает более в рамках традиционных форм, воспоминание о которых при полном контроле сознания является основным организующим началом нашей монологической речи»⁷.

Литературный язык и разговорный язык — самые общие разновидности употребления языка, внутри которых есть разновидности частные. Мы уже упоминали, что в современной высшей школе изучается главным образом литературный русский язык (исключение представляют диалектология и отчасти историческая грамматика); стилистика также занимается лишь литературным языком и его разновидностями — стилями. Между тем изучение только литературного языка не может дать достаточного представления о русском языке в целом — ведь разговорный язык в общей «массе» его употребления едва ли уступает литературному языку, а скорее — превосходит его. Поэтому, говоря о системе разновидностей употребления современного русского языка, мы не можем игнорировать разговорный язык. Но о нем несколько позже, а пока обратимся к традиционно рассматриваемым в стилистике разновидностям (стилям) литературного языка.

Принципы выделения разновидностей (стилей) современного русского литературного языка

О стилях как разновидностях употребления языка мы говорили во второй главе, и возвращаться к общему понятию стиля сейчас нет нужды. Заметим только, что в данном случае из всех многообразных проявлений стилей в языковом употреблении нас интересуют так называемые функциональные стили, то есть стили, определяемые употреблением (функционированием) языка в определенных сферах человеческой деятельности. Начнем с вопроса: из чего исходят, какими принципами руководствуются ученые, выделяя те или иные стили современного русского языка?

Таких принципов можно назвать три.

Во-первых, стили можно выделять, исходя из функций языка. Это предлагал В. В. Виноградов. Он писал: «При выделении таких важнейших общественных функций языка, как *общение, сообщение и воздействие*, могли бы быть в общем плане структуры языка разграничены такие стили: обиходно-бытовой стиль (функция общения); обиходно-деловой, официально-документальный и научный (функция сообщения); публицистический и художественно-беллетристический (функция воздействия)»⁸. Этому принципу следует и Д. Э. Розенталь⁹. Однако большого распространения принцип выделения стилей по функциям языка не получил. Справедливо отмечалось, что у Виноградова одной функции соответствуют несколько стилей, и остается неясным, чем объясняются различия между ними. К тому же и сами функции языка трудно отделить друг от друга; главнейшая функция языка — функция общения — присутствует во всех случаях его употребления.

Во-вторых, стили можно выделять в соответствии со сферами функционирования языка. Именно этот принцип чаще всего выступает и в научной, и в учебной литературе по стилистике. Он, в частности, принят в наиболее популярных вузовских учебниках: в «Стилистике

русского языка» М. Н. Кожиной¹⁰ и «Стилистике русского языка» под редакцией Н. М. Шанского¹¹. Принцип привлекателен своей простотой: есть сфера деятельности людей — есть соответствующий стиль. Например: «Научную сферу обслуживает научный стиль, деловую — официально-деловой, обиходно-разговорную — разговорный, а в сфере массовой информации используется публицистический стиль»¹². Несмотря на большую распространенность принципа выделения стилей по сферам функционирования, нельзя не видеть двух его существенных недостатков. Первый: языковое явление — стиль — определяется внеязыковыми факторами, и собственно языковые характеристики стиля «подгоняются» под эти факторы. То есть применяется такая логика: раз есть, например, научная сфера, значит есть научный стиль, а если есть научный стиль — поищем и постараемся описать его признаки. Второй недостаток: сферы деятельности людей многочисленны и разнообразны, к тому же имеют свои внутренние подразделения. Поэтому получается, с одной стороны, что традиционно выделяемых функциональных стилей меньше, чем сфер деятельности людей, а с другой стороны, что внутри стилей приходится выделять «подстили», жанры и т. п. Поэтому сами перечни стилей у разных авторов бывают различны, по-разному толкуются взаимоотношения стилей, по-разному определяется «статус» языка художественной литературы и т. п.

В-третьих, стили можно выделять, ориентируясь на структуру текста. Такую попытку предпринял В. В. Одинцов, который считал, что «в структуре текстов обнаруживаются два основных композиционно-стилистических типа изложения, подачи содержания: научно-деловой, информационно-логический, с одной стороны, и беллетризованный, экспрессивный — с другой»¹³. Принцип выделения стилей по структуре текста — с научной точки зрения, безусловно, самый корректный. Однако он, к сожалению, остался неразработанным.

Таким образом, два из трех принципов выделения функциональных стилей не лишены недостатков, а третий только намечен. Отсюда вытекают различия в представлениях о системе стилей современного русского языка.

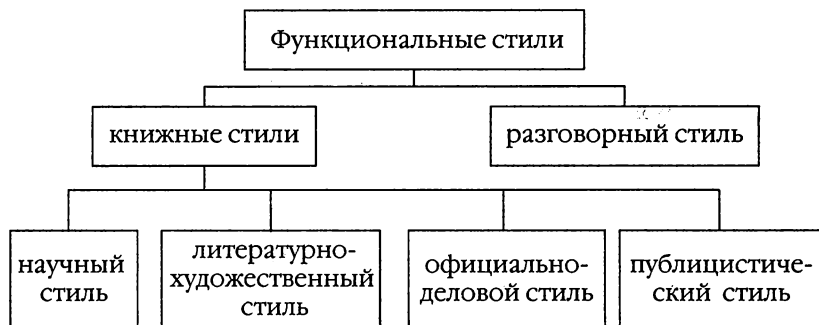
Стили (разновидности) современного русского литературного языка

Какие же функциональные стили есть в современном русском литературном языке? Как вытекает из сказанного выше, однозначного ответа на этот вопрос нет. Не загружая нашу книгу обзором многочисленных публикаций на интересующую нас тему, обратимся к уже упоминавшимся вузовским учебникам: «Стилистике русского языка» М. Н. Кожиной, «Стилистике русского языка» под редакцией Н. М. Шанского и «Практической стилистике русского языка» Д. Э. Розенталя. В этих учебниках нашли отражение главные спорные вопросы системы стилей современного русского языка.

Итак, М. Н. Кожина пишет: «Обычно выделяют пять основных функциональных стилей: научный, официально-деловой, публицистический, художественный и разговорно-бытовой»¹⁴.

В «Стилистике русского языка» под редакцией Н. М. Шанского рассматриваются научный, официально-деловой, публицистический и разговорный стили¹⁵ и особо — язык художественной литературы, который не включается в систему функциональных стилей¹⁶.

Д. Э. Розенталь представляет систему стилей в виде такой схемы:



К схеме дается примечание: «Литературно-художественный (художественно-беллетристический) стиль принадлежит к числу книжных стилей, и его место в левой части схе-

мы, но в связи с присущим ему своеобразием он не попадает в один ряд с другими книжными стилями»¹⁷.

Прежде всего отметим, что в трех рассматриваемых учебниках совпадает выделение научного, официально-делового и публицистического стилей. Эти стили фиксируются практически во всех работах по стилистике. А что касается других стилей, то здесь уже возникают вопросы и появляются разногласия.

Обратим внимание: М. Н. Кожина выделяет «художественный стиль», а в «Стилистике» под редакцией Н. М. Шанского такого стиля нет, но говорится о языке художественной литературы. В схеме Д. Э. Розенталя присутствует «литературно-художественный стиль», но подчеркивается, что «он не попадает в один ряд с другими книжными стилями». Эти различия в учебниках отражают научные разногласия по поводу «статуса» языка художественной литературы в системе разновидностей употребления русского языка. Споры сосредоточиваются вокруг двух главных моментов: 1) можно ли считать язык художественной литературы одним из функциональных стилей, или надо говорить о нем как об особой разновидности употребления языка и 2) каково взаимоотношение между языком художественной литературы и литературным языком — является ли язык художественной литературы «частью», одной из разновидностей литературного языка, или понятие «язык художественной литературы» шире понятия «литературный язык», и не язык художественной литературы «входит» в литературный язык, а, наоборот, литературный язык «входит» в язык художественной литературы как одна из его составных частей. О языке художественной литературы у нас будет разговор впереди, тогда мы и обсудим эти вопросы. А сейчас, забегаю вперед, скажем только то, что важно для нашего понимания системы разновидностей употребления современного русского языка: язык художественной литературы мы понимаем как одну из разновидностей литературного языка, имеющую существенные особенности сравнительно с научным, официально-деловым и публицистическим функциональными стилями.

Далее. В «Стилистике» М. Н. Кожиной и под редакцией Н. М. Шанского в одном ряду с научным, официально-деловым и публицистическим стилями рассматривается и «разговорный стиль». Д. Э. Розенталь рассматривает этот стиль

особо, отделяя его от «книжных стилей», но всё же говорит не о разговорном языке, соотнесенном с литературным языком, а именно о «разговорном стиле». Мнение, что в составе литературного языка существует «разговорный стиль», распространено очень широко. Но тем не менее оно ошибочно. В составе литературного языка не может быть разговорной разновидности, так как литературное и разговорное употребление языка противопоставлены друг другу.

Сторонники «разговорного стиля» литературного языка, надо думать, сознательно или бессознательно исходят из укоренившегося представления о противоположении литературного языка и диалектов. Это представление порождает мысль, что если разговор происходит не на диалекте, то, стало быть, на литературном языке. При таком подходе обращается внимание на состав языковых единиц (прежде всего — на отсутствие диалектных признаков в фонетике и лексике), но выпадает главное — способы их организации.

В приведенном нами в начале главы высказывании Б. А. Ларина есть выражение: «разговорный язык, как общий, так и диалекты (областные или профессиональные)». Значит, разговорный язык — это не только диалекты (о чем говорил и Щерба), есть еще общий разговорный язык, который сложился в городской среде, где смешивались и стирались черты территориальных диалектов. Об общем разговорном языке Б. А. Ларин говорит в своих «Лекциях» неоднократно¹⁸. Применительно к современному русскому языку понятие «общий разговорный язык» следует отнести к носителям литературного языка. Досадное заблуждение думать, что если человек владеет литературным языком, то он и разговаривает на литературном языке. Носители литературного языка разговаривают (подчеркнем, что речь идет именно о разговоре, состоящем «из взаимных реакций двух общающихся между собой индивидов, реакций нормально спонтанных, определяемых ситуацией или высказыванием собеседника») всё же не на литературном, а на разговорном языке, иными словами, при непосредственном неофициальном общении всегда имеет место разговорное употребление языка.

Итак, «разговорный стиль» в составе литературного языка мы выделять не будем.

Как видно, сам состав, перечень стилей может быть при разных подходах различен. Это естественно, так как постоянно меняется жизнь, меняются сферы употребления языка, меняется языковая ситуация, и было бы странно, если бы номенклатура функциональных стилей представлялась всем исследователям одинаковой и неизменной. Так, были предложения кроме уже упоминавшихся стилей выделить стили производственно-технический и газетно-информационный. Некоторые современные исследователи справедливо обращают внимание на то, что в сфере активизировавшихся в последнее десятилетие торговых, банковских и т. п. отношений (то есть в сфере «бизнеса») складывается своя особая разновидность употребления языка.

Различные соображения по поводу состава и взаимоотношений стилей современного русского языка мы, конечно, не должны упускать из вида, но, учитывая подвижность стилевой системы и имея в виду ряд спорных вопросов, мы должны тем не менее остановиться на каком-то определенном решении. Итак, будем исходить из следующего: в современном русском литературном языке есть три функциональных стиля — официально-деловой, научный, публицистический — и особая разновидность употребления литературного языка — язык художественной литературы.

Поскольку о языке художественной литературы (как и о разговорном языке) мы еще будем говорить специально, а описание официально-делового, научного и публицистического стилей мы, как было сказано во второй главе, в нашей книге опускаем, отметим здесь, чтобы не ограничиться одним перечислением этих стилей, их наиболее типичные особенности.

Официально-деловой стиль. Сфера употребления этого стиля — правовые отношения. Кроме общей для всех видов употребления языка функции общения в официально-деловом стиле реализуются информативная (сообщение) и волюнтаривная (повеление, воздействие) функции языка. Он выступает почти всегда в письменной форме. В официально-деловом стиле могут быть выделены «подстили»: законодательный, административно-канцелярский, дипломатический. Общие черты официально-делового стиля, определяемые единством содержания и языкового выражения официально-деловых текстов, таковы: 1) долженствующе-предписующий характер построения

текста, 2) точность, не допускающая инотолкования (однозначность), 3) «неличный характер», «обезличенность», 4) стандартизованность, стереотипность построения текста (о деловых бумагах обычно говорят, что они составляются, а не пишутся).

В официально-деловом стиле нет свободы для проявления авторской индивидуальности. Поэтому проследить образ автора в этом стиле весьма затруднительно. Официально-деловой стиль замкнут, мало проницаем для других стилей. Но сам (точнее — типичные для него слова и выражения) активно проникает в различные сферы общения, в другие стили и в разговорный язык. Впрочем, «экспансия» элементов официально-делового стиля в последнее десятилетие, как кажется, ослабевает и уступает место «экспансии» американизмов и разного рода жаргонизмов.

Н а у ч н ы й стиль. Сфера употребления этого стиля — научная деятельность. Кроме функции общения в научном стиле реализуется информативная и воздействующая (доказательство) функции языка. Он выступает главным образом в письменной форме, но может выступать и в устной (лекция, доклад). В научном стиле могут быть выделены «подстили»: собственно-научный, научно-учебный, научно-популярный. Общие черты научного стиля, определяемые единством содержания и языкового выражения научных текстов, таковы: 1) отвлеченность и обобщенность, 2) подчеркнутая логичность (последовательность, связность) изложения, 3) точность.

В научном стиле допустима образность, поскольку словесные образы помогают разъяснению понятий, и экспрессивность, эмоциональность, поскольку она помогает убеждению, доказательству. Научный стиль не подавляет авторской индивидуальности. Образ автора просматривается в нем достаточно явственно. Научному стилю не свойственна замкнутость, он не отгорожен ни от официально-делового и публицистического стилей, ни от языка художественной литературы и разговорного языка.

П у б л и ц и с т и ч е с к и й стиль. Сфера употребления этого стиля — политико-идеологические, общественно-экономические и культурные отношения. Кроме функции общения в публицистическом стиле реализуются информативная и воздействующая функции языка, что сближает его

с научным и даже с официально-деловым стилями. Но в публицистическом стиле информативная и воздействующая функции имеют свою специфику. Информация, во-первых, предназначается не для узкого круга специалистов, а для широкого круга читателей или слушателей, во-вторых, должна доводиться до адресата быстро, оперативно. Воздействие направлено не только на разум, но и на чувства адресата. В публицистическом стиле могут быть выделены «подстили»: газетно-публицистический, радио-тележурналистский, ораторский. Как видно из перечня «подстилей», публицистический стиль может выступать в письменной и устной формах. Общие черты публицистического стиля, определяемые единством содержания и языкового выражения публицистических текстов, таковы: 1) экспрессивность, определяемая требованием воздействия на массового читателя и слушателя, 2) стандарт, определяемый требованием быстроты распространения информации. Многие специалисты полагают, что без стандарта (то есть использования выражений типа «коридоры власти», «создание позитивного имиджа», «готовность к диалогу», «вести собственную игру во время выборной кампании в Думу» и т. п.) невозможно было бы обеспечить оперативность передачи сообщений, а потому он не является отрицательным качеством публицистического стиля. От стандарта предлагается отличать нежелательный штамп, который представляет собой «стертое», «изношенное выражение» («команда где-то прибавила», «журналисты — труженики пера» и т. п.). Но как практически отличить стандарт от штампа — вопрос трудный.

Публицистический стиль играет заметную роль в системе разновидностей современного русского языка. Он открыт для элементов официально-делового и научного стилей, в нем находят применение разговорные способы выражения и нередко используются художественные средства (в частности, образность). Несмотря на большой удельный вес стандарта, в публицистическом стиле настоящие мастера вполне могут проявлять авторскую индивидуальность. Образ автора вырисовывается здесь вполне определенно. Занимая промежуточное положение между научным стилем и языком художественной литературы, публицистический стиль оказывает заметное влияние на обе эти разновидности современного русского языка.

Разновидности употребления разговорного языка

О разговорном языке говорят обычно обобщенно, а между тем он, как и литературный язык, имеет свои разновидности. Эти разновидности стилистика традиционно игнорирует, поскольку подчеркнуто занимается только литературным языком и вполне удовлетворяется выделением в его составе «разговорного стиля». Но разговорный язык, имея общие для всех его разновидностей особенности, реально выступает как объект наблюдения не «вообще», а именно в своих разновидностях. Без их учета говорить о взаимодействии литературного языка и разговорного языка или об отражении разговорного языка в языке художественной литературы трудно. Характеристике разновидностей употребления разговорного языка мы посвятим специальную главу, а пока ограничимся их перечнем с минимальными пояснениями.

Наиболее древней разновидностью употребления разговорного языка является **территориальный диалект**. Территориальные диалекты изучаются (точнее сказать: общее представление о них дается) в курсе диалектологии.

В результате изменений территориального диалекта в связи с переменами в общественной жизни, развитием образования и возросшим значением средств массовой информации возникает **полудиалект**.

Наряду с дифференциацией русского языка по территориям издавна возникает и его дифференциация, связанная с употреблением в определенной социально-профессиональной среде. Так возникает **социально-профессиональный диалект**.

Далее в составе разговорного языка выделяется так называемое **просторечие** — непринужденное, даже несколько «сниженное» разговорное употребление языка в городской среде.

Наконец, существует **общий разговорный язык**, употребляемый в разговоре носителями литературного языка. Именно общий разговорный язык обычно выдается за «разговорный стиль» литературного языка.

Система разновидностей употребления современного русского языка

Мы познакомились со всеми основными разновидностями употребления современного русского языка. Если говорить об их определенных взаимоотношениях, то есть о системе, то в ее основе лежит, несомненно, соотношение двух главных разновидностей употребления языка — литературной и разговорной, традиционно называемых литературным языком и разговорным языком. Между литературным и разговорным языками, несмотря на существенные различия лежащих в их основе монолога и диалога, нет и не может быть закрытой границы, так как это не разные языки (впрочем, и между разными языками могут быть связи), а разновидности употребления одного языка.

Разновидности литературного языка не одинаково соотносятся с разговорным языком в смысле большей близости или отдаленности, то же можно сказать и о соотношениях разновидностей разговорного языка с литературным языком. Наиболее отдален от разговорного языка официально-деловой стиль, а наиболее сближается с разговорным языком язык художественной литературы. В свою очередь территориальный диалект наиболее отдален от литературного языка, а наиболее сближается с ним общий разговорный язык.

Системная организация разновидностей современного русского языка может быть представлена в виде схемы (об отношении схемы явления к самому явлению мы уже говорили, повторяться не будем). На полюсах схемы размещаются подготовленное монологическое употребление языка (литературный язык) и неподготовленное, спонтанное диалогическое употребление языка (разговорный язык). Затем располагаются их разновидности в порядке постепенного сближения литературных и разговорных. Граница между литературным языком и разговорным языком обозначена пунктирной линией, так как она не закрыта:

<p>Подготовленное монологическое употребление языка</p> <p><i>(Литературный язык)</i></p>
<p>Официально-деловой стиль</p> <p>Научный стиль</p> <p>Публицистический стиль</p> <p>Язык художественной литературы</p> <p><i>(«Художественный стиль»)</i></p>
<p>Общий разговорный язык</p> <p>Просторечие</p> <p>Социально-профессиональный диалект</p> <p>Полудиалект</p> <p>Территориальный диалект</p>
<p>Неподготовленное диалогическое употребление языка</p> <p><i>(Разговорный язык)</i></p>

Примечания

- ¹ См., например: *Горшков А. И.* Теоретические основы истории русского литературного языка. М., 1983. С. 13—28; *Горшков А. И.* Теория и история русского литературного языка. М., 1984. С. 28—40.
- ² *Щерба Л. В.* Избранные работы по русскому языку. М., 1957. С. 115.
- ³ *Ларин Б. А.* Лекции по истории русского литературного языка. М., 1975. С. 230.
- ⁴ *Ковалевская Е. Г.* История русского литературного языка. М., 1978. С. 7.
- ⁵ *Щерба Л. В.* Восточнолужицкое наречие. Пг., 1915. С. 4.
- ⁶ *Щерба Л. В.* Избранные работы по русскому языку. С. 115.
- ⁷ Там же. С. 116.
- ⁸ *Виноградов В. В.* Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М., 1963. С. 6.
- ⁹ *Розенталь Д. Э.* Практическая стилистика русского языка. Изд. 5-е, испр. и доп. М., 1987. С. 22.
- ¹⁰ *Кожина М. Н.* Стилистика русского языка. Изд. 3-е, перераб. и доп. М., 1993. С. 160.

- 11 Стилистика русского языка / Под ред. Н. М. Шанского. 2-е изд., доработанное. Л., 1989. С. 146.
- 12 Там же.
- 13 *Одинцов В. В.* Стилистика текста. М., 1980. С. 78.
- 14 *Кожина М. Н.* Стилистика русского языка. Изд. 3-е. С. 160.
- 15 Стилистика русского языка / Под ред. Н. М. Шанского. 2-е изд. С. 155—208.
- 16 Там же. С. 208—219.
- 17 *Розенталь Д. Э.* Практическая стилистика русского языка. Изд. 5-е. С. 23.
- 18 *Ларин Б. А.* Лекции по истории русского литературного языка. С. 8, 230, 234, 259, 287 и др.

Разговорный язык

О трактовках разговорного языка

Мы уже говорили о том, что в курсах стилистики разговорный язык как таковой не рассматривается, а предстает только в более чем сомнительном статусе «разговорного стиля» литературного языка. И это — не единственное противоречие в подходах исследователей и авторов учебных пособий к проблеме соотношения разговорного языка и литературного языка.

С одной стороны, развернувшееся с 60-х годов XX в. активное изучение разговорного языка (по неоправданной традиции именуемого «разговорной речью»)¹ с неизбежностью приводит к заключению о его особой, своеобразной организации, то есть — объективно — к подтверждению безусловно правильного тезиса Л. В. Щербы о противопоставленности разговорного и литературного употребления языка (упрощенно — разговорного и литературного языка). С другой стороны, в теоретических интерпретациях разговорного языка этот тезис фактически игнорируется.

Так, в коллективной монографии «Русская разговорная речь» под редакцией Е. А. Земской подчеркивается: «Термин “разговорная речь” является условным. В книге исследуется особая разговорная я з ы к о в а я система»². Далее со всей определенностью говорится, что «разговорная речь» (РР) не является разновидностью «кодифицированного литератур-

ного языка» (КЛЯ): «Исследования последнего десятилетия показали очень существенные различия между РР и КЛЯ. Эти различия столь велики, что объединять их в пределах одной системы нет оснований. РР не может быть включена (вернее, втиснута) в систему КЛЯ. Считая, что языковая система характеризуется специфическим набором языковых единиц и специфическими законами их функционирования, мы признаём РР особой, отличной от КЛЯ системой. <...> РР и функциональные стили КЛЯ необходимо разграничивать, а не объединять. <...> Рассмотрение РР в качестве функционального стиля неправомерно»³.

В то же время эти четкие, опирающиеся на факты положения предваряются посылкой, что объектом изучения в книге избрана «непринужденная речь носителей литературного языка», или «литературная разговорная речь»⁴. В концепции Е. А. Земской, таким образом, соотносятся не разговорный язык — литературный язык, а разговорный литературный язык и кодифицированный (то есть имеющий описанные, зафиксированные в словарях, грамматиках и различных справочниках нормы) литературный язык: «Русский литературный язык существует в двух основных разновидностях. Одну из них называют кодифицированным литературным языком, другую — разговорным литературным языком»⁵.

Как видно, всё сводится к кодификации. Но поскольку в разговорном языке («разговорной речи») не отрицается наличие норм, то в принципе можно «кодифицировать» и разговорный язык. Чем же он тогда будет отличаться от кодифицированного литературного? Дело, конечно, не в кодификации, а в том, как и где и в каких условиях наблюдаются в разговорном и литературном употреблении языка. А кодифицированы они или не кодифицированы — не в этом главное. Важно то, что они образуют две разные системы, о чем пишет и сама Е. А. Земская.

Обзор всех трактовок разговорного языка («разговорной речи») в нашу задачу, разумеется, не входит. Но обратим внимание на два связанных между собой обстоятельства.

Во-первых, при всех различиях в понимании разговорного языка (например, как любой устной речи городского населения, как «бытовой» речи городского и

сельского населения, как «н е о ф и ц и а л ь н о й» речи носителей литературного языка и даже как всякой речи, проявляющейся в у с т н о й ф о р м е, что является откровенным отождествлением разновидности употребления языка с формой словесного выражения) в большинстве случаев за пределами этого явления остаются территориальные (а нередко и социально-профессиональные) диалекты. Объем понятия «разговорный язык» таким образом неправомерно уменьшается.

Во-вторых, изучая разговорный язык преимущественно носителей литературного языка и не наблюдая в нем, естественно, фонетических, лексических и других диалектных черт, исследователи простодушно полагают, что если перед ними явление не диалектное, то значит литературное. Частная оппозиция «диалект — литературный язык», к сожалению, нередко заслоняет в нашей науке общую оппозицию «разговорный язык — литературный язык». Это и порождает такие очевидные оксюмороны, как «разговорный литературный язык», «разговорная литературная речь». Возникла и существует вся эта путаница в значительной степени и как следствие неразличения строя и употребления языка.

Между тем нет сомнения, что в вопросе о соотношении разговорного и литературного языка определяющим является именно аспект языкового употребления. И если владеющий литературным языком человек, разговаривая, лишь обменивается репликами с собеседником (собеседниками), то человек, литературным языком не владеющий, но поставленный перед необходимостью последовательно, упорядоченно изложить свои мысли, если справится со своей задачей, то в итоге создаст монологически организованный (пусть со многими погрешностями) текст. «Можно утверждать, — пишет Р. А. Будагов, — что любой письменный текст (в том числе и текст, написанный малограмотным человеком, который в процессе письма обычно мучительно «подыскивает» подходящие слова и выражения) в этом плане принципиально отличается от нашей спонтанной разговорной речи — речи, обычно протекающей без предварительного обдумывания ее формы, ее словесного воплощения»⁶. Вспомним в связи с этим важное высказывание Л. В. Щербы: «Всякий монолог есть литературное произведение в зачатке»⁷.

Итак, приходим к выводу, что такие названия, как «разговорный литературный язык», «разговорная литературная речь», «разговорная разновидность литературного языка», «разговорный тип литературного языка», «разговорный стиль литературного языка», внутренне противоречивы и не соответствуют сущности обозначаемого явления, потому что литературный и разговорный язык противоположны друг другу и какая-либо разновидность употребления языка принципиально не может быть одновременно литературной и разговорной. Другое дело — граница между разговорным и литературным употреблением. Она, как уже говорилось, не закрыта; между разговорным языком и литературным языком всегда существует взаимодействие, которое, однако, отнюдь не снимает принципиальных различий между этими двумя разновидностями употребления языка.

Подчеркивая это принципиальное различие между разговорным (в основе неподготовленным диалогическим) и литературным (в основе подготовленным монологическим) употреблением, мы, конечно, должны помнить, что литературный язык, обычно выступающий в письменной форме, может выступать и в устной форме⁸. Устная форма выражения, конечно, накладывает определенный отпечаток на литературный язык, ведет к появлению некоторых специфических особенностей построения монолога, но никоим образом не разрушает монолог, не превращает литературный язык в разговорный. Устную форму выражения ни в коем случае нельзя отождествлять с разговорным употреблением языка. С другой стороны, разговорное употребление, лишенное диалектных черт на различных ярусах языкового строя, не может на этом основании объявляться литературным.

Хотя теоретические трактовки разговорного языка («разговорной речи») в специальной литературе трудно признать вполне логичными и последовательными, конкретные наблюдения, накопленные исследователями за последние четыре десятилетия, обширны и убедительны. Разговорный язык, несмотря на теоретическую зыбкость подходов к нему, практически описан весьма полно и разносторонне. Можно сказать, что практика исследования разговорного языка убедительнее попыток его теоретических истолкований.

Условия разговорного употребления языка

Говоря о разговорном языке (разговорном употреблении языка), важно не упускать из вида то важное обстоятельство, что язык как стихийно возникшая в человеческом обществе для целей общения система звуковых знаков сложилась и долгое время развивался именно как язык разговорный. Изобретение различных систем письменности и образование литературных языков — явление относительно позднее. Таким образом, разговорный язык многие века был не разновидностью употребления языка, а «вообще языком». И только после того, как у разных народов наряду с исконным разговорным употреблением сформировалось употребление литературное, разговорный язык стал одной из двух главных разновидностей употребления языка.

Ясно, что если есть две главные разновидности употребления языка, то выбор и реализация одной из них связаны с определенными условиями, обстоятельствами, обстановкой, а также целью высказывания (вспомним наше определение употребления языка, данное в первой главе). Кроме того, на выбор и организацию языковых единиц влияют, как мы знаем, реализуемые в первую очередь функции языка, среды и сферы его употребления, формы словесного выражения (об этом говорилось в шестой главе). Допуская некоторое упрощение, объединим всё это в понятие «условия употребления языка», в данном случае — разговорного, и кратко их перечислим.

1. Прежде всего отметим, что главнейшая функция разговорного языка — это главнейшая функция языка вообще: функция общения. Присутствует в разговорном языке и функция воздействия.

2. Важным компонентом характеристики разговорного языка являются среды и сферы его употребления. Здесь специалистами высказываются разные мнения, причем среды и сферы не очень различаются. Называются городская среда, бытовые отношения, непринужденное общение, неофициальные отношения. Последнее в смысле сферы употребления представляется наиболее правильным. Любые неофициальные отношения — сфера употребления разговорного языка, литературный язык тут неуместен. Сре-

ды же употребления разговорного языка могут быть очень различны — от малограмотной среды носителей диалекта до самой образованной среды носителей литературного языка.

3. Как мы уже неоднократно говорили, определяющим фактором разговорного языка является его реализация в д и а л о г е (или полилоге). Встречается, конечно, и «разговорный монолог» (рассказ о чем-либо), но он очень специфичен и строится, по существу, по принципам диалога. Несколько позже поговорим о «разговорном монологе» подробнее.

4. С реализацией в диалоге теснейшим образом связано и другое определяющее свойство разговорного языка — его н е п о д г о т о в л е н н о с т ь, с п о н т а н н о с т ь.

5. Не менее важное качество разговорного языка — зависимость о т с и т у а ц и и общения, от обстановки, в которой протекает диалог. Эта зависимость в специальной литературе именуется конситуативностью, а сама обстановка — конситуацией (вспомним, что лат. *con* значит «со-», «вместе»).

Существенным для построения диалога, а тем самым и для общих свойств разговорного языка, является такой присутствующий в большинстве случаев момент ситуации общения, как наличие у говорящих общих, известных им общих (или всем) сведений о предмете разговора и шире — общих знаний, общего жизненного опыта и т. п. Любители звучной терминологии называют это «общности апперцепционной базы». Термин «апперцепция» (лат. *ad* — при, к + *perceptio* — восприятие) принадлежит философии и психологии, в последней он обозначает зависимость восприятия от прошлого опыта, от запаса знаний и общего содержания духовной жизни человека. Можно говорить, конечно, об «общности апперцепционной базы», но будет, надо полагать, не менее понятно, если мы станем говорить об общих сведениях, знаниях говорящих.

6. Разговорное общение, за редкими исключениями (например, разговор по телефону), бывает непосредственным, к о н т а к т н ы м, когда разговаривающие не только слышат, но и видят друг друга. А кроме того, — что немаловажно — могут испытывать одинаковые вкусовые (если, например, они вместе обедают), обонятельные (покупают духи) и осязательные (пробуют на ощупь свитер) ощущения.

7. При контактном общении высказывания часто дополняются (а иногда и заменяются) движениями рук, головы, выражением лица. Следовательно, в разговорном языке существенную роль играют жесты и мимика.

8. Разговорный язык выступает в устной форме. В научных целях разговорный язык можно, конечно, записать, зафиксировать в письменных знаках (что и делается), но это будет, разумеется, именно условная запись (при которой, кстати, многое теряется) устной формы языкового выражения, а не письменная форма разговорного языка. Некоторые (немногие) специалисты полагают, что, скажем, в дружеском письме представлена письменная форма разговорного языка. Однако с этим трудно согласиться, так как дружеское письмо даже не владеющего литературным языком человека представляет собой подготовленный монолог и по этому определяющему признаку не может рассматриваться как факт разговорного языка.

9. Поскольку разговорный язык выступает в устной форме, в нем велика роль интонации.

Главные черты разговорного языка

Указав на диалогическую и монологическую организацию как структурную основу противоположения разговорного и литературного языков, Л. В. Щерба дополнил этот тезис некоторыми конкретными замечаниями: «Очевидно, что структура реплик (диалога) и структура монолога (литературного языка) будут совершенно разные. Реплика абсолютно не свойственны сложные предложения, которые являются уделом лишь монолога. Зато в монологе обыкновенно не бывает неполных предложений, из которых нормально состоят все реплики. Кроме того, — и это собственно и является самым важным — репликам свойственны и всевозможные фонетические сокращения, и неожиданные формообразования, и непривычные словообразования, и странное на первый взгляд словоупотребление, и, наконец, всякие нарушения синтаксических норм»⁹.

Активное изучение русского разговорного языка, развернувшееся в последние десятилетия, привело к появлению описаний и обобщений, которые дают разностороннее и достаточно полное представление о специфике этого явле-

ния и по своим масштабам далеко превосходят беглые замечания Щербы. Но все современные разыскания в области русского разговорного языка, несмотря на терминологическую пестроту и нечеткость, как уже говорилось, убедительно подтверждают и общую концепцию этого ученого о противоположении литературного и разговорного языков, и его указания на частные проявления этого противоположения.

Объем современных описаний разговорного языка таков, что даже их краткое изложение оказалось бы по объему больше всего нашего пособия по стилистике. Собственно, в вузах наряду с курсом «Современный русский литературный язык» пора бы ввести курс «Современный русский разговорный язык». Поэтому желающим подробно ознакомиться с разговорным языком придется обратиться к литературе, указанной в конце главы. А здесь мы коротко скажем только о некоторых, наиболее характерных и важных, чертах разговорного языка, обусловленных его диалогической природой, неподготовленностью, опорой на внеязыковую ситуацию, контактностью общения, использованием жестов и мимики, устной формой выражения.

Как одно из наиболее общих (то есть касающихся всех случаев реализации) свойств разговорного языка в специальной литературе отмечается «линейное протекание без возможности вернуться назад»¹⁰. Конечно, обмен репликами может быть, например, такой: «—Принес? — Принес. (*Роемся в сумке*). Да где же она? Выходит, дома забыл» (*Разговор о книге*). Один из говорящих вроде бы «вернулся назад», исправил *принес* на *дома забыл*. Но это только иллюзия возвращения назад, потому что, с точки зрения языкового употребления, что сказано, то сказано, слово прозвучало, дошло до собеседника. Можно что-то добавить, что-то другое, даже противоположное, сказать, но «зачеркнуть» уже сказанное нельзя («Слово не воробей, вылетит — не поймаешь»). Этим разговорное неподготовленное употребление принципиально отличается от литературного подготовленного, тем более подготовленного в письменной форме. Там можно сколько угодно возвращаться назад — зачеркивать, переделывать написанное, прежде чем представить его читателю (адресату).

Нередко пишут, что «линейное протекание без возможности вернуться назад» свойственно не только разговорно-

му языку, но и устной форме литературного языка. Действительно: читает лектор лекцию, сказал что-то не так, неудачно, заметил это, сказал иначе, но сказанное уже сказано, студентами услышано — назад не вернешь. В этом смысле устная форма литературного языка действительно сходна с разговорным языком. Но полного совпадения всё же нет. Лекция (как и любой другой жанр, в котором литературный язык является в устной форме) обдумывается, готовится заранее, часто пишется ее план, конспект (а иногда и полный текст). Устная форма литературного языка — это подготовленное употребление, а разговорный язык — неподготовленное, спонтанное.

Другим общим свойством разговорного языка выступает так называемая «неполнооформленность структур», которая особенно заметна в произношении слов и строении реплик.

В произношении это всем хорошо знакомый пропуск меньшего или большего количества звуков и групп звуков («неполное», «беглое» произношение). Например, в разговоре вместо Александр Александрович можно сказать и Александр Александрыч, и Алексан Алексаныч и Сан Саныч (возможны и другие варианты). Это мы наблюдаем постоянно и не только в произношении имен и отчеств: *буите* (будете), *видьтели* (видите ли), *всё-тки* (всё-таки), *грю*, *грит* (говорю, говорит), *здрасьте* (здравствуйте), *када* (когда), *наэрна* (наверное), *ничо* (ничего), *сморю* (смотрю), *чео* (чего), *шо-то* (что-то), *штойто* (что это) и т. п.

В строении реплик «неполнооформленность структур» проявляется в очень частом, можно сказать, постоянном пропуске членов предложения (в том числе и главных), ясных из ситуации или из общих знаний разговаривающих. Это явление, как вы знаете, называется э л л и п с и с (греч. *elleipsis* — опущение, недостаток). Поэтому говорят, что разговорному языку свойственна «глубокая эллиптичность». Различают эллипсис ситуативный, связанный с конкретной ситуацией (например, девушка предлагает подруге жевательную резинку: — *Будешь?* — *Одну штучку*), и типизированный, в котором, впрочем, роль ситуации тоже заметна (например, пропуск сказуемых-глаголов движения во фразах типа *Ты после работы домой или на футбол?* или глаголов речи в оборотах типа *Давай по делу, Это ты в шутку?* и т. п.).

Кроме эллиптичности разговорному языку свойствен также часто не совпадающий с традиционным литературным порядок слов, связанный с особенностями интонационного и ритмического построения фразы. Например: *А до Киевского мне как вокзала доехать?, Опять зарядил дождик этот с утра противный с самого, Словарь орфографический слева там на полке посмотри* и т. п.

Связи частей сложного предложения в разговорном языке также могут существенно отличаться от принятых в языке литературном, так что даже трудно говорить о сложных предложениях в разговорном языке в том же смысле, в каком мы говорим о них в языке литературном. В частности, в тех случаях, когда в литературном языке используются союзные подчинительные связи, в разговорном языке выступают бессоюзные конструкции. Например: *Девочка эта, за первым столом сидит, внимательно всегда слушает* (сравним: Эта девочка, которая сидит за первым столом, всегда слушает внимательно), *Нет, я, мне в Ленинку надо, сегодня к тебе не выберусь* (сравним: Нет, я сегодня к тебе не выберусь, потому что мне надо пойти в Ленинскую библиотеку) и т. п.

Что касается лексики и фразеологии разговорного языка, то отметим, что она имеет преимущественно конкретный характер, то есть обозначает людей, животных, конкретные предметы и конкретные действия. Нельзя не отметить и такое обстоятельство: в разговорном языке один и тот же предмет может называться по-разному; говорящие как бы не знают точного, «официального» наименования предмета и называют его кто как привык. Специалисты указывают на такие, например, факты: «Что может быть проще, привычнее тех деревянных или пластмассовых предметов, которыми хозяйка прикрепляет белье на веревке? А как мы их называем?

Прищепки (прищепы), защепки (защепы), зажимки, держалки, прижимки, цеплялки, закрепки, скрепки, шпильки»¹¹.

Еще один характерный пример:

«В учреждении установлен прибор для точки карандашей. Каждый входящий в комнату обращает внимание на новинку:

1. Какая *машинка* хорошая //

2. Ну и *чинка!*

3. А вы уже попробовали эту *точку?*

4. Давайте *точилку* к другому столу прикрутим //

5. *Чинилку / чинилжу* не урони!
 6. *Стругалка* по-моему не работает //
 7. *Карандаши точить* сняли?
 8. А *точить* тебе не понравилась / да?
- (Самые частотные — *точилка, машинка*)»¹².

О некоторых других особенностях разговорной лексики и фразеологии поговорим в следующей главе, когда речь пойдет о разновидностях разговорного языка. Потому что разновидности разговорного языка, имея ряд общих черт, о которых говорилось выше, имеют, естественно, и различия, во многих случаях лежащие как раз в лексико-фразеологической области.

Для иллюстрации перечисленных характерных черт разговорного языка приведем разговор трех родственников утром в их квартире. Зависимость реплик разговаривающих от ситуации и от общего знания предметов разговора столь велика, что без специальных пояснений разговор понятен только его участникам. Разговаривают:

А. — 57 лет, инженер-текстильщик, пенсионерка, мать **В.**;
Б. — 26 лет, инженер-экономист, жена **В.** (Галя); **В.** — 34 лет, филолог, сын **А.**, муж **Б.** (Женя).

(В спальне В. и Б.)

В. (*просытаясь*) Сколько уже?

Б. Полвосьмого //

В. Угу // Надо будить // (*ребенка*)

Б. Ну подожди до без пятнадцати //

В. Угу //

(*Б. уходит в кухню. В. будит ребенка и занимается с ним*)

Б. (*входит*) Ну что / творог? (*приготовить для ребенка*)

В. Давай творог // (*Б. снова уходит*)

Б. (*входит*) Я творог // И яичко ему еще / уже сам // (*приготовь*)

В. Ладно / ладно //

(В комнате у **А.**)

В. (*входит*) Ну как? (*себя чувствуешь*)

А. Ничего //

В. А врача как? (*вчера договаривались вызвать врача*)

А. Не знаю даже // И спала // (*А. иногда страдает бессонницей*). Проснулась / димедрол и ничего / снова //

В. Всё это... (всё это ничего не значит) Давай всё-таки // (*вызовем врача*)

А. Не знаю // Ну давай до завтра // (*В. пожимает плечами. Б. приводит к А. ребенка*)

- Б.** *(из кухни)* Женя / я кофе не делала себе сегодня // Ты сам уж //
- В.** Да / да //
- (В. раздвигает шторы, они соскакивают с крючков)*
- В.** Такая дрянь эти //
- А.** Да конечно / она нас надула // *(бывшие жильцы квартиры продали неудобный карниз для штор)*
- В.** Да ну уж / надо разориться на палки // Вон в кухне как / и горя нет //
- Б.** *(входит с чашкой чая)* Давай палки / *(купим)* они есть по-моему //
- В.** Есть конечно //
- А.** *(рассказывает о вчерашней прогулке с ребенком)* Эти вчера снежками кидались // Этот Юра и эти еще два мальчика // И Кире попали // Эта баба Таня их прогнала //
- Б.** *(о своих впечатлениях от прогулки)* А Миша / «Я с вами не играю / малышня» // Подумаешь / сам-то //
- Б.** *(берет деньги)* Жень / десять хватит? *(хватит ли 10 рублей, чтобы заплатить за удлинение шнура у телефона, о чем речь шла раньше)*
- В.** Я не знаю // Возьми на всякий случай еще там //
- Б.** Угу // Ну я пошла // *(уходит на работу)*¹³.

«Разговорный монолог»

Мы уже не раз говорили, что разговорный язык существует в диалогах (полилогах) и ссылались на высказывание Л. В. Щербы, что «всякий монолог есть литературное произведение в зачатке». В связи с этим заметим, что мы говорили и об отсутствии непроходимой границы между разговорным и литературным языком. В сфере неофициального, неподготовленного общения говорящий может оказаться перед необходимостью о чем-то рассказать, что-то объяснить и т. п. Тогда он вынужден будет создавать нечто вроде монолога, однако монолога спонтанного, неподготовленного. И пусть это будет «литературное произведение в зачатке», но именно в зачатке, а не в полном смысле. По построению «разговорный монолог» приближается к диалогической цепи реплик, хотя эти реплики и принадлежат одному человеку. Характерно, что «разговорные монологи» носителей литературного языка отнюдь не более «литературны», чем рассказы лиц, литературным языком не владеющих.

Приведем примеры рассказов носителей литературного языка (1), просторечия (2) и диалекта (3).

1. **С.** — сотрудница научно-исследовательского института. Во время обеденного перерыва рассказывает о походе по Крыму. Подающие реплики **Н.** и **А.** — коллеги **С.** Возраст рассказчицы и ее слушателей 30—35 лет.

С. Да / маршруты / на Ай-Петри // И там / даже вырезано на деревьях / на Ай-Петри / Ай-Петри // Так они на этом же дереве / там же где маркировка / они делали свежие насечки // Совершенно дураки // (*А. смеется*) Ну вот / значит ну мы шли... там очень подниматься было... немножечко тяжело вот / у кого сердце не очень хорошее / но мне как раз это было нетрудно // **Н.** Конечно // **С.** Вот // Ну мы поднялись / и наконец вот... мы поднимались / там был... солнца не было // А солнце было где-то наверху // И наконец мы вышли / на совершенно ровную поляну // Трава зеленая-зеленая / как весной / там какое-то дерево / и... там очень странно / место для курения // (*Н. смеется*) **С.** Смотрю (*смотрю*) в горах / **Н.** Элегантно // **С.** место для курения //¹⁴.

2. **А.** — коренная москвичка, 86 лет. **В.** — филолог. **А.** рассказывает, как раньше в купеческих семьях справляли свадьбу.

А. На шестерне / это... карета была на шестерне / шесть лошадей было запряжено // Две лошади / две / и опять две // Шесть лошадей // Дык... мы въезжали в наш проулок / где мамашин дом был / дык э... не могли повернуть даже // Птаму шо не пово... не повернешь карету // Это была... такая... шестерней // К... кругом пришлось объезжать //

В. Напрокат брали карету?

А. Да / конечно / напрокат // На свадьбу токо // А на другой день уж / свадьбы / с визитом ездили / вторая карета приезжала / уже эта приезжала на квартиру // Лошади все / в живых цветах убраны // Э-э... не в живых конечно / а такие искусственные / красные / желтые / разные / всякие розовые // И вот э... приезжал... с визитом ко всем ездили // У кого... кто пировал на свадьбе (*на-сваб'ь*) / ко всем ездили // И все подарки дарили // Кто чего дарил // Кто-о... вот мы ездили / я... подарили нам сервиз / э-э... такой... чайный / двенадцать персон // Но-о у меня-то всё было / мне их ничё не надо / у меня было... се... када я еще... до свадьбы / уж наняли мне квартиру / четыре комнаты // И прислугу уж мне наняли / еще... кухарку // Одним словом (*слов*) // Еще (*ш'о*) я была девушкой / мне наняли // И

вот э-э / с визитом ездили / ко всем / и-и к кому приезжали / коробку конфет привозили если дети есть (ес') //¹⁵.

3. Матрена Афиногеновна Нечаева, 71 год, Архангельская область, Мезенский район, деревня Долгощелье. М. А. Нечаева отвечает на вопрос: «Как у вас раньше свадьбу играли?»

— Свадьбу? вот так свадьбу / скажу я про себя // Была я восемнатцети лет / не бы... не были ишшо / на восемнатцэтом году / / Был сенокос // Как рас мы / напротиф своего дома за рекой / косили / приходит сосетка жэньшына / а отец нашш / у нас семья была шэсть / чилавек на пожни / отец наш отдельнё ходил там / поткашывал / а мы с семьёй / фпятером / вмесьте кысили // Ну уця... / такой маленькой / ну называетца по-нашэму остроф // Фсё / это было отрублено / травбы / Ну мы подкашывам / вдрук ыдёт сосетка / идёт она прямо к отцю / пришла там / шо-то с отцём поговорили // И прочь пошла / а я и / такая была / дак и говорю // А што ты Олёна к нам-то не привернула? ну вот // Она и гыт / ну если приглашаж дак приверну / / Потходит // Моёму старшэму брату поклонилась и говорит / Финогеновичь / поежжай пропивай сестру / жэнихи на сестры сватаютца // А брат косы лопатил / у нас // Он / жэны своей лопатил косу / косы были горбушы назывались // Ну вот // Потом он этой жэны косу отлопатил / взяла я стала подавать / свою косу // Я стала подавать / он меня и подразнива / хе / кака девица-то жэнихи сватаютца //¹⁶.

(*Остров* — небольшой участок травы, оставшийся после косьбы; *лопатить* — точить косу брусом — «лопаткой»).

Собственно, приведенные отрывки из рассказов трудно назвать монологами в том смысле, в каком это понятие применяется к литературному тексту. Рассказам С., А. и М. А. Нечаевой в той же мере, как и неподготовленным диалогам, свойственны «линейное протекание без возможности вернуться назад», «неполнооформленность структур», отличный от литературного порядок слов, особый характер расположения и связей предикативных единиц. Всё это и дает основание рассматривать «разговорный монолог» как цепь реплик, принадлежащих одному человеку.

Надо также заметить, что необходимость строить рассказ без подготовки ведет к многочисленным повторам, в частности, к повторению «слов-паразитов» (которые, кстати сказать, наиболее часты у носительницы литературного языка С.: *ну, вот, значит*), что в подготовленном литературном монологе исключается.

Примечания

- ¹ См., например: *Винокур Т. Г.* Стилистическое развитие современной русской разговорной речи // Развитие функциональных стилей современного русского литературного языка / Ред. Т. Г. Винокур и Д. Н. Шмелев. М., 1968; *Земская Е. А.* Русская разговорная речь: Лингвистический анализ и проблемы обучения. М., 1987; *Костомаров В. Г.* Разговорная речь: Определение и роль в преподавании // Русский язык в национальной школе. 1965. № 1; *Лантеева О. А.* Изучение русской разговорной речи в отечественном языкознании последних лет: Обзор // Вопросы языкознания. 1967. № 1; *Лантеева О. А.* Русский разговорный синтаксис. М., 1976; Русская разговорная речь / Ред. колл.: О. Б. Сиротинина, Л. И. Баранникова, Н. Я. Сердобинцев. Саратов, 1970; Русская разговорная речь / Отв. ред. Е. А. Земская. М., 1973; Русская разговорная речь: Тексты / Отв. ред. Е. А. Земская, Л. А. Капанадзе. М., 1978; *Сиротинина О. Б.* Современная разговорная речь и ее особенности. М., 1974.
- ² Русская разговорная речь / Отв. ред. Е. А. Земская. С. 6, примечание.
- ³ Там же. С. 17—18, 20, 21.
- ⁴ Там же. С. 5, 6.
- ⁵ *Земская Е. А.* Русская разговорная речь: Лингвистический анализ и проблемы обучения. С. 3.
- ⁶ *Будагов Р. А.* Что такое развитие и совершенствование языка? М., 1977. С. 136.
- ⁷ *Щерба Л. В.* Избранные работы по русскому языку. М., 1957. С. 115.
- ⁸ См.: *Костомаров В. Г.* О разграничении терминов «устный» и «разговорный», «письменный» и «книжный» // Проблемы современной филологии. М., 1965.
- ⁹ *Щерба Л. В.* Избранные работы по русскому языку. С. 115.
- ¹⁰ Русская разговорная речь / Отв. ред. Е. А. Земская. С. 19.
- ¹¹ Там же. С. 443.
- ¹² Там же. С. 444.
- ¹³ Русская разговорная речь: Тексты / Отв. ред. Е. А. Земская, Л. А. Капанадзе. С. 218—219.
- ¹⁴ Там же. С. 92—93.
- ¹⁵ Городское просторечие: Проблемы изучения / Отв. ред. Е. А. Земская, Д. Н. Шмелев. М., 1984. С. 187.
- ¹⁶ Русские народные говоры: Звучащая хрестоматия. Часть 1. Севернорусские говоры. Москва — Бохум, 1991. С. 30—31.

Разновидности разговорного языка

Территориальный диалект

Слово «диалект» восходит к греческому *diálektos* — разговор, говор, наречие. Уже это первоначальное значение указывает, что диалект — древнейшая разновидность, древнейшая форма существования языка. В эпоху племенного строя существовали племенные диалекты, а с развитием феодализма они преобразовались в территориальные диалекты, которые до сих пор существуют как средство непосредственного неофициального общения каждый на определенной ограниченной территории.

К настоящему времени территориальные диалекты со стороны языкового строя основательно изучены и описаны. Но в отношении их места и роли в системе разновидностей употребления русского языка, а именно разговорного русского языка они изучены несравненно меньше.

Не приходится сомневаться, что все общие черты разговорного языка, о которых мы говорили выше, свойственны и территориальным диалектам. А отличают их от других разновидностей разговорного языка и друг от друга на уровне языковых единиц главным образом фонетические, а также лексические и частично грамматические и словообразовательные особенности.

Не только исследователям, но и всем носителям литературного языка при общении с носителями территориаль-

ного диалекта в первую очередь бросается в глаза (правильнее было бы сказать: в уши) диалектное произношение. Оно производит столь сильное впечатление, что кажется определяющим признаком «нелитературности», а его отсутствие, наоборот, воспринимается как признак «литературности» разговорного употребления. Но определяющие признаки и разговорного, и литературного языка лежат отнюдь не в области произношения. Отличая один территориальный диалект от других территориальных диалектов и от устной формы литературного языка, фонетические особенности отнюдь не выключают территориальный диалект из общей системы разновидностей разговорного языка.

То же можно сказать и о диалектной лексике. Она давно стала предметом изучения и лексикографических описаний. Известны диалектные словари, охватывающие лексику всех русских говоров (знаменитый «Толковый словарь живого великорусского языка» В. И. Даля, академический «Словарь русских народных говоров», издание которого, начавшееся в 1965 г., продолжается), и словари, в которые включается лексика группы диалектов, одного диалекта или даже говора одной деревни (например: Иванова А. Ф. Словарь говоров Подмосковья. М., 1969; Словарь современного русского народного говора деревни Деулино Рязанского района Рязанской области. М., 1969).

Многие диалектные по происхождению слова вошли в литературный язык (о чем речь впереди), многие находятся как бы между диалектными и литературными. Подобные слова обычно включаются в толковые словари с пометой *обл.* (областное) без указания на конкретный диалект. Например, в академическом четырехтомном «Словаре русского языка» (изд. 2-е. М., 1981—1984) с такой пометой находим слова: *ай* (в знач. или), *верей* (столб, на который навешивается створка ворот), *гуменник* (огороженное место около гумна, где ставят скирды немолоченного хлеба; ток), *гуторить* (разговаривать, беседовать), *деревина* (ствол дерева), *дрочёна* (кушанье из запеченной смеси яиц, молока и муки или тертого картофеля), *дрычок* (толстая палка, жердь), *дрыгать* (дрыгать), *дуля* (сорт груш), *ерник* (заросль низкорослых или стелющихся кустарников), *жамка* (круглый пряник, обычно мятный), *завируха* (вьюга, метель),

ичиги (род легкой обуви без каблучков на мягкой подошве), *кухарь* (повар), *кучиться* (усиленно просить о чем-либо, беспокоить просьбами), *лава* (пешеходный мостик через речку, топкое место), *пуня* (сарай для хранения сена, мякны или других хозяйственных нужд), *рамень, раменье* (темнохвойный, большей частью еловый лес), *рёлка* (продолговатая возвышенность, гряда с пологими склонами, поросшая лесом; грива), *стайка* (помещение для скота, хлев), *суводь* (место в реке с обратным течением; водоворот), *сушина* (засохшее дерево), *хмара* (туча; мгла, темнота) и многие другие.

Как живое средство непосредственного, контактного общения жителей определенной местности территориальный диалект существует, конечно же, в форме диалога. Территориальный диалект неотделим от диалога. Однако диалектологи, более ста лет активно изучающие русские территориальные диалекты, в большинстве случаев не записывают диалогов и полилогов между носителями диалекта, а записывают ответы носителей диалекта на поставленные диалектологами вопросы. Создается, таким образом, нехарактерная и даже неестественная для носителей территориального диалекта ситуация, в которой диалектолог записывает не присущие диалогу реплики, а нетипичные для разговорного языка «разговорные монологи». Такое положение, конечно, не способствует изучению территориального диалекта как реально функционирующей разновидности разговорного языка. К тому же диалектологи, как правило, такой задачи перед собой не ставят, вполне удовлетворяясь анализом на уровне языковых единиц, а специалисты в области стилистики традиционно ограничивают объект своей науки рамками литературного языка. Например, Ю. А. Бельчиков подчеркивает, «что стилистика в ее современном состоянии исследует использование языковых единиц, всевозможных их группировок, объединений именно в рамках литературного языка», «что она исследует функционирование языковых единиц в рамках литературного языка»¹.

Вот и получается, что о «диалектизмах» как специфически окрашенных элементах языка стилистика толкует, о диалектах же умалчивает. К сожалению, трудно надеяться, что территориальный диалект в ближайшее время будет изучен

в стилистическом плане так же, как функциональные стили. Так что в нашей книге приходится ограничиться хотя и декларативным, но принципиально важным заявлением, что территориальный диалект существует как одна из разновидностей разговорного языка, а разговорный язык в стилистике не должен игнорироваться.

Чтобы не оставить наш разговор о территориальном диалекте совсем без иллюстраций, приведем (не полностью) одну запись. Поскольку в предыдущей главе в связи с вопросом о «разговорном монологе» у нас был представлен один из северновеликорусских говоров, на этот раз обратимся к южновеликорусскому наречию. Запись сделана И. А. Оссовецким в 1963 г. в деревне Деулино Рязанского района Рязанской области. На вопросы диалектолога отвечает Евдокия Александровна Корнюшина, 80 лет:

«— Это кто?

— Это, это самый парень, парень, какого я приняла зятя-то.

— Как его звали?

— Фома.

— Фомка?

— Фома Михалыч, Фомка его звали больше.

— Ну, ну.

— Вот. Ходить и глядеть в глазки, в окошко глядеть. А я ему дам ему и ко(г)да блины пяку, блинок. Блин, два помажу. Он сядет ув окошечка и их-то скушаеть тут ув окна, эти блинки-то. А потом я говорю: «Ванька — это свово хозяина — давай его шумнём, можеть он щец хлебнеть, али молочка, чего-нибудь ему».

— Погромче.

— Погромче? Ну, мож(ет) быть. Я и (говорю) можеть, я и он чего-нибудь покушаеть, поить. Шумнём яму, он рад — рад! И нонь шумну — пообедаеть, завтра шумну его поужинать яо. И вот я говорю: «Давай, Ванька, возъмём его к Матрёнке в зятя». А он и говорить: «Ой-ой-ой, куды его взять-то», — говорить. «Он весь как веретяном», — говорить, — «это, сведён?» Как был-то — вон кума Дашка знаеть — тоненький был, так маленький был вот, ну-к, ня знаю какой был маленький, горбатенький был. Бывало, ни штан у него нету, какие-то коротенькие, коленки наружу у него все вот эти вот. Думаю, дум... Тогда-то носили всё свойские, ткали свойские — из конопей, изо льна».

(Запись ранее не публиковалась, приводится по машинописному тексту).

Полудиалект

Приведенные нами диалектные тексты записаны от лиц весьма пожилого возраста. Это не случайно. В более или менее «чистом виде» территориальные диалекты сохраняются лишь в среде представителей старшего поколения. С изменениями в жизни общества, с развитием образования, распространением книг, газет, журналов, затем радио и звукового кино, а позже и телевидения, естественно, изменяются и территориальные диалекты. Результаты этого процесса представляются ряду исследователей столь значительными, что «структуру современного диалекта» они определяют «как полудиалект»².

Изменения в территориальных диалектах происходят главным образом на ярусе лексики, которая пополняется новыми для диалекта словами. Т. С. Коготкова приводит около пятисот таких слов и словосочетаний, отмеченных в говоре деревни Деулино, уже знакомом нам по приведенному в предыдущем разделе тексту.

Нетрудно увидеть, что многие слова из этого ряда вошли в территориальный диалект вместе с новыми предметами, явлениями, понятиями, и их появление обусловлено изменениями в жизни общества, которые отразились и в литературном, и в разговорном языке (*автобус, бригада, зарплата, заявление, издивение, карточная система, киномеханик, клуб, колхоз, колхозник, колхозный, кооперация, культура, леспромхоз, метро, милиция, паспорт, пенсия, план, почтальон, председатель, производство, развестись* (о супругах), *район, ремонт, сберкнижка, сельпо, собрание, совхоз, такси, телевизор, телеграмма, телефон, трактор, учреждение, фанера, холодильник* и др.)³.

Но есть и такие слова и словосочетания, которые пришли в говор из литературного языка как результат влияния школы, книг, средств массовой информации (*бесплатно, вместо того чтобы, волноваться, выдержка* (о характере), *громадный, действительно, иметь понятие, интересно, интересный, мнение, настоящий, настроение, нервничать, нервы, последнее время, приличный, решительно, серьезный, солидный, специально, так сказать, с удовольствием* и др.)⁴.

Процесс освоения территориальными диалектами литературной лексики сложен. Так, значение слова, пришедшего

из литературного языка, в диалектах может измениться. Например, *абсолютный* получает значение «совершенный по своим достоинствам» («В госпитали была девушка апсалютная такая, харошая девушка»); *актив* — «группа людей» («Сабируцца фси, гамонють, полный актив събрался»)⁵. Литературное слово может приобрести грамматические формы, свойственные диалекту. Например, известное в деулинском говоре слово *иждивение* приобретает там форму женского рода: «ты на сынинай иждивении нъхадилась иль на мужинай?»⁶.

Но это — проблема диалектной лексикологии и грамматики, мы же вернемся к наиболее существенному для нас в данном случае вопросу — вопросу о положении, «статусе» полудиалекта в системе разновидностей современного русского языка.

Ф. П. Филин так пишет о полудиалектах: «Как показывают исследования Л. И. Баранниковой, Л. М. Орлова и других современных диалектологов, местные говоры как цельные речевые единицы со своей особой системной организацией, известные по учебникам русской диалектологии и прежним диалектологическим описаниям, теперь уже почти не существуют. Носители говоров в своей основной массе ориентируются на литературный язык. Конечно, всеми нормами литературного языка они овладевают не сразу. Возникает переходное состояние от архаических говоров, типичных для доколхозной деревни, к литературному языку, которое можно назвать полудиалектной речью. Сельские полудиалекты сближаются с городским внелитературным просторечием вплоть до их полного совпадения. В полудиалектах лишь явственнее проступают региональные рудименты. Границы полудиалектов расплывчаты и зависят от степени образованности их носителей. Полудиалекты — явление временное. Они исчезнут, как только их носители овладеют литературным языком»⁷.

Конечно, территориальные диалекты изменяются с интенсивным развитием общественных отношений, образования, науки, техники и т. п. Однако их утрата в обозримом будущем, которую прогнозировали ученые, явно притормозилась. Предположение, что территориальные диалекты «исчезнут, как только их носители овладеют литературным языком», представляется по меньшей мере проблематичным. Во-первых: «как только овладеют...» — когда именно?

Сколько времени для этого потребуется? Ответить трудно. Во-вторых: нельзя забывать, что территориальный диалект — разновидность разговорного языка. И если носители территориального диалекта овладеют литературным языком, это вовсе не значит, что территориальный диалект превратится в литературный язык. В этом аспекте гораздо реалистичнее утверждение Ф. П. Филина, что «сельские полудиалекты сближаются с городским внелитературным просторечием вплоть до их полного совпадения». Сближение с просторечием, а через него с общим разговорным языком — вот наиболее вероятная перспектива эволюции территориальных диалектов.

Так что полудиалект правильнее понимать как промежуточное явление не между территориальным диалектом и литературным языком, а между территориальным диалектом и общим разговорным языком.

Социально-профессиональный диалект

Как показывает само название, социально-профессиональный диалект — это разновидность разговорного языка, связанная с употреблением не на какой-либо территории, а в какой-либо социальной или профессиональной среде. Социально-профессиональные диалекты очень многочисленны. Например, В. В. Колесов в книге «Язык города» рассматривает «речь дворянства», «речь чиновников», «речь военных», «профессиональные жаргоны», «воровской жаргон», «речь купцов», «мещанскую речь», «речь разночинцев», «женскую речь», «речь молодежи»⁸. Как видно, здесь названы главным образом социальные диалекты, не забыты при этом и различия по полу («женская речь») и возрасту («речь молодежи»). Профессиональные диалекты во всем многообразии не представлены. Вообще же профессиональных диалектов может быть столько, сколько профессий. Однако наша задача — не описание каждого конкретного социально-профессионального диалекта, а общая краткая характеристика этой разновидности разговорного языка.

Если территориальные диалекты могут отличаться друг от друга и от иных разновидностей разговорного и лите-

ратурного языка на всех ярусах языкового строя, то социально-профессиональные диалекты имеют отличия только на ярусе л е к с и к и и ф р а з е о л о г и и. А прочие особенности у них те же, что и у всех других разновидностей разговорного языка. Это дает основание считать, что главное в социально-профессиональном диалекте — особый словарь⁹.

Представители каждой профессии (в меньшей мере — социальной группы) постоянно производят такие действия, работают с такими предметами, наблюдают такие явления, с которыми представители других профессий (социальных групп) или не сталкиваются, или сталкиваются редко. Разумеется, эти действия, предметы, явления и т. п. имеют свои названия, обозначаются соответствующими словами и устойчивыми словосочетаниями. Они бывают двух родов: во-первых, это принятые в официальном («литературном») употреблении слова и обороты, во-вторых — заменяющие их в неофициальном общении разговорные синонимы. Например, в бухгалтерской среде наличные деньги — «наличка», безналичный расчет — «безнал», заплатить наличными — «заплатить налом», платежное поручение — «платёжка»; у спортсменов и болельщиков основной состав команды — «основа», желтая карточка (знак предупреждения) — «горчичник», бег на 100 метров — «стометровка», дыхание — «дыхалка» и т. п.

Лексика и фразеология первого рода в толковых словарях имеет помету *спец.* (специальное) или пометы, указывающие на конкретную область применения. Например, в четырехтомном академическом «Словаре русского языка» с пометой *спец.* дано слово *абиссальный* — глубокий, глубоководный. А слово *абберрация* снабжено пометами: 1. *опт.* (в оптике) — искажение или недостаточная отчетливость изображений, даваемых оптическими приборами и 2. *астр.* (в астрономии) — кажущееся смещение небесных светил, вызываемое движением Земли вокруг Солнца и вращением ее вокруг своей оси.

С пометой *спец.* в названном словаре даны еще такие слова, как *генерация* (1. все члены одного рода или одного вида животных, растений; поколение; 2. воспроизведение, воспроизводство); *гранула* (мелкий плотный комок какого-либо вещества в виде зерна); *движитель* (устройство, обеспечивающее движение какого-либо транспортного средства,

например: винт самолета, колесо автомобиля); *дебит* (количество жидкости или газа, даваемое источником за единицу времени); *дивергенция* (расхождение, разветвление); *забурить* (пробурить скважину); *конденсат* (жидкость, образующаяся при конденсировании газа или водяного пара); *реверс* (оборотная сторона медали или монеты); *слип* (1. сооружение для подъема или спуска судов на воду, 2. наклонная площадка в кормовом отсеке для подъема добытых китов или трала с рыбой); *стратификация* (1. слоистое строение, слоистость, 2. предпосевная обработка семян); *ухналь* (подковный гвоздь); *фурнитура* (вспомогательный материал, приклад) и др.

С пометами, указывающими на конкретную область применения, даны слова *абсорбция* — *физ., хим.* (поглощение, всасывание); *авизо* — *фин.* (извещение, уведомление об изменениях в состоянии взаимных расчетов, о переводе денег, посылке товара и пр.); *дэбет* — *бухг.* (левая сторона бухгалтерских счетов, куда вносятся все получаемые ценности, а также все числящиеся по данному счету долги и расходы; противоп. *кредит*); *дзеканье* — *лингв.* (произношение *дз* и *ц* вместо *д* и *т*); *забуриться* — *горн.* (углубиться, сверля специальными инструментами грунт, горную породу); *отлуп* — *лес.* (трещина в древесине между годовичными кольцами); *сублимация* — *хим.* (непосредственный переход вещества при нагревании из твердого состояния в газообразное); *церебральный* — *анат.* (мозговой) и др.

«Специальная», «профессиональная» лексика, хотя и представляется непрофессионалам по большей части сугубо книжной, не может, конечно, не употребляться специалистами и в неофициальном, разговорном общении. В этом смысле она тоже принадлежит социально-профессиональным диалектам. Тем более, что не всегда просматривается четкая граница между «официальным» и «неофициальным» наименованием (например, *забуриться*, *ухналь*). Но «лицо» социально-профессионального диалекта определяет, разумеется, не «специальная», а специфическая разговорная лексика, отражающая не только реалии профессии и социального положения той или иной группы людей, но и свойственные этой группе взгляды на жизнь, убеждения, привычки, увлечения и, если так можно выразиться, «языковые вкусы». Имея в виду такого рода лексику и фразеоло-

гию, говорят обычно уже не о социально-профессиональных диалектах, а о жаргонах и аргю.

Ж а р г о н (франц. jargon) — состояние, как принято говорить, «открытых» социально-профессиональных групп: школьников, студентов, врачей, коммерсантов, спортсменов, охотников, рыболовов и т. п. Как эти группы не изолированы от общества, так и жаргон не является средством изоляции от «непосвященных», а только отражает специфику занятий, быта и т. п. его носителей. Надо заметить, что слово «жаргон» употребляется также для обозначения грубой, вульгарной, «неправильной» манеры выражения. Но такое употребление не является научным, терминологическим. Мы будем говорить о жаргоне как о разновидности разговорного языка, свойственной определенной социально-профессиональной группе.

Жаргоны — явление давнее. Еще во второй половине XVIII века сложился жаргон тогдашней «золотой» молодежи, названный Н. И. Новиковым «щегольским наречием». Об этом жаргоне мы можем составить достаточно полное и определенное представление по изображению его в комедиях (в том числе в фонвизинском «Бригадире») и в сатирических журналах (в том числе в новиковском «Живописце»). Имеющиеся в нашем распоряжении материалы свидетельствуют, что «щегольское наречие» характеризовалось смысловыми и экспрессивными преобразованиями общеупотребительных слов, лексическими и фразеологическими кальками и прямыми заимствованиями из французского языка. Эти черты прекрасно изображены Новиковым в знаменитом письме Щеголихи к издателю «Живоспица» (курсив в письме принадлежит Новикову):

«Моп соеиг, живописец! Ты, радость, беспремерный Автор. — По чести говорю, ужесть как ты славен! читая твои листы, я бесподобно утешаюсь; как все у тебя славно: слог растеган, мысли прыгающи. — По чести скажу, что твои листы вечно меня прельщают: клянусь, что я всегда фельетирую их без всякой дистракции. Да и нельзя не так, ты не грустен, шутишь славно, и твое перо по бумаге бегаёт бесподобно. — Ужесть, ужесть как прекрасны твои листы! <...> По счастью скоро выдали меня замуж: я приехала в Петербург: подвинулась в свет, розняла глаза и выкинула весь тот из головы вздор, который посадили мне мои родители: поправила опрокинутое мое понятие, научилась говорить, познакомилась со щеголями и щеголихами и сделалась человеком. Но я никак не ушла от беды: муж мой в уме

очень развязан: да это бы и ничего; чем глупее муж, тем лучше для жены; но вот что меня *терзает до невозможности*: он *влюблен в меня до дурачества*, а к тому же еще и ревнив. Фуй! как это *неловко*: муж *растрепан* от жены: это, топ, соеиг, гадко!»

Существовали во времена щеголей и щеголих и другие жаргоны; многие возникли позже и существуют до сих пор. И не только существуют, но развиваются, изменяются. Однако характерные черты, присущие «щегольскому наречию», остаются характерными чертами и современных жаргонов. Только галлицизмы сменились англицизмами и американизмами.

Это можно видеть хотя бы на примере приведенных Л. И. Скворцовым слов и выражений студенческого жаргона последних лет:

врубиться — понять, уяснить что-нибудь; *стёпка, стёпа, стипуха, стипеша* — стипендия; *автомат* — о зачете, поставленном «автоматически», по результатам семестра; *общага* или *конура* — студенческое общежитие; *универ* — университет; *предки, шнурки, черепа* — родители; *курицы, вороны, кукушки* — девушки; *прикид* — одежда, наряд; *тусовка* — компания, встреча; *тачка* и *лайба* — автомобиль; *торчат* — быть в восторге (например, *я торчу!*); *малёк* — студент 1-го курса; *массовка* — дискотека; *наезжать* — придирааться, затевая драку; *крутой* — авторитетный, отчаянный, деловой; *возбужать* и *возникать* — скандалить; *всё пучком* — хорошо, в порядке (искаженное *всё путём*); *не кисло, не слабо* — хорошо, замечательно и т. п.; *пилл* — люди, ребята (обращение); *пэрэнсы* — родители; *стич* — выступление; *фэйс* — лицо; *флэт* — квартира; *мани* — деньги; *мэн* — человек, парень; *фэн* — фанатик; *грины, баксы* — доллары и др.¹⁰

А р г о (франц. argot), как принято считать, в отличие от жаргона является достоянием замкнутых, стремящихся к обособлению социально-профессиональных групп и призвано служить одним из средств этого обособления. Поэтому для арго характерна искусственность, условность, которая должна обеспечить тайность общения; непонятность разговора для посторонних. Способы словесного общения, принятые в определенной среде и непонятные остальной части общества, называют также условными, или тайными, языками. В прошлом был известен тайный язык бродячих торговцев — офеней.

Арго типично прежде всего для социальных низов общества и преступного мира. В наши дни наиболее известно воровское арго — «блатная музыка», «блат», «байковый язык», «феня». Принципы лексико-фразеологической организации арго те же, что и жаргона, только сильнее выражено стремление сделать непонятным новое, арготическое значение общеупотребительного слова. Примером может служить такое начало письма:

«Извини, что долго не чиркал. Сам волокёшь, дальняк по четвертой ходке на Яну, по новой — за рупь сорок четыре. Кича локшова, вантажа нет и хвостом не бьют». Переводится это примерно так: «Извини, что долго не писал. Сам понимаешь, четвертая судимость по моей родной статье — 144. Колония плохая, поблажек нет, никто не пытается увилывать от работы».

Кроме переосмысления общеупотребительных слов тайности воровского арго способствует и использование слов заимствованных. Впрочем, тайность и изолированность арго весьма относительна. Они взаимодействуют не только с жаргонными, но и с городским просторечием. В. В. Колесов пишет о воровской лексике: «Некоторые слова и выражения позднее вошли в разговорную речь города: *оголец, амба, для близиру, для форсу, двурушничать, достукаться, жох, зашился, засыпался, завсегдадай, темнит, не каплет, захороводила, забуреть, кемарить, шебарышить, манатки, чинарик, чихирь, башка, зубы заговаривать, трепаться, охмурять, кирюха, клёвый, лады (или ладно), лататы задал, мокрое дело, липовый (или липа), слабб, стьфить и настьфный, подначивать, на ширмака, чумичка* и многие другие, включая и знаменитую *малину*. Источником их были слова финские, татарские, цыганские, турецкие, даже неведомо как попавшие к нам китайские, но больше всего слов немецких и еврейских»¹¹.

Наряду с французскими по происхождению словами *жаргон* и *арго* в последнее время получило распространение и заимствованное из английского языка слово *сленг* (sleng). Приходится констатировать, что в употреблении этих трех слов в качестве терминов нет строгой последовательности и однозначности, как нет четких границ между обозначаемыми этими терминами явлениями. Например, слова типа *возникать, врубиться, крутой, наезжать, прикид, тачка, тусовка* и т. п., которые, несомненно, свойственны студенческому жаргону, могут употребляться и в дру-

гих жаргонах и в аргю. Это, так сказать, «вообще жаргонные» слова, жаргонизмы.

Жаргонная лексика и фразеология в последние годы всё шире распространяется не только в общем разговорном языке, но и в средствах массовой информации. Вот несколько примеров, выписанных из трех номеров «Московского комсомольца»: «Самый крутой танк Российской армии», «Резонанс в левой тусовке», «Уголовное дело превратилось бы в висяк», «<...> проще говоря, достали: иски по делу «Аэрофлота», газетные публикации <...>», «Умотать за границу, не дожидаясь дальнейших наездов», «Амбиции лучшей спортивной арены страны на 2000 год — того круче», «Но юный десантник, признанный лучшим стрелком в учёбке, сам попросился в опасную зону», «Дело <...> почти совсем провальное», «На этот вопрос у него заготовлена отмазка», «Приблизительного числа желающих откосить от армии».

Распространение жаргонизмов дает основание говорить о «ж а р г о н и з а ц и и»¹² нежаргонных разновидностей употребления языка — явлении, которое трудно оценить положительно.

Очевидно, с «жаргонизацией» связано и появление в последние годы различных словарей русских жаргонов и аргю (Словарь тюремно-лагерно-блатного жаргона (речевой и графический портрет советской тюрьмы) / Авторы-составители Д. С. Балдаев, В. К. Белко, И. М. Исупов. М., 1992; *Елистратов В. С.* Словарь московского аргю (материалы 1980—1994 гг.) М., 1994; *Быков В.* Русская феня. Смоленск, 1994; *Балдаев Д. С.* Словарь блатного воровского жаргона. В двух томах. М., 1997; *Юганов И., Юганова Ф.* Словарь русского сленга: Сленговые слова и выражения 60—90-х годов. М., 1997; *Полубинский В. И.* Блатяки и феня. Словарь преступного жаргона. М., 1997; *Ермакова О. П., Земская Е. А., Розина Р. И.* Слова, с которыми мы все встречались. Толковый словарь русского общего жаргона. М., 1999).

Просторечие

Эта разновидность разговорного языка имеет более широкие и менее определенные границы употребления, чем территориальные и социально-профессиональные диалекты.

В истории русского языка просторечием называли именно п р о с т у ю, неукрашенную р е ч ь (в том числе и ли-

тературную) в отличие от речи изысканной, украшенной — красноречия. Протопоп Аввакум в предисловии к своему «Житию» называл язык этого произведения просторечием как раз в таком смысле: «Не позазрите просторечию нашему, понеже люблю свой русской природной язык, виршами философскими не обых речи красить, понеже не словес красных Бог слушает, но дел наших хочет».

Применительно к нашим дням просторечие толкуется различно. Например, оно «понимается как не имеющая системного характера совокупность особенностей речи лиц, не владеющих нормами литературного языка»¹³. Но, вероятно, правильнее будет определить просторечие как несколько «сниженную», грубоватую и экспрессивную разновидность разговорного употребления языка. Просторечие не является в наши дни постоянным средством общения какой-либо группы людей (в прошлом это могла быть группа «необразованных» городских жителей, но теперь вряд ли они составляют значительный слой городского населения). К просторечию в определенных ситуациях могут прибегать и высокообразованные люди, носители литературного языка.

Просторечие, как и социально-профессиональные диалекты, характеризуется определенной лексикой и фразеологией, имеющей, как правило, эмоционально-экспрессивную окраску с оттенками развязности, грубоватости. В четырехтомном академическом «Словаре русского языка» с пометой *прост.* (просторечное) даны, например, такие слова: *базарить, бросовый, важнецкий, валандаться, вдрызг, взаправду, галдеть, голодуха, дока, долбануть, достукаться, дрыхнуть, жмот, лобастый, лоботряс, мура, надоеда, никудышный, орава, очухаться, плёвый, прохлопать, раскоряка, ребятня, рытаться, сдуреть, сказануть, спокой, справный, спятить, страшила, турнуть, умора, фырчать* и мн. др. Из фразеологизмов квалифицируются как просторечные: *в ажуре, болтать языком, будь ты неладен, валяться со смеху, дым коромыслом, ёлки-палки, кот наплакал, куда кривая вывезет, легче на поворотах, на одну колодку, ни бе ни ме, по первое число, спиться с кругу, чтобы и духу не было* и т. п.

Просторечная лексика и фразеология, подобно жаргонизмам, с которыми она нередко сближается, имеет тенденцию к распространению за пределами «своей» сферы употребления. Довольно свободно используют просторечие в своих материалах журналисты. В тех же трех номерах «Мос-

ковского комсомольца», из которых были выписаны жаргонизмы, имеются такие примеры употребления просторечия: «В огромном зале, где одновременно корпело 56 женских мастеров»; «Отдуться перед начальством»; «На площади перед драмтеатром наяривал биг-бэнд»; «Черномырдин укатил в Америку»; «Кафельников продул еще и второй свой одиночный матч»; «Дмитрий Савельев сам парень не промах»; «Ребята успели тютелька в тютельку»; «И чем меньше чипсов — безразлично, какой фирмы — слопают дошкольник, тем ему полезней»; «Зато на фестиваль приехали такие женщины-фотографы, что дадут прикурить любому просто фотографу»; «По-скорому накатали сюжеты на наиболее популярную тему»; «Герой Сэндлера полнейший раздолбай. Он <...> целыми днями валяется на диване»; «Эдем плюет на это дело с высокой башни»; «Истребители МиГ-15 за милую душу валили американские «Сейбры»; «Азербайджан превысил все квоты и, нахватав всего, чего можно, оставил Армению с носом»; «Члены московских ЖСК <...> доведены до ручки незаконными поборами и юридической безграмотностью властей»; «Победитель получает всё. Проигравший — дырку от бублика»; «Штатные барыги под бдительной охраной милицейских товарищей уже впаривают желающим билеты минимум по 6—8 номиналов».

Просторечие, как уже отмечалось, в наши дни не связано с какой-либо определенной группой людей. Оно выступает прежде всего как способ, манера выражения, избираемая говорящими в зависимости от ситуации общения и собственного желания. Просторечным может быть разговор не только на «бытовую», но и на любую другую тему. Приведу услышанный в метро обмен репликами по поводу утверждения результатов защиты кандидатской диссертации:

«— Корочки-то получил?

— Получил — мордой об стол. Документы завернули.

— Еще что! Защита-то была классная!

— А это им до лампочки. Какой-то там выписки из чего-то не хватает — и кранты. Представляй по новой».

Общий разговорный язык

Как мы уже отмечали, это та разновидность разговорного языка, которая не имеет резких произносительных примет территориальных диалектов и семантических и эмоцио-

нально-экспрессивных примет в лексике и фразеологии, свойственных социально-профессиональным диалектам и просторечию. В силу этого она многим специалистам представляется литературной разновидностью разговорного языка. Между тем как раз в этой разновидности, так сказать, в чистом виде (то есть не затененные диалектными, жаргонными и просторечными чертами) предстают все особенности разговорного языка, о т л и ч а ю щ и е его от литературного. Эти особенности мы рассмотрели в предыдущей главе, возвращаться к ним не будем.

Добавим только, что к общему разговорному языку следует отнести довольно значительный слой лексики и фразеологии, занимающий промежуточное положение между «нейтральным» и просторечным. Разумеется, ни с той, ни с другой стороны у этого слоя нет четкой границы. Входящие в него слова и выражения в словарях имеют помету *разг.* (разговорное). Примеры из четырехтомного академического «Словаря русского языка»: *авось, бабахнуть, баловень, важничать, головомойка, дармоед, докучать, дотошный, живьём, здоровяк, зевака, кутерьма, ладный, ластик* (резинка, стёрка), *мазня, невдомёк, нытик, отбояриться, охорашиваться, плакса, прохиндей, разумник, скарб, стёганка, уморительный, халтура* и мн. др. Весьма многочисленна и разговорная фразеология: *была не была, был таков, валиться из рук, валять дурака, вверх дном, взятки гладки, вывести на чистую воду, денег куры не клюют, и бровью не ведёт, идти на лад, из молодых да ранний, как корова языком слизнула, как кошка с собакой; кто в лес, кто по дрова; курам на смех, кусок в горло не идёт, лёгок на помине, лить как из ведра, на дороге не валяется, нашла коса на камень, ни дать ни взять, от нечего делать, писать как курица лапой, с больной головы на здоровую, с три короба, тянуть канитель, чудеса в решете* и мн. др.

О взаимодействии разговорного и литературного языков

Проницаемость границы между двумя главными разновидностями языка предполагает их определенное взаимодействие, взаимовлияние. Конечно, это взаимовлияние не мо-

жет снять принципиального отличия неподготовленного диалогического и подготовленного монологического употребления языка. Но и это принципиальное отличие не исключает различных каналов связи между разговорным и литературным языком.

Некоторые факты взаимодействия разговорного и литературного языка нам уже известны (например, формирование полудиалектов, проникновение жаргонизмов и просторечия в язык средств массовой информации), еще о некоторых мы будем говорить в связи с вопросом о языке художественной литературы, а здесь только обозначим основные направления этого взаимодействия.

Литературный язык влияет на разговорный главным образом в области произношения и лексики и фразеологии. В распространении «правильного», «не диалектного» произношения активную роль играют звуковые средства массовой информации и, конечно, школа. Проникновение в разговорный язык разного рода «книжной» лексики и фразеологии идет, в первую очередь, также через школу и средства массовой информации, а кроме того — через художественную литературу.

Воздействие разговорного языка на литературный имеет глубокие исторические корни. Это — вопрос истории русского литературного языка. А в нашей книге мы отметим, что в новое время существенную роль в «посредничестве» между разговорным и литературным языком стала играть художественная литература. Художники слова издавна обращались к разговорному («народному») языку как главному источнику словесного творчества: вспомним хотя бы известные высказывания Пушкина на этот счет, а главное — его литературно-языковую практику. Освоенные первоначально художественной литературой, стали затем достоянием всех разновидностей литературного языка многие слова и выражения, почерпнутые из территориальных диалектов, социально-профессиональных диалектов и городского просторечия. Но главное не в самом по себе укоренении в литературном языке значительного разговорного по происхождению лексико-фразеологического слоя. В разговорном языке отражается особое видение мира, народное, национальное восприятие явлений действительности и их оценка. Поэтому важно не столько то, что из разговорного языка переходит в литературный язык какое-то

количество слов и выражений, сколько то, что на литературный язык оказывает воздействие вся семантическая система разговорного языка.

Еще сто пятьдесят лет назад наш выдающийся филолог И. И. Срезневский указал, что развитие языка «в народе» является определяющим по отношению к развитию языка «в литературе» и «высшем классе»: «Судьбы языка в народе зависят от письменности и высшей образованности в частности, в мелочах; судьбы языка литературы и высшего класса зависят от народа в общем ходе их»¹⁴. Залог сохранения и совершенствования языка, гарантию его самобытности Срезневский видел в нераздельности языка и народа: «Частная воля может не захотеть пользоваться им, отречься от его хранения, отречься с этим вместе от своего народа; но за тем не последует уменьшение ценности богатств, ей не принадлежащих»¹⁵.

Примечания

- 1 *Бельчиков Ю. А.* Стилистика и культура речи. М., 1999. С. 25, 9.
- 2 *Коготкова Т. С.* Русская диалектная лексикология. М., 1979. С. 5.
- 3 Там же. С. 160—162.
- 4 Там же.
- 5 Там же. С. 150.
- 6 Там же. С. 127.
- 7 *Филин Ф. П.* Истоки и судьбы русского литературного языка. М., 1981. С. 139—140.
- 8 *Колесов В. В.* Язык города. М., 1991.
- 9 *Скворцов Л. И.* Экология слова, или Поговорим о культуре русской речи. М., 1996. С. 63.
- 10 Там же. С. 65.
- 11 *Колесов В. В.* Язык города. С. 72.
- 12 *Скворцов Л. И.* Экология слова... С. 63.
- 13 Городское просторечие: Проблемы изучения / Отв. ред. Е. А. Земская и Д. Н. Шмелев. М., 1984. С. 3.
- 14 *Срезневский И. И.* Мысли об истории русского языка. М., 1959. С. 20.
- 15 Там же. С. 16.

Язык художественной литературы

Художественная и нехудожественная литература

В главе о факторах, которые влияют на раскрытие темы в словесном произведении, мы кратко уже коснулись вопроса о литературе (словесности) художественной и нехудожественной. Очевидно, сейчас стоит поговорить об этом несколько подробнее, чтобы избежать весьма распространенного недостатка рассуждений о языке художественной литературы: пренебрежения к определению (хотя бы самому приблизительному, «рабочему») о б ъ е к т а исследования. Толковать о языке художественной литературы, предполагая, что всем и без объяснений известны отличия художественной словесности от нехудожественной, конечно, можно, но лучше всё же иметь представление об этих отличиях не только на интуитивном уровне.

В старых наставлениях по риторике и словесности четко и последовательно различались п о э з и я и п р о з а, причем оба эти термина употреблялись не в тех значениях, в которых привыкли употреблять их мы. К поэзии относились не только стихи, но всё то, что теперь называется художественной литературой, а в XIX в. называлось изящной словесностью. К прозе относились все прочие произведения словесности, то есть произведения научные, деловые и

те, которые мы теперь относим к критике и публицистике. Теории поэзии и теории прозы в учебниках отводились особые разделы или части. Нетрудно увидеть, что именно к этой давней традиции восходит поддерживаемое рядом современных ученых выделение в особый раздел стилистики или даже в особую науку «стилистики художественной литературы».

Разделение всех словесных произведений на два рода — поэзию и прозу — в учебниках теории словесности дожило до начала XX в. Но как же различали эти два рода?

П. В. Смирновский в «Теории словесности для средних учебных заведений», первое издание которой вышло в 1883, а последнее, 20-е, — в 1917 г., писал: «Словесное выражение результатов одной только умственной деятельности называется *прозой*; словесное же выражение результатов художественного творчества называется *поэзией*»¹.

В «Уроках теории словесности (Применительно к программам для духовных семинарий)» А. А. Радонежского (1887) кроме противопоставления словесного выражения «умственной деятельности» и «художественного творчества» как основы различения прозы и поэзии называется еще изображение мира реального и мира идеального, а также содержится важное упоминание о создании в поэзии посредством слова «новых прекрасных образов»: «Поэзия или творчество (*poiesis*), подобно живописи, музыке, ваянию, есть искусство создавать посредством слова новые прекрасные образы, или мир в о з м о ж н ы й (*идеальный*), в отличие от прозы, которая изображает мир д е й с т в и т е л ь н ы й (*реальный*)»².

Распространение наряду с термином «изящный» (изящная словесность) термина «художественный» (художественная литература) требовало их объяснения и соотнесения друг с другом и с каким-то третьим понятием, объединяющим два первых. Таким понятием выступает «красота»: «Слово “изящный” в смысле отборный, *изъятый* из среды обыкновенной, повседневной, житейской и «художественный», по преимуществу искусно, *красиво* сделанный, обозначает самую сущность всякого искусства — *красоту* его»³.

На значение определения х у д о ж е с т в е н н а я словесность, х у д о ж е с т в е н н а я литература в какой-то мере наложилось значение прежнего определения и з я щ н а я словесность (то есть словесность «отборная», «изъя-

тая» из общего ряда). Отсюда в критике и формирующемся литературоведении середины и второй половины XIX в. идет понимание «художественного», «художественности» в литературе как совершенства формы словесного выражения. В общем виде — применительно ко всякому искусству — такое понимание художественности найдем, в частности, у В. Г. Белинского: «Всякое произведение искусства только потому художественно, что создано по закону необходимости, что в нем нет ничего произвольного, что в нем ни одно слово, ни один звук, ни одна черта не может замениться другим словом, другим звуком, другою чертою»⁴. Об этом же, но уже по отношению именно к словесному искусству, писал Н. Г. Чернышевский: «Художественность состоит в том, чтобы каждое слово было не только у места, — чтобы оно было необходимо, неизбежно и чтоб как можно было меньше слов. Без сжатости нет художественности»⁵.

Однако совершенство формы словесного выражения может быть присуще и произведениям нехудожественной словесности. Например, М. Л. Магницкий еще в 1835 г. подчеркивал, что главные свойства хорошего «служебного слога суть: правильность языка, точность, краткость, благородная простота и нужная в разных случаях сила»⁶. Как видно, Магницкий почти в точности повторяет требования Пушкина к художественной прозе. Так что совершенство языка само по себе хотя и является необходимым качеством подлинно художественного произведения, однако не отличает произведений словесности художественной от произведений словесности нехудожественной.

Как определяющий признак поэзии (то есть художественной литературы) выдвинулся на первый план ее образный характер. Это нашло выражение в известной формуле Белинского: «Поэт мыслит образами».

И. М. Белоруссов в «Учебнике теории словесности», который с 1893 по 1918 г. издавался 32 (!) раза, из трех указываемых отличий поэзии от прозы два связывает с образом и образностью:

1. В прозаических сочинениях изображается что было и есть, действительность, в поэтических — не только то, что было, но и что могло и может быть, то есть допускается правдоподобный вымысел.

2. Прозаические сочинения дают понятие о предмете, поэтические — ясный, живой образ, или представление.

3. Язык прозаических сочинений отвлеченный, выражающий понятия; язык поэзии — образный, необходимый для ясного выражения представлений⁷.

Д. Н. Овсяннико-Куликовский уже со всей определенностью пишет о решающем значении **о б р а з н о г о** мышления для определения поэзии:

«Процесс мышления, орудуемый образами, и называется **поэтическим. Поэзия — это образное мышление.**

Ему противопоставляется другой процесс мышления, именно тот, который обходится без участия образов. Он называется **прозаическим. Проза — это мышление безобразное**⁸.

В советском литературоведении, которое больше внимания уделяло идеологии, чем специфике литературы как вида искусства, главным признаком художественности объявлялась значимость идейной правдивости содержания произведения. Но, конечно, продолжалась и разработка выдвинутых в XIX в. положений об отличиях поэзии (изящной словесности, художественной литературы) от прозы (нехудожественной литературы). В теории литературы, несмотря на постоянные упоминания о решающем значении идейности, закрепился тезис, что художественная литература отличается от нехудожественной **о б р а з н ы м** отображением жизни, следовательно, художественному тексту свойственна **о б р а з н о с т ь**.

Как признак художественности в современной специальной литературе фигурирует и совершенство формы словесного выражения. Это действительно важный признак, но признак, как мы уже говорили, не отличающий художественного произведения от нехудожественного. Само представление об идеальном построении текста может связываться не с художественной, а, скажем, с научной литературой. Любопытны в этом отношении такие строки из рассказа И. Грековой «За проходной»:

«Для самого Критика стихами звучат такие, например, строки: Пересечение последовательности внутренне регулярных множеств конечной меры внутренне регулярно; пересечение убывающей последовательности внешне регулярных множеств конечной меры внешне регулярно.

Четкость, лаконизм, ритм. Фраза, собранная из слов, как умный механизм — из деталей».

Но вернемся к понятию художественной литературы. Учитывая уже сказанное в этой главе, а также соображения и примеры, приведенные в главе о факторах, влияющих на раскрытие темы в словесных произведениях, мы можем сделать такой вывод: художественная литература (или художественная словесность) — это совокупность словесных произведений, в которых действительность отображается и изображается в образной форме. Это отличает художественную литературу от нехудожественной, которая описывает, объясняет, анализирует действительность, оперируя понятиями. Преобладание в художественных текстах эмоционально-экспрессивных, оценочных структур, а в нехудожественных — предметно-логических объясняется именно этим принципиальным различием образного и необразного изображения и выражения.

Говоря о различиях художественной и нехудожественной литературы, нельзя забывать и о жанрах словесности, которые в своей массе достаточно определенно делятся на художественные и нехудожественные. Однако как нет четкой границы между образным и необразным изображением, так не всегда можно провести четкую границу и между художественными и нехудожественными жанрами (например, между рассказом и очерком, между биографической повестью и биографией и т. д.). К тому же некоторые жанры — например мемуары, дневники, письма — уже по своей природе занимают промежуточное положение между художественными и нехудожественными.

Приступая к разговору о языке художественной литературы, мы, естественно, будем иметь в виду язык произведений, которые однозначно относятся к художественным.

Вопрос о главном качестве художественного текста — образности — мы особо рассмотрим в следующей главе. А сейчас вернемся к двум важным для понимания сущности языка художественной литературы и тесно связанным между собой вопросам, уже затрагивавшимся в главе о системе разновидностей употребления современного русского языка: 1) как соотносятся язык художественной литературы и литературный язык и 2) стоит ли язык художественной литературы в одном ряду с функциональными стилями литературного языка.

Язык художественной литературы и литературный язык

Начнем с того, что возникновение и существование этого вопроса есть результат абсолютизации нормы и кодификации как определяющих признаков литературного языка. Действительно, язык художественной литературы свободно и широко включает в свой состав отдельные элементы и словесные ряды из территориальных диалектов, просторечия, жаргонов и аргоса и т. п., которые не вписываются в тесные рамки «литературной нормы». Это порождает представление, что язык художественной литературы «шире» литературного языка, потому что «кодифицированный язык» (по существу имеются в виду «кодифицированные» элементы языка) — лишь часть языка художественной литературы, в который входят и «некодифицированные» разновидности языка (по существу имеются в виду опять-таки «некодифицированные» элементы языка).

Но с другой стороны очевидно, что язык художественной литературы употребляется лишь в одной из сфер человеческой деятельности (эстетической), тогда как литературный язык обслуживает все сферы деятельности людей. По этому признаку получается, что литературный язык «шире» языка художественной литературы.

Следовательно, вопрос о том, «что во что входит» — язык художественной литературы в литературный язык или литературный язык в язык художественной литературы — решается в зависимости от того, что признается главным: состав или функции языка художественной литературы?

Г. О. Винокур в статье «Язык литературы и литературный язык» (надо иметь в виду, что под «языком литературы» Винокур имел в виду язык художественной литературы) проводил мысль, что литературный язык и язык художественной литературы одновременно и шире и уже друг друга: «Понятие литературного языка и шире и уже понятия языка литературы. Шире — потому что это, во-первых, всякий письменный язык, а не только язык того, что мы теперь называем «литературой», то есть также, например, язык научный, официальный, деловой, а во-вторых, также и разговорный язык общественных группировок, которым прина-

длежит руководящая роль в культурной жизни общественного коллектива. Уже — потому что литература охотно пользуется различными внелитературными средствами языка для своих изобразительных и характерологических целей, причем ее право на это в принципе вряд ли можно серьезно оспаривать. В истории языка обе эти лингвистические нормы то сближаются одна с другой, то отталкиваются одна от другой. Но в каждую данную эпоху между ними всегда существует какое-то взаимодействие»⁹. Всё это, конечно, совершенно справедливо. Но всё же: что важнее — с о с т а в или ф у н к ц и и той или иной разновидности употребления языка?

Вряд ли можно оспорить мысль, что языковые единицы, организованные в единое целое (текст), подчинены функциям, свойственным данному тексту. В художественных текстах элементы диалектов, просторечия и пр. утрачивают свою собственную функциональную специфику и выступают в качестве компонентов единого словесного художественного целого. Иными словами, различные «нехудожественные» и даже «нелитературные» элементы и словесные ряды целиком и полностью подчиняются принципам лингвистической о р г а н и з а ц и и художественного текста, которая выступает лишь как один из возможных вариантов организации текста литературного. Отсюда вытекает, что представление о языке художественной литературы как о категории более широкой, чем литературный язык, иллюзорно.

«Спор о том, — пишет Ф. П. Филин, — что шире: общепотребительный литературный язык или язык художественной литературы, может быть решен только однозначно — язык художественной литературы является частью общелитературного языка. Главная специфическая особенность языка художественной литературы состоит не в том, что в нем имеются некодифицированные элементы (они, конечно, в разной степени представлены у разных поэтов и писателей: диалектизмы, жаргонизмы, архаизмы, иноязычные слова и выражения, стилистически нейтрализованные и разговорные просторечные пласты), а в индивидуальном образном преломлении общелитературных средств»¹⁰.

Закончим наш разговор о соотношении языка художественной литературы и литературного языка замечательными

словами В. В. Виноградова: «В сущности, “язык” художественной литературы, развиваясь в историческом контексте литературного языка народа и в тесной связи с ним, в то же время как бы является его концентрированным выражением»¹¹.

Язык художественной литературы и функциональные стили

Признание языка художественной литературы одной из разновидностей литературного языка не снимает вопроса об отличительных свойствах, особенностях этой разновидности, в частности, вопроса о том, можно ли говорить о «художественном стиле» в ряду других функциональных стилей, или язык художественной литературы — явление иного порядка?

Мы уже упоминали, что в учебнике М. Н. Кожинной и в учебнике под редакцией Н. М. Шанского на этот вопрос даются разные ответы. В этом сказываются различные трактовки «статуса» языка художественной литературы нашими и зарубежными филологами. Из отечественных ученых Р. А. Будагов, Б. Н. Головин, А. И. Ефимов, М. Н. Кожина и др. называют «художественный стиль» в ряду других функциональных стилей. Н. М. Шанский, Д. Н. Шмелев, Л. Ю. Максимов, Н. А. Мещерский, А. К. Панфилов и др. рассматривают язык художественной литературы как явление особого рода, которое нельзя поставить в один ряд с функциональными стилями. Познакомимся с доводами в пользу той и другой точки зрения.

Со свойственной ему логичностью аргументирует мнение о языке художественной литературы как одном из функциональных стилей — «художественном стиле» — современного русского языка Б. Н. Головин. Из доводов этого ученого выделим следующие. Стили языка, как справедливо считает Б. Н. Головин, соотнесены с определенными типами социальной деятельности и с определенными типами работы сознания (мышления). «В аспекте выражения каждому из языковых стилей свойственна информация, функционирующая в том или ином типе социальной деятель-

ности — производственной, научной, управленческой, повседневной-бытовой и т. д. <...>

Каждый из стилей языка соотнесен, естественно, и со своим типом работы сознания и мышления. Так, научный стиль соотнесен с познавательной, обобщающей, аналитико-синтетической работой сознания, в процессе которой слово направлено, прежде всего, на познаваемый объект и отражающее этот объект научное понятие, эмоциональные элементы сознания практически оказываются почти не выраженными. <...>

Язык художественной литературы соотнесен с художественной, эстетической деятельностью людей, занимающей в современном обществе свое особое место в системе деятельностей» и «с образно-эмоциональной и эстетической работой сознания и мышления (не исключаяющей, разумеется, ни обобщения, ни познания)». Следовательно, делает вывод ученый, язык художественной литературы «рядоположен другим стилям языка» как по соотнесенности с типами социальной деятельности, так и по соотнесенности с типами работы сознания (мышления)¹².

Противоположную точку зрения проследим по доводам Д. Н. Шмелева. Из них выделим три главных.

1. «В то время как научная, официально-деловая и публицистическая речь регулируются нормами общелитературного языка, составной частью которого они являются, язык художественной литературы включает в себя такие средства и способы выражения, оценка которых с точки зрения норм литературного языка недостаточна»¹³.

2. «Явно недостаточна и оценка языковых особенностей художественных текстов с точки зрения основной, коммуникативной, функции языка, которая всегда выступает там в сложном взаимодействии с так называемой «поэтической», или «эстетической», функцией»¹⁴.

3. «Проникновение в художественную речь элементов просторечия, диалектизм, устаревших единиц языка, возможность мотивированного введения в художественное произведение контекстных (предназначенных только для данного случая) неологизмов делают эту разновидность языка настолько отличной в речевом отношении от более строго организованных в этом плане научных и официаль-

но-деловых текстов, что признание за ней статуса функционально-речевого стиля не кажется терминологически оправданным»¹⁵.

Что можно сказать об аргументах Б. Н. Головина и Д. Н. Шмелева? Все они, как говорится, имеют свои резоны. Но всё же точка зрения Головина, несмотря на всю свою логичность, представляется уязвимой. Да, язык художественной литературы соотнесен, как и функциональные стили, с определенным типом социальной деятельности. Но сам этот тип — художественно-эстетический — принципиально отличен от других — «практических» — типов социальной деятельности. То же можно сказать и о соотнесенности языка художественной литературы с определенным типом — образно-эмоциональным и эстетическим — работы сознания и мышления. Этот тип так же противостоит всем другим типам работы сознания и мышления, как художественно-эстетический тип социальной деятельности противостоит всем «практическим» типам этой деятельности. Получается, что «рядоположным» язык художественной литературы можно признать только каждому функциональному стилю в отдельности, а всем им вместе взятым он по характеру социальной деятельности и типу работы сознания и мышления скорее противопоставляется, чем «рядопоставляется».

А что касается особого характера языковой нормы в произведениях художественной словесности, о котором говорит Шмелев, то он настолько очевиден, что признаётся всеми. Так же все специалисты, говорят ли они о «художественном стиле» или о языке художественной литературы, дружно признают, что определяющей для этой разновидности языка является эстетическая функция, которая в других разновидностях если и проявляется, то не является главной. В этом смысле язык художественной литературы не стоит в одном ряду с функциональными стилями, которые в первую очередь выполняют главную «практическую» функцию языка, функцию передачи информации, функцию общения.

С проникновением в язык художественной литературы «элементов просторечия, диалектизмов, устаревших единиц языка» и т. п., о чем также пишет Шмелев, дело обстоит сложнее. Мы уже говорили, что все такие единицы утрачи-

вают свою собственную функциональную специфику и выступают в качестве компонентов единого словесного художественного целого. Однако несомненно, что язык художественной литературы в большей степени, чем функциональные стили, открыт для языковых единиц такого рода. В этом можно видеть специфику языка художественной литературы.

Сторонники особого «статуса» языка художественной литературы издавна выдвигают положение о его «принципиальной разностильности» или «многостильности». В «Стилистике русского языка» под редакцией Н. М. Шанского это положение формулируется следующим образом: «И наконец, характерной отличительной особенностью языка художественной литературы в целом является многостильность, причем двойная: во-первых, в плане функционально-стилистическом, то есть допустимость включения элементов и фрагментов всех функциональных стилей, и, во-вторых, в плане художественно-эстетическом, то есть огромное многообразие стилей (как эстетических категорий) — индивидуальных, стилей произведений, стилей литературных школ и направлений, характеризующих художественную литературу в целом»¹⁶.

«Допустимость включения элементов и фрагментов всех функциональных стилей» в язык художественной литературы, конечно, имеет место. «Но дело в том, — пишет Р. А. Будагов, — что любой стиль общенародного языка в системе языка современной художественной литературы выполняет иную функцию сравнительно с функцией того же стиля за пределами художественной литературы»¹⁷. Действительно, любой нехудожественный стиль, отраженный в художественном тексте, как и «нехудожественные» языковые единицы, выполняет не «свои», а художественные функции. К тому же в этих случаях в художественных текстах выступают, собственно говоря, не различные «стили», а только свойственные этим стилям словесные ряды, что свидетельствует лишь об открытости, но не о многостильности языка художественной литературы. А наличие стилей «индивидуальных, стилей произведений, стилей литературных школ и направлений» характеризует не только художественную литературу, но и публицистику и (хотя,

может быть, в меньшей степени) научную литературу. Так что «многостильность» трудно считать признаком, отличающим язык художественной литературы от функциональных стилей.

Суммируя приведенные точки зрения и наши комментарии к ним, можно сказать, что если язык художественной литературы «рядоположен» каждому функциональному стилю в отдельности в том отношении, что, как и они, соотносен с определенным типом социальной деятельности и определенным типом работы сознания (мышления), то всем им вместе взятым он противопоставлен хотя и не по всем называемым в специальной литературе, но по крайней мере по трем признакам:

1) отличается от функциональных стилей, выполняющих прежде всего «практические» функции, особой эстетической функцией, неразрывно связанной с образным отражением и изображением действительности;

2) отличается от функциональных стилей спецификой языковой нормы;

3) отличается принципиально большей, чем любой из функциональных стилей, открытостью, то есть широко использует «не свои» словесные ряды, а именно словесные ряды всех функциональных стилей и всех разновидностей разговорного языка.

Поэтому мы, несмотря на доводы сторонников квалификации языка художественной литературы как одного из функциональных стилей, будем говорить не о «художественном стиле», а о языке художественной литературы. Хотя надо сказать, что термин «язык художественной литературы» не очень точен. По существу речь идет об эстетической функции языка в произведениях художественной словесности. Но термин «язык художественной литературы» настолько распространен, что отказываться от него нецелесообразно.

Об использовании разговорных, просторечных, диалектных, а также официально-деловых, научных и т. п. словесных рядов, как и об особенностях норм в языке художественной литературы, мы будем говорить в последней, 18-й, главе. А сейчас продолжим разговор об эстетической функции языка в художественной литературе.

Эстетическая функция языка в произведениях художественной литературы

Об этой функции языка мы упоминали уже не один раз, поскольку о ней постоянно говорят ученые в связи с понятиями художественности, образности, особого характера социальной деятельности и работы сознания и мышления, с которыми соотносится язык художественной литературы. Действительно, понятия художественности, образности и эстетической функции языка тесно связаны. О художественности мы уже говорили, образность художественного текста будет предметом следующей главы, а к эстетической функции языка обратимся сейчас. Но прежде уточним понимание терминов «эстетика», «эстетический». Не погружаясь в философские глубины, ограничимся самыми простыми, «рабочими» определениями.

Эстетика (греч. *aisthetikos* — относящийся к чувственному восприятию) — наука о прекрасном в обществе и природе в его конкретно-чувственных формах и о его роли в человеческой жизни. В одном из современных учебников эстетики подчеркивается: «Строго говоря, всё здание эстетической науки строится *на единственной категории прекрасного*»¹⁸. Следовательно, **эстетический** — связанный с созданием, воспроизведением и восприятием прекрасного в искусстве и в жизни. Исходя из этих определений, попробуем разобраться в том, что же представляет собой эстетическая (или поэтическая) функция языка. Но сначала подчеркнем, что эта функция проявляется, разумеется не «сама по себе», а вместе с другими функциями языка — общения, сообщения, воздействия.

«Эстетическая функция языка, — пишет Д. Н. Шмелев, — в начальном своем виде проявляется, как только говорящий начинает обращать внимание на внешнюю форму своей речи, как-то оценивать возможности словесного выражения»¹⁹. В частности, внимание говорящего или пишущего к форме высказывания может подчеркиваться замечаниями типа *так сказать, если можно так выразиться, как говорят поэты* и т. п. Замечания такого рода могут быть очень разнообразны: от самых простых, например, *Вы ушли, как говорится, в мир иной* (В. Маяковский) до весьма замысло-

ватых, например, *Витя узнал, что такое любовь Риты, или, говоря языком грамматического разбора предложения, то, чем она может быть выражена* (В. Крупин). Еще несколько примеров:

«В последних числах сентября (Презренной прозой говоря)» (А. Пушкин); «Благодаря исключительности своего положения, своей фактической независимости, Хорь говорил со мной о многом, чего из другого рычагом не выворотить, как выражаются мужики, жерновом не вымелеть» (И. Тургенев); «Когда Сергей Леонидович, то бишь директор «Технопроекта», совершает в и з и т - н а е з д или, скажем, в и з и т - н а с к о к (тут разница), он едет не просто так, а, как говорили в старину, обуреваемый чувствами» (В. Маканин).

Проявление эстетической функции языка в художественной словесности замечаниями такого типа, конечно, не исчерпывается. Это только частный случай, отражающий важную общую закономерность — особое внимание к языку, к тому, к а к, с помощью к а к и х языковых средств выражена мысль.

Проявление эстетической функции языка можно усматривать и в совершенстве языковой формы, в гармонии содержания и формы, в ясности, четкости, лаконизме, изяществе, простоте, стройности и т. п. словесного выражения, о чем мы уже говорили в связи с понятием художественности.

Далее, эстетическую функцию языка можно видеть в образности художественного текста, в том, что язык в произведениях художественной словесности выступает как материал, из которого строится образ. В «Стилистике русского языка» под редакцией Н. М. Шанского, например, этот признак выдвигается как главный: «Эстетическая функция слова, языка в художественной литературе <...> это прежде всего образно-художественная функция»²⁰. Образность, конечно, очень важна, она, как мы говорили в начале главы, является главным признаком художественности текста. Но вряд ли правомерно отождествлять художественность т е к с т а с эстетической ф у н к ц и е й я з ы к а. Поэтому можно сказать, что приведенные выше соображения, хотя и правильно — каждое с определенной стороны — характеризуют рассматриваемое явление, но не исчерпывают понятия эстетической функции языка.

Главное, что отличает (но не отрывает) эстетическую (поэтическую) функцию языка от его «практических» функ-

ций (общения, сообщения, воздействия) — это направленность формы словесного выражения не только на передачу того или иного содержания, но и на самоё себя, на собственное совершенство, которое позволяет в самом языке ощущать прекрасное. Если «практические» функции языка требуют работы над словом с целью как можно более точного, ясного и общедоступного выражения информации, то эстетическая функция языка требует, кроме того, работы над словом с целью открыть читателю и слушателю прекрасное в самом слове. В этом и заключается сущность эстетической функции языка.

О прекрасном, заключенном в самом языке, много-много раз говорили художники слова, писатели. Вспомним знаменитое высказывание Гоголя: «Дивишься драгоценности нашего языка: что ни звук то и подарок; всё зернисто, крупно, как сам жемчуг, и право, иное название еще драгоценнее самой вещи». И еще один интересный пример — из рассказа К. Паустовского «Колотый сахар»:

«Встретились они на ярмарке, в Святогорском монастыре. Дед пел. Пушкин слушал. Потом пошли они в питейное заведение и просидели до ночи. Об чем гуторили, никому не известно, только дед вернулся веселый, как хмельной, хоть вина почти и не пил. Говорил потом бабке: “От слов и от смеха его я захмелел, Настюшка, — такой красоты слова —лучше всякой моей песни”».

Вопрос о «поэтическом языке»

Некоторые ученые, рассматривающие язык художественной литературы как явление более широкое, чем литературный язык, выделяют еще и «поэтический язык», по составу представляющийся им еще более широким, чем язык художественной литературы. Так, например, трактует «объемные отношения» между поэтическим языком, языком художественной литературы и литературным языком В. П. Григорьев²¹. Однако главное не в «широте», не в «объеме» используемых языковых единиц, а в особенностях их организации и той роли, которую они играют в тексте. Поэтому во многих специальных работах различие между поэтическим языком и языком художественной литературы не проводится.

Собственно, термин «поэтический язык» отражает то давнее деление произведений словесности на прозу и поэзию, о котором мы говорили в начале этой главы. А поскольку под поэзией подразумевалась художественная словесность, художественная литература, то не видно веских оснований, чтобы обязательно различать поэтический язык и язык художественной литературы.

Но о поэтическом языке всё же стоит поговорить особо в связи с тем, что в нашей филологии оставило заметный след развивавшееся в начале XX в. (главным образом учеными, объединившимися в известное «Общество изучения поэтического языка» — ОПОЯЗ) учение о противопоставлении «поэтического» и «практического» языка. В. В. Виноградов писал об этом так:

«В конце 10-х и в начале 20-х годов текущего столетия у русских лингвистов и филологов возникло стремление, отчасти подсказанное влиянием эстетики футуризма, преодолеть отвлеченную метафизичность и узость учения о поэтической речи как речи образной по преимуществу и использовать достижения сравнительно-исторического индоевропейского языкознания, применив основные его принципы к изучению языка художественной литературы (в статьях проф. Л. П. Якубинского, проф. Е. Д. Поливанова, отчасти О. Брика, Р. О. Якобсона, Б. М. Эйхенбаума и др.). Была сделана попытка развить учение о поэтической речи как об антитезе речи практической, как о «самоценной речи», направленной «на актуализацию», на «воскрешение слова», на выведение его из бытового автоматизма. Основные импульсы к теоретическим построениям в этой области исходили из поэтической практики и ее осмысления в кругах писателей-модернистов (символистов, футуристов, акмеистов)»²².

Само по себе своеобразие поэтического языка, или языка художественной литературы, конечно, не подлежит сомнению. Но ученые ОПОЯЗа толковали, собственно, не о своеобразии, а об обособлении «поэтического» языка от «практического». «Потехня, — продолжал Виноградов, — учил о *поэтичности языка* и о *поэтическом языке* как особой форме мышления и выражения. Теперь встает вопрос о *системе поэтического языка* — в ее противопоставлении системе языка практического. <...> Поэтическая речь призна-

ется специфической, независимой, свободной от законов практического языка»²³.

Теория, отрывающая поэтический язык от общенародного, не могла, конечно, долго существовать в науке. Не могла она и плодотворно сказаться в художественном словесном творчестве. Поэтому уже к середине 20-х годов XX в. ее несостоятельность, по свидетельству В. В. Виноградова, стала очевидна²⁴.

В литературоведении семиотического толка в 60—70-х годах XX в. декларировалось понимание искусства, в том числе и словесного искусства, как «вторичной моделирующей системы» («вторичного языка»). Ю. М. Лотман писал, что «словесное искусство хотя и основывается на естественном языке, но лишь с тем, чтобы преобразовать его в свой — вторичный — язык, язык искусства»²⁵. С позиций семиотики как особой науки это сформулировано, конечно, должным образом. Но с позиций филологии ничего не прибавляет к осмыслению языка «как материала словесности», а с позиций практики словесного художественного творчества слишком абстрактно, чтобы быть полезным.

Разумеется, русский (как и всякий другой) «естественный» язык и язык русского словесного искусства («поэтический язык») — один и тот же язык. Всё дело — в особенностях употребления языка. Это — очевидная истина. Г. О. Винокур со всей определенностью утверждал, что «можно говорить о поэтическом языке как об известной обособленной области языкового употребления, характеризующейся возможным присутствием в ней таких форм, слов, оборотов речи, которые в других областях употребления не встречаются»²⁶.

Решительно отрицал существование особой системы поэтического языка (поэтической речи) В. В. Виноградов. Он писал: «Особой общей системы поэтической речи, имеющей свои специфические структурно-языковые качества и реализующей их в разных видах своей актуализации (тем более в универсальном, внеисторическом плане), не существует. Любое языковое явление при специальных функционально-творческих условиях может стать поэтическим»²⁷.

В заключение о языке художественной литературы (поэтическом языке) скажем следующее. Язык художественной

литературы (поэтический язык) не существует как некая абстракция, не существует «отдельно» от художественных (поэтических) произведений словесности. Есть художественное (поэтическое) произведение словесности — есть и язык художественного произведения (поэтический язык).

Примечания

- 1 *Смирновский П. В.* Теория словесности для средних учебных заведений. Изд. 19-е, испр. и перераб. М.—Пг., 1914. С. 66.
- 2 *Радонежский А. А.* Уроки теории словесности (Применительно к программам для духовных семинарий). СПб., 1887. С. 108.
- 3 Там же. С. 109.
- 4 *Белинский В. Г.* Полное собрание сочинений / Под ред. С. А. Венгерова. Т. III. С. 351.
- 5 *Чернышевский Н. Г.* Полное собрание сочинений в 15-ти томах. М., 1939—1951. Т. VII. С. 452.
- 6 *Магницкий М. Л.* Краткое руководство к деловой и государственной словесности для чиновников, вступающих в службу. СПб., 1835. С. 19.
- 7 *Белоруссов И. М.* Учебник теории словесности. Изд. 32-е. М. — Пг. — Харьков, 1918, С. 27—30.
- 8 *Овсянико-Куликовский Д. Н.* Теория поэзии и прозы (теория словесности). Руководство для школы и для самообразования. Изд. 5-е. М. — Пг., 1923. С. 3.
- 9 *Винокур Г. О.* Филологические исследования. М., 1990. С. 90.
- 10 *Филин Ф. П.* Истоки и судьбы русского литературного языка. М., 1981. С. 313.
- 11 *Виноградов В. В.* Итоги обсуждения вопросов стилистики // Вопросы языкознания. 1955. № 1. С. 60.
- 12 *Головин Б. Н.* Язык художественной литературы в системе языковых стилей современного русского литературного языка // Вопросы стилистики: Межвузовский научный сборник. Издательство Саратовского университета, 1978. Выпуск 14. С. 115—116.
- 13 *Шмелев Д. Н.* Русский язык в его функциональных разновидностях. М., 1977. С. 34.
- 14 Там же.
- 15 Там же. С. 38.
- 16 *Стилистика русского языка / Под ред. Н. М. Шанского.* Изд. 2-е, доработанное. Л., 1989. С. 219.
- 17 *Будагов Р. А.* Филология и культура. М., 1980. С. 279.
- 18 *Кривцун О. А.* Эстетика. М., 1998. С. 7.

- 19 *Шмелев Д. Н.* Русский язык в его функциональных разновидностях. С. 36.
- 20 *Стилистика русского языка / Под ред. Н. М. Шанского.* Изд. 2-е. С. 214.
- 21 *Григорьев В. П.* Поэтика слова. М., 1979. С. 76—78.
- 22 *Виноградов В. В.* О языке художественной литературы. М., 1959. С. 12.
- 23 Там же. С. 13.
- 24 Там же. С. 15—16.
- 25 *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. М., 1970. С. 33.
- 26 *Винокур Г. О.* Избранные работы по русскому языку. М., 1959. С. 245.
- 27 *Виноградов В. В.* Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М., 1963. С. 138—139.

Образность художественного текста

Образ в искусстве

Образ выступает как определяющий признак не только словесного, но и всякого иного искусства. Будучи сложным, многогранным явлением, образ, естественно, не имеет какого-то однозначного, раз навсегда всеми принятого толкования. Но всё же по сути своей образ в искусстве (художественный образ) представляется большинству исследователей обобщенным отражением действительности в конкретном, индивидуальном явлении, обладающем эстетическим значением. Изображая общее в частном, единичном, художественный образ в то же время показывает в этом единичном типичное, присущее не одному, но многим явлениям этого ряда. Представляя собой отражение объективной действительности, художественный образ отражает ее с субъективной позиции художника. Таким образом, в художественном образе сливаются воедино общее и частное, объективное и субъективное, а также логическое и чувственное, опосредованное и непосредственное, абстрактное и конкретное, сущность и явление, содержание и форма и т. п.

В различных искусствах образ имеет свои особенности, определяемые, в частности, и материалом, из которого он создается. «Следовательно, — пишет В. В. Виноградов, — по отношению к художественной литературе проблема образа

повертывается в сторону выяснения специфики *словесных* образов, то есть образов, воплощенных в словесной ткани литературно-эстетического объекта, созданных из слов и посредством слов»¹.

Слово и образ

В конце 1959 и начале 1960 г. на страницах журнала «Вопросы литературы» прошла дискуссия на тему «Слово и образ», в которой приняли участие многие, в том числе и самые крупные, языковеды и литературоведы того времени. Было высказано много различных соображений, свидетельствовавших о живом интересе ученых к поставленной проблеме и, следовательно, о ее большой актуальности. Но значительного продвижения вперед не произошло. Оценивая прошедшую дискуссию, В. В. Виноградов констатировал, что «проблема словесного образа, его структурных вариаций, проблема разных видов или типов словесных образов, проблема функциональных различий в применении однородных образов в литературных произведениях разных жанров, вопрос об идеологической роли словесных образов — все эти и многие другие проблемы, относящиеся к этой области эстетики слова и теории литературы, у нас еще почти не затронуты или во всяком случае исследованы очень мало. Точно так же не углубились и не расширились наши прежние представления о поэтических или художественных функциях слова»².

«Соотношение сил» участников дискуссии виделось В. В. Виноградову таким образом. «Естественно, — писал он, — что заметнее всего выделились защитники образа как основной формы языка искусства (В. Назаренко, П. Палиевский, Ю. Рюриков). Слово для них — лишь проводник образной мысли. О нем меньше всего говорят почитатели образа. Они обычно даже забывают, что перед ними не общий вопрос о природе образа в искусстве вообще или в разных искусствах, а вопрос о специфике словесного образа»³. «Так осуществляется уход от слова, от словесных образов, от текста литературно-художественного произведения к внесловесным образам, к образам самой жизни»⁴.

Несомненно проявилась «сила позиции тех филологов и литературных критиков, которые защищают примат языка, примат слова как в вопросах образности художественного произведения, так и вообще в кругу проблем, относящихся к словесной форме, а тем самым и к существенным сторонам содержания произведений художественной литературы. Однако слабость теоретической базы, своеобразная боязнь подвергнуть новому структурному и конструктивному анализу и обсуждению целый ряд коренных проблем, выдвинутых предшествующим развитием языкознания и литературоведения, — своеобразная черта почти всех выступлений представителей этого направления в дискуссии о слове и образе. Они боятся обвинений в фетишизации слова, в языкопоклонстве, а отсюда и в формализме»⁵.

Прошло сорок лет после той дискуссии. Можно вроде бы не бояться, что за обвинениями в формализме последуют «оргвыводы». И что же? Вряд ли ошибемся, если скажем, что в большинстве случаев в научной и учебной литературе мы видим «уход от слова, от словесных образов, от текста литературно-художественного произведения к внесловесным образам». Заглянем в «Энциклопедический словарь юного литературоведа», вышедший вторым изданием в 1998 г. Издания такого рода содержат (должны содержать) новейшие научные данные, изложенные в доступной форме. В статье «Образ художественный» это очень широкое и многоаспектное понятие связывается только с образами персонажей литературных произведений. Все другие возможности его применения снабжаются ограничительными оговорками: «В критике часто встречается применение термина “образ” и в более узком и в более широком смысле слова. Так, часто любое красочное выражение, каждый троп называют образом, например: “Я волком бы выгрыз бюрократизм”. В таких случаях надо добавлять “словесный образ”, так как в этом сравнении нет тех общих свойств, которые присущи образу как картине человеческой жизни. Иногда говорят об образе, имея в виду какую-либо конкретную деталь повествования: “лучистые глаза Марьи Болконской” в “Войне и мире” Л. Н. Толстого и т. п. В таких случаях следует говорить об образной или художественной детали, а не об образе. Наконец, образ иногда слишком расширяют, говорят об образе народа, образе Родины. В этих случаях вернее говорить об идее, теме, проблеме, скажем, народа, поскольку как ин-

дивидуальное явление он не может быть обрисован в произведении, хотя его художественная значимость и чрезвычайно высока»⁶.

Вопросов в связи с подобными толкованиями образа в словесности возникает немало, но мы остановимся только на одном. Невозможно (и совершенно не нужно) спорить, что «Я волком бы выгрыз бюрократизм» — словесный образ. Но разве упоминаемые в этой же статье образы Павла Власова и Евгения Онегина не созданы посредством слов? Разве они «несловесные» или «внесловесные»? Делить образы произведения словесности на словесные и, следовательно, на противостоящие им или соотносенные с ними «несловесные» — неправомерно.

Конечно, между образами, скажем, Базарова, Алексея Турбина, Юрия Семираева и др. и образами, заключенными в строках В. Маяковского

Гром из-за тучи, зверя, вылез,
громадные ноздри задорно высморкал

или С. Есенина

Покраснела рябина,
Посинела вода, —

существенная разница. Но несомненно, что и те и другие созданы средствами языка, выражены в словах. Поэтому нельзя определять различия между ними в рамках противопоставления «несловесные — словесные». Это ясно многим ученым. Например, А. П. Квятковский указывал на два таких значения термина «образ поэтический»: 1) художественное изображение в литературном произведении человека, природы или отдельных явлений «по законам красоты»; 2) как явление стиля образ поэтический присутствует всюду, где художественная мысль выражается при помощи различных поэтических средств⁷. Само по себе указание на два главных значения термина «образ поэтический» («образ художественный»), конечно, рационально, однако трактовка этих значений вызывает сомнения. Во-первых, образы персонажей тоже явления стиля. Во-вторых, те образы, которые Квятковский квалифицирует как явления стиля, присутствуют не только там, где художественная мысль выражается «при помощи различных поэтических средств» (о чем ниже).

Но как же назвать различные виды образов? С образами персонажей всё ясно: их так и можно назвать — «образы персонажей» или «образы-характеры». А как назвать образы иного рода, без которых немислима образность, являющаяся главным признаком художественности словесного произведения (что не могут опровергнуть даже адепты «внесловесных» образов персонажей)? Собственно, все писатели и многие филологи, для которых очевиден «примат языка» в проблеме «слово и образ», называют их просто образами. Определение «словесный» к понятию «образ» употребляется только в том смысле, что речь идет о словесном искусстве в отличие от других искусств. Последуем и мы этой традиции.

Природа образа и образности

При всем многообразии предлагаемых формулировок можно выделить два основных подхода к сущности образа и образности художественного текста.

1. Многие ученые связывают образ и образность произведений словесности с употреблением тех или иных специальных приемов построения текста, которые принято называть средствами художественной изобразительности.

В. Б. Шкловский писал: «Образ поэтический — это один из способов создания наибольшего впечатления. Как способ, он равен по задаче другим приемам поэтического языка, равен параллелизму простому и отрицательному, равен сравнению, повторению, симметрии, гиперболе, равен вообще тому, что принято называть фигурой»⁸.

А. П. Квятковский, высказывая мысль, что поэтический образ «как явление стиля» присутствует там, где имеет место применение «различных поэтических средств», раскрывает содержание этого понятия так: «...поэтических средств — сравнения, метафоры, эпитета, метонимии, синекдохи, гиперболы, параллелизма, уподобления и т. д., то есть всего того, что характеризует металогию, отличающуюся от автологии»⁹.

В связи с упоминанием автологии и металогии не лишним будет вспомнить значение этих терминов. **А в т о л о г и я** (от греч. *autos* — сам и *lógos* — слово, речь) — упо-

трёбление в художественном произведении слов в их прямом, непереносном значении. М е т а л о г и я (от греч. meta — через, после, за и logos) — употребление в художественном произведении слов и выражений в переносном значении.

Средства художественной изобразительности («поэтические средства») — это тропы и фигуры. В приравнивании образа к тропам и фигурам и состоит, по существу, изложенный выше подход к проблеме образа и образности. Тропы и фигуры, конечно, включают в себе образы, но только ли в тропях и фигурах находят выражение образ и образность?

2. В противоположность учению о тропях и фигурах как основе художественного образа развивалось и постепенно возобладало учение об «общей образности» художественного текста.

А. М. Пешковский уже в 20-х годах XX в. решительно утверждал, что нельзя считать поэтическим образом только то, что выражено тропами и фигурами. Он писал: «Во всем “Кавказском пленнике” Л. Толстого я нашел только *одну* фигуру (сравнение, притом совершенно не развитое) и *ни одного* тропа (кроме, конечно, языковых). Однако, как бы ни относиться к этому рода творчеству Л. Толстого, невозможно отрицать образности этого произведения и выбрасывать его за пределы художественной прозы. Очевидно, дело не в одних *образных выражениях*, а в неизбежной образности *каждого* слова, поскольку оно преподносится в художественных целях, поскольку оно дается, как это теперь принято говорить, *в плане* общей образности <...> Специальные образные выражения являются только средством усиления начала образности, дающими в случае неудачного применения даже более бледный результат, чем обычное употребление слова. Другими словами, «образное» выражение может оказаться бледнее безобразного»¹⁰.

В этом же направлении рассматривал поэтический образ и образность Г. О. Винокур. В статье «Понятие поэтического языка» (1947) читаем: «Художественное слово образно вовсе не в том только отношении, будто оно непременно метафорично. Сколько угодно можно привести неметафорических поэтических слов, выражений и даже целых произведений. Но действительный смысл художественного слова никогда не замыкается в его буквальном смысле. <...> В поэ-

тическом языке в принципе нет слов и форм немотивированных, с пустым, мертвым, произвольно-условным значением. В обычном языке есть слова, объяснимые через значение других слов с общей непроемной основой: *певец* — это тот, кто *поёт*. Но что значит *петь* — это можно только истолковать, а собственно языковым путем объяснить невозможно: это слово с основой непроемной, первичной. Между тем в поэзии и слово *петь* не изолировано, а входит в соответствующий смысловой ряд в зависимости от того образа, которому оно служит основанием. Так, *петь* может оказаться связанным со словами, выражающими радостное состояние духа («душа поёт», «кровь поёт» и т. п.), поэтическое вдохновение («муза поёт»), игру на музыкальном инструменте (ср. у Блока: «исступленно *затели* смычки») и т. д.»¹¹.

Развивавшееся Пешковским и Винокуром учение о художественной образности В. В. Виноградов охарактеризовал как «более сложное и глубокое» сравнительно с пониманием образа как трюпа или фигуры¹².

Действительно, второе рассмотренное нами понимание образа и образности в словесном произведении шире и правильнее первого, но не исключает его.

«Образ в слове и образ посредством слов»

Эта вынесенная нами в заголовок раздела формула В. В. Виноградова¹³ выражает две стороны вопроса об образе и образности в произведении словесности.

Образ может заключаться в одном слове, даже взятом вне контекста, так сказать, в слове самом по себе. Например, М. Горький приводил такие примеры: «<...> народный русский язык, особенно в его конкретных глагольных формах, обладает отличной образностью. Когда говорится съ-ёжил-ся, с-морщил-ся, с-корчил-ся и т. д., мы видим лица и позы. Но я не вижу, как изменяется тело и лицо человека, который «скукожился». Глагол «скукожиться» сделан явно искусственно и нелепо, он звучит так, как будто в нем соединены три слова: *скука*, *кожи*, *ожил*». Об употребленном Ф. Гладковым выражении «быковато съежился» Горький писал: «*Быковато*

съёжился. Читатель представит себе быка и ежа и <...> подумает: как это Федор Гладков ухитряется видеть что-то общее между быком и ежом? А молодой, начинающий писатель, следуя примеру старого литератора, напишет: «Слоновато пятился навозный жук», или: «Китовато ныряла утка», — и так, по этой линии, начинает разрастаться чепуха». Эти примеры и рассуждения писателя (как и пример Винокура *певец — петь*) приводят к вопросу о «внутренней форме» слова (и не только слова, но и художественного текста).

В нашей филологии учение о внутренней форме связывается с трудами выдающегося ученого А. А. Потебни. Потебню толковали многократно и многообразно. И при этом почти каждый толкователь замечал, что другие толкователи объясняли Потебню неточно. Не претендуя на то, чтобы что-то в учении Потебни по-своему истолковать или уточнить, попробуем изложить понятие внутренней формы как можно проще.

Потебня писал: «В слове мы различаем: внешнюю форму, то есть членораздельный звук, содержание, объективируемое посредством звука, и внутреннюю форму, или ближайшее этимологическое значение слова, тот способ, каким выражается содержание»¹⁴. Иными словами, внутренняя форма есть мотивированность значения слова. Так, если воспользоваться примерами Горького, значение слова *съ-ёж-ился* мотивировано сохранением его связи со словом *ёж*. *Съёжился* — свернулся, сжался наподобие ежа. И поэтому слово *съёжился* — образно, а слово «скукожился», в котором нет мотивации значения, необразно. О внутренней форме можно (и нужно) сказать, что ее ощущение субъективно. Ведь кто-то *представляет себе* ежа при слове *съёжился*, а кто-то и нет. Для большинства связь слова *ошеломить* со словом *шелом* (*ишем*) утрачена, а специалист в области истории русского языка может себе такую связь представить.

В большинстве слов современного русского языка внутренняя форма утрачена, но для понимания образа и образности учение Потебни не потеряло своего значения. Особенно существенными являются соображения этого ученого о трех элементах, из которых состоит слово во время своего возникновения. Эти элементы суть следующие: 1) единство членораздельных звуков (внешний знак значе-

ния), 2) представление (внутренний знак значения), 3) само значение¹⁵. Первый и третий элементы имеются всегда, а второй — представление — может утрачиваться и может вновь возникать. Если в слове содержится представление о пламени) — такое слово образно.

Многие исследователи связывают понятие внутренней формы только со словом. Но на самом деле оно словом не ограничивается. Ю. И. Минералов пишет: «Авторы, медитирующие с работами славянского филолога, по каким-то причинам прониклись убеждением, что оно касается лишь слова, лексемы («внутренняя форма слова»). Между тем, тут именно заблуждение. Говоря о внутренней форме, А. А. Потебня несколько раз *иллюстрировал* это понятие этимологическим образом в слове (око — окно, стол — стлать и т. п.). Но то всего лишь иллюстративные примеры: Потебня не раз ясно заявлял, что внутренняя форма присуща не только слову, но всякому семантически целому словесному образованию (например, словосочетанию, фразе и даже произведению). Этимология слов и внутренняя форма — не одно и то же. А. А. Потебня указывал: в словах типа «гаснуть», «веселье» этимологический образ стерт, но выражение «безумных лет угасшее веселье» обладает своей целостной внутренней формой»¹⁶.

Заметим, что присутствие или утрата внутренней формы не в отдельном слове, а в сочетании слов живо ощущается (хотя, вероятно, интуитивно) писателями. А. Н. Толстой пишет: «Язык готовых выражений, штампов, какими пользуются нетворческие писатели, тем плох, что в нем утрачено ощущение движения, жеста, образа. Фразы такого языка скользят по воображению, не затрагивая сложнейшей клавиатуры нашего мозга. “Буйная рожь” — это образ. “Буйный рост наших заводов” — это зрительная метафора. “Буйный рост нашей кинематографии” — здесь уже полная потеря зрительного образа, бессмыслица».

Из того, что внутренняя форма присуща не только слову, но и фразе, и композиционному отрезку, и тексту, вытекает, что хотя не всякое слово образно «само по себе», оно может стать образным в художественном тексте. Примеров тому много. Ограничимся одним, но очень показательным. А. Твардовский делает одним из главных, «опорных» образных слов своего последнего стихотворения совершенно

«необразное» в общем употреблении слово *контрольный*. В сочетании со словом *час* и другими словами, образующими стихотворение, это слово получает многообразные «приращения смысла», в нем образуется, говоря словами Гоголя, «бездна пространства» — пространства смыслового и эмоционального:

Час мой утренний, час контрольный, —
Утро вечера мудреней, —
Мир мой внутренний и окольный
В этот час на смотру видней.

.....
Не скрывает тот час контрольный, —
Благо, ты человек в летах, —
Всё, что вольно или невольно
Было, вышло не то, не так.

Даже самые смелые образы-тропы, образы-фигуры могут быть построены если не целиком, то в большей части из слов, вне этих тропов и фигур «безобразных». Два примера из В. Маяковского:

Любит? не любит? Я руки ломаю
и пальцы
разбрасываю, разломавши.
Так рвут, загадав, и пускают
по маю
венчики встречных ромашек.

.....
Ты посмотри, какая в мире тишь.
Ночь обложила небо звёздной данью.

Поэтическое преобразование «непоэтических слов» в металогических образах всегда наглядно, легко узнаваемо. Не столь ясно, но, пожалуй, более глубоко проявляется «общая образность» художественного текста.

«Безобразная» образность

Учение о «неизбежной образности каждого слова» в художественном тексте (А. М. Пешковский) привело к возникновению понятия «б е з о б б р а з н а я» о б р а з н о с т ь (то есть образность, достигаемая без применения специальных

«образных средств» — тропов, фигур). В качестве классических примеров «безобразной» образности приводят обычно «Я вас любил...» и «Узник» А. Пушкина, «Ночь. Улица. Фонарь. Аптека...» А. Блока. Но можно привести и другие примеры. Даже у поэтов, известных особой любовью к металогии и мастерским владением ею, встречаются строки и целые стихотворения, в которых господствует «безобразная» образность. Вот «Осень» К. Бальмонта:

Поспевает брусника,
Стали дни холоднее.
И от птичьего крика
В сердце только грустнее.

Стаи птиц улетают,
Прочь, за синее море,
Все деревья блистают
В разноцветном уборе.

Солнце реже смеется,
Нет в цветах благовонья.
Скоро Осень проснется
И заплачет спросонья.

Две первые строки здесь явно не менее образны, чем «деревья блистают» во втором и олицетворения в третьем четверостишии.

Мы уже приводили «безобразные» строки С. Есенина «Покраснела рябина, Посинела вода», замечательные по своей изобразительной силе. Приведем еще и другое стихотворение:

Над окошком месяц. Под окошком ветер.
Облетевший тополь серебрист и светел.

Дальний плач тальянки, голос одинокий —
И такой родимый, и такой далекий.

Плачет и смеется песня лиховая.
Где ты, моя липа? Липа вековая?

Я и сам когда-то в праздник спозаранку
Выходил к любимой, развернув тальянку.

А теперь я милой ничего не значу.
Под чужую песню и смеюсь и плачу.

Кроме олицетворений «плач тальянки» и «плачет и смеется песня», здесь нет металогии, но по образности это стихотворение, конечно, не уступает есенинским стихам, наполненным тропами.

Многие писатели видели образность прежде всего в конкретности, точности, осязательности изображения. В. В. Вересаев, имея в виду образ-троп, образ-фигуру, писал: «У Пушкина в вариантах к “Графу Нулину”»:

Он весь кипит как самовар...
Иль как отверстие вулкана,
Или — сравнений под рукой
У нас довольно — но сравнений
Не любит мой степенный гений,
Живей без них рассказ простой...

Это действительно характерная особенность Пушкина, — он не любит образов и сравнений. От этого он как-то особенно прост, и от этого особенно загадочна покоряющая его сила. Мне иногда кажется, что образ — только суррогат настоящей поэзии, что там, где у поэта не хватает сил просто выразить свою мысль, он прибегает к образу. Такой взгляд, конечно, ересь, и оспорить его нетрудно. Тогда, между прочим, похеривается вся восточная поэзия. Но несомненно, что образ дает особенный простор всякого рода вычурности и кривляньям.

В. Г. Короленко записал в дневнике: «<...> Помнится, еще Лессинг ставит требование, чтобы поэтическая речь возбуждала больше представлений, чем в ней заключено слов. Мне сейчас приходит на память пример, который приводил покойный Тургенев из Пушкина:

В пустыне чахлой и скупой,
На почве, зноем раскаленной <...>

Посмотрите, как тут тремя-четырьмя штрихами нарисована целая картина. Воображение читателя тронато, возбуждено этими меткими штрихами, и оно само уже рисует остальное. Вы как будто видите и цвет песка, и безоблачное горячее небо, и мрачный профиль дерева, хотя об этом прямо не упоминается. Вот это называется силой стиха. Сила эта состоит в том, что в данной комбинации слов, каждое слово, кроме прямого представления, влечет за собой еще целый ряд представлений, невольно возникающих в уме. У многих из наших начинающих поэтов, наоборот, больше слов, чем представлений».

М. Горький в статьях и письмах часто напоминал о «физической осязаемости» слова, к которой должен стремиться писатель: «Подлинное словесное искусство всегда очень просто, картинно и почти физически осязаемо»; «Я говорю не о “картинности”, не об “образности”, нет. Это — не худо, но еще лучше, когда то, что Вы написали, делается почти физически осязаемым для читателя».

В чем же «секрет» «безобразной» образности? Вспомним, о чем писал Потебня, о чем часто упоминает Короленко в приведенной дневниковой записи — о п р е д с т а в л е н и и. Представление в философии определяется как «чувственно-наглядный, обобщающий образ предметов и явлений действительности, сохраняемый и воспроизводимый в сознании и без непосредственного воздействия самих предметов и явлений на органы чувств»¹⁷. Собственно, назначение образа — дать как можно более наглядное и конкретное п р е д с т а в л е н и е о предмете, явлении, человеке. И чем лучше это удастся писателю, тем в большей степени достигается приближение представления к «непосредственному воздействию самих предметов и явлений на органы чувств» или «почти физическая осязаемость» словесного изображения, о которой говорил Горький.

Рассуждая об образе и образности, специалисты имеют в виду обычно слово в его отношении к другим словам. Но есть в употреблении слова и другая очень важная сторона — его отношение к д е й с т в и т е л ь н о с т и. Художественно обоснованный выбор материала действительности и словесного материала для раскрытия темы, безошибочно точное соотнесение слова с явлениями жизни — вот что лежит в основе «безобразной» образности.

Здесь уместно будет сказать коротко о деталях (подробностях), которые в аспекте их композиционной роли мы уже рассматривали. А в аспекте образности можно с уверенностью сказать, что и в отношении отражения общего в частном, конкретном, и в отношении точного соотнесения слова с действительностью художественные детали (подробности) являются образами без всяких оговорок.

Многие писатели-мастера умели и умеют, не прибегая к тропам и фигурам, вызвать самыми простыми словами ярчайшие представления, создать впечатляющие образы. Проиллюстрируем это отрывком из рассказа И. Бунина «К роду отцов своих», который отличается художественно безуп-

речным выбором материала действительности и точнейшим соотношением слова и предмета:

«А вокруг дома, в усадьбе, всё полно осенней прелести. В розовом саду вхохчут сытые дрозды, стоит блаженная тишина, тепло, кротость, медленно падают легкие листья. На дворе сладко дремлют борзые. На желтом соломенном скате крыши сидят, хохлятся против солнца белоснежные голуби. Над людской избой буднично и спокойно тянется к бледно-голубому небу серый дымок, из ее раскрытых окон приятно пахнет кухонным чадом, слышны голоса и смех праздных работников, своим куреньем и бездельем раздражающих кухарку, обремененную большой и сложной стряпней на завтра».

Строение словесного образа

Известно высказывание Гоголя: «Можно писать о яблоне с золотыми яблоками, но не о грушах на вербе». Можно, конечно, придумать такой сюжет, где и груши на вербе будут возможны, но мысль Гоголя ясна: словесный образ должен иметь внутреннее смысловое единство, внутреннюю логику. Между тем разного рода несообразности в построении образа — явление давнее и не очень редкое. Наши маститые писатели постоянно указывали начинающим на их ошибки в этом важном компоненте словесного творчества. В. Г. Короленко советовал: «Нужно только стараться писать проще, яснее, без ненужных мудреных слов и разных кудреватостей в слоге. Нужно, чтобы каждая фраза выражала мысль или образ и при том по возможности точно и полно. Таких фраз, как: “пляшущая оргийная сутолока начинает меня злить, раздражая в душе своим нахальством того Цербера, который прикован, как у врат ада, к чувствам моего человеческого достоинства крепкими цепями нервов, присущих каждой человеческой шкуре” и т. д. — следует решительно избегать, потому что тут нет ни мысли, ни картины, а только набор высокопарных фраз».

М. Горький указывал: «“Полыхали заревом глаза озер” — это возможно видеть только с огромной высоты. “Ноздреватым яром в легком плясе кружились вихрастые, раскосые землянки” — это чепуха, непонятный набор слов. “Костистый творог” — тоже нелепица, такая же, как крупичатое молоко, или рассыпчатое масло. “Колокольные кресты” — что это значит? Сказали бы проще и точнее — кресты колоколен».

Не будем в связи со щекотливым вопросом о небрежностях в построении словесного образа касаться произведений наших известных поэтов и прозаиков. Приведем две строчки из стихотворения, присланного в свое время на творческий конкурс в Литературный институт:

И восходил червь Вавилонской башни,
Нащупывая Бога в полутьме.

Значение слова в образном тексте обростаёт «приращениями смысла», но не может быть о т о р в а н о от его значения в общенародном языке. А в приведенных строчках именно это и происходит. Башня, даже если она очень высокая и тонкая, на червя не похожа. Червь живет в земле, как и зачем он может «восходить»? Нащупывать кого-либо или что-либо ему нечем — ни щупалец, ни каких-нибудь усиков и т. п. у него нет. Почему Бог пребывает в полутьме — непонятно. В результате претендующая на глубокомыслие метафора оказывается бессодержательной.

«Отрицательные» примеры лишь обращают наше внимание — по контрасту — на продуманность строения и точность композиционного размещения образов в лучших образцах русской классической и современной поэзии и прозы. Закончим главу прекрасным стихотворением А. Твардовского, в котором «соразмерность и сообразность» образов «образных» и «безобразных» безупречны:

В чем хочешь человечество вини
И самого себя, слуга народа,
Но ни при чем природа и погода:
Полны добра перед итогом года,
Как яблоки антоновские, дни.

Безветренны, теплы — почти что жарки,
Один другого краше, дни-подарки
Звенят чуть слышно золотом листвы
В самой Москве, в окрестностях Москвы
И где-нибудь, наверно, в пражском парке.

Перед какой безвестною зимой
Каких еще тревог и потрясений
Так свеж и ясен этот мир осенний,
Так сладок каждый вдох и выдох мой?

Примечания

- 1 *Виноградов В. В.* Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М., 1963. С. 94—95.
- 2 Там же. С. 114.
- 3 Там же. С. 116.
- 4 Там же. С. 102.
- 5 Там же. С. 120.
- 6 *Энциклопедический словарь юного литературоведа / Сост. В. И. Новиков, Е. А. Шкловский.* 2-е изд., доп. и перераб. М., 1998. С. 180—181.
- 7 *Квятковский А. П.* Поэтический словарь. М., 1966. С. 178.
- 8 *Шкловский В. Б.* О теории прозы. М.—Л., 1925. С. 9.
- 9 *Квятковский А. П.* Поэтический словарь. С. 178.
- 10 *Пешковский А. М.* Принципы и приемы стилистического анализа и оценки художественной прозы // *Ars poetica*. Вып. I. М., 1927. С. 63.
- 11 *Винокур Г. О.* Избранные работы по русскому языку. М., 1959. С. 390, 391.
- 12 *Виноградов В. В.* Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. С. 155.
- 13 Там же. С. 94.
- 14 *Потебня А. А.* Мысль и язык. СПб., 1863. С. 150.
- 15 *Потебня А. А.* Из записок по теории словесности. Харьков, 1905. С. 19.
- 16 *Минералов Ю. И.* Теория художественной словесности. Часть II. Ставрополь, 1998. С. 201—202.
- 17 *Философский словарь / Под ред. И. Т. Фролова.* Изд. 4-е. М., 1980. С. 293.

Язык художественной литературы в отношении к разговорному языку и функциональным стилям

Постановка вопроса

В главе о языке художественной литературы мы говорили об открытости как одной из главных его черт. Открытость находит выражение в широком взаимодействии языка художественной литературы с разговорным языком и функциональными стилями, то есть со всеми разновидностями употребления языка в нехудожественных сферах. В изучении этого взаимодействия можно наметить четыре аспекта.

Во-первых, сопоставление языка художественной литературы с нехудожественными разновидностями употребления языка с целью выявления специфики, особенностей языка художественной литературы.

Во-вторых, изучение ассимиляции языком художественной литературы и через его посредство литературным языком (имеется в виду литературный язык во всем его объеме, или, как часто пишут, «общелитературный язык» в отличие от его отдельных разновидностей) элементов и словесных рядов разговорного языка и функциональных стилей.

В-третьих, изучение использования в языке художественной литературы элементов и словесных рядов разговорного языка и функциональных стилей в специальных художественных целях.

В-четвертых, изучение особенностей норм языка художественной литературы, обусловленных его открытостью.

Об особенностях языка художественной литературы в отличие от других разновидностей литературного и нелитературного языка мы уже говорили. Ассимиляция языком художественной литературы и через его посредство литературным языком элементов и словесных рядов разговорного языка и функциональных стилей относится больше к компетенции истории русского литературного языка, чем стилистики, но этот процесс нельзя оторвать от использования «нехудожественного» словесного материала в художественных целях, поэтому мы не можем совсем отказаться от его рассмотрения. Что касается третьего и четвертого аспектов, то они, конечно, непосредственно относятся к стилистике, но, как и второй аспект, предполагают исторический подход, поскольку особенности отношения языка художественной литературы к «нехудожественным» разновидностям языка раскрываются только в исторической перспективе.

Ассимиляция языком художественной литературы и литературным языком элементов и словесных рядов разговорного языка и функциональных стилей

Связь языка художественной литературы с разговорным языком существует с того времени, когда язык художественной литературы оформился как особая разновидность языкового употребления. Даже в те времена, когда язык отдельных жанров старательно оберегался от проникновения всего «простонародного» и просторечного, стихийно этот процесс происходил. Исследователями давно отмечены диалектизмы в одах Ломоносова (*лыва* — лужа, болото; лес, поросль на болотистой местности; *стрёж* — русло) и у Державина (*жолна* — дятел, *колтица* — аист, *вяха* — удар, *корда* — зимняя ограда для скота).

В творчестве Пушкина разговорные и «простонародные» слова, выражения и синтаксические конструкции использовались широко, но подвергались при этом строгому качественному и количественному отбору в соответствии с принципом «исторической народности». Отбирая наиболее емкие в смысловом отношении и наиболее стилистически выразительные средства разговорного языка, Пушкин объединял их в одно целое с «нейтральными» и книжными языковыми средствами, в результате чего и рождалась та искренность и точность выражения, та подлинная непринужденность повествования, которая отличает не только прозаический, но и стихотворный язык Пушкина. Вот несколько примеров из «Евгения Онегина»:

«Над ней он голову ломал И чудеса подозревал»; «Но куклы даже в эти годы Татьяна в руки не брала»; «Друзья мои, что ж толку в этом?»; «Но я... какое дело мне? Я верен буду старине»; «Толпа в гостиную валит»; «И в залу высыпали все»; «Заводит речь о том, о сём»

и т. п.

Принцип «исторической народности» позволил последующим писателям вполне сознательно осваивать богатства разговорного языка во всех его разновидностях. На первый план выдвинулась проблема отбора из диалектов и просторечия наиболее выразительных, емких по значению и легко осваиваемых всеобщим употреблением языковых средств. Одновременно возникла и проблема подачи, способов включения в авторский текст этих средств. Обычно наши писатели-классики помещали диалектизмы и просторечие в контексты, в которых было понятно их значение, а также снабжали их пояснениями — кто и где так говорит. Например, в «Мертвых душах» Гоголя читаем:

«Потом пошли осматривать водяную мельницу, где недоставало порхлицы, в которую утверждает верхний камень, быстро вращающийся на веретене, порхающий, по чудесному выражению русского мужика».

Тургенев, употребляя в авторском языке диалектизмы, всегда не только заботился об их понятности, но и о том, чтобы это были слова выразительные и наиболее точно обозначающие явление:

«Работник-то я плохой... где мне? Здоровья нет и руки глупы» (*Касьян с Красивой мечи*); «Ермолай любил покалякать с хорошим человеком, особенно за чаркой» (*Ермолай и мельничиха*);

«От него отказались как от человека, ни на какую работу не годного — лядашего, как говорится у нас в Орле» (там же); «Таких разговоров я, человек неопытный и в деревне не живальый — как у нас в Орле говорится, — наслушался вдоволь» (*Хорь и Калиныч*)¹.

Активное использование диалектизмов и просторечия в художественной литературе ведет к их распространению в общем употреблении. В результате многие слова, ранее считавшиеся диалектными и просторечными, становятся литературными, «нейтральными». К числу таких слов относятся, например: *беднота, быт, бытовой, бытовать, дословный, завсегдашай, занятный, застрять, корениться, неудачник, обрядовый, обыденный, отчётливый, почин* (в значении «инициатива»), *противовес, самодур, семенить, смаковать, строй, суть, рознь, шуршать, шустрый* и др.² В этом ряду обратим внимание на слово *шуршать*. Впервые в художественной литературе его употребил Тургенев в рассказе «Бежин луг»: *Камыши точно, раздвигаясь, шуршали, как говорится у нас*. И уже во второй половине XIX в. это слово, по свидетельству Ю. С. Сорокина, становится довольно частым в литературе: *Оленин шуршал и стучал своими большими сапогами* (Л. Толстой); *Кто-то ходил по комнате, шуршал бумагой* (В. Слепцов); *Шуршит соломой рожь сухая* (Я. Лонский)³.

В. В. Виноградов считал, что во второй половине XIX в. ведущая роль в системе разновидностей литературного языка от языка художественной литературы переходит к стилям научной и газетно-публицистической прозы⁴. Конечно, роль этих стилей возрастает, и в них активно формируются словесные ряды, отражающие быстрое развитие науки и техники, торговли, финансовой деятельности, общественных отношений и т. д. Однако трудно согласиться, что научная, научно-популярная, общественно-политическая, финансово-экономическая литература оттеснили на второй план художественную литературу.

Классическая реалистическая литература разносторонне и глубоко отражала русскую действительность в самых разнообразных ее проявлениях. Общественный авторитет художественной литературы оставался высоким, и поэтому очень велика была роль ее языка в распространении и закреплении в общем литературном употреблении многих

фактов языкового развития. В связи с широким использованием в языке художественной литературы словесных рядов, соотнесенных с научной и общественно-политической сферами, тезис Виноградова о росте значения научного и публицистического стилей можно уточнить в том смысле, что имеется в виду не только развитие именно этих стилей как таковых, но и умножение и усложнение словесных рядов языка художественной литературы в силу расширения ее тематики и проблематики, с одной стороны, и дальнейшего совершенствования приемов словесного выражения — с другой.

Примеры можно взять из рассказов А. Герцена. Вступительная часть рассказа «Трагедия за стаканом грога» характеризуется композиционной активностью научно-филологического словесного ряда, взаимодействующего с рядом образно-изобразительным:

«Очерки, силуэты, берега беспрерывно возникают и теряются, — вплетаясь своей тенью и своим светом, своей ниткой в общую ткань движущейся с нами картины.

Этот мимо идущий мир, это проходящее, всё идет и всё не проходит — а остается чем-то всегдашним. Мимо идет, видно, вечное — оттого оно и не проходит. Оно так и отражается в человеке. В отвлеченной мысли — нормы и законы; в жизни — мерцание едва уловимых частных и исчезающих форм».

В языковой структуре рассказа «Скуки ради» существенная композиционная роль принадлежит газетно-публицистическому словесному ряду, в который вплетается ряд разговорный:

«После каждых выборов победители и побежденные ходят татуированные, как ирокезы; у кого синий глаз, у кого ссадина на лбу, у кого нос отделан под грушу. Столько мышечного усердия и фонарей ни одна страна не приносит на алтарь отечества — как цивическая весь Кальвина. <...>

Консерваторы и радикалы, не согласные ни в чем, согласны в огромном значении Женевы в всемирном хозяйстве и развитии. Для одних это Рим очищенного протестантизма, для других — исправляющий должность Парижа во время его тяжелой умственной болезни и горькой доли».

Показательно, что разного рода «нехудожественные» словесные ряды активно использовались не только в языке художественной прозы, но и в языке стихотворных жанров, которые вслед за прозой обращались нередко к предметам,

ранее для них несвойственным. Можно привести множество примеров этого явления. Ограничимся двумя маленькими отрывками из второй части «Современников» Н. Некрасова:

Производитель работ
Акционерной компании,
Сдавший недавно отчет
В общем годичном собрании
В группе директоров Шкурин сидит
.....

Дрогнула грубая сила «кустарная»,
Как из-под ног ее почва ушла...
Мысль эта, смею сказать, лучезарная,
Наши доходы спасла.
Плод этой меры в графе дивиденда
Акционеры найдут:
На сорок три с половиной процента
Разом понизился труд!..

Способствовала художественная литература и вовлечению в общее употребление многих слов и выражений из социально-профессиональных диалектов и жаргонов, причем некоторые из них полностью «нейтрализовались» в литературном языке, а некоторые сохранили те или иные экспрессивные оттенки. Но в том и в другом случае переход профессионализмов в слова и выражения общего употребления был связан с использованием их в более широком, переносном значении. К такого рода словам относятся, например, следующие: *доморощенный* (первоначальное значение связано с сельским хозяйством — «выращенный, вскормленный дома»), *животрепецущий* (первоначально слово употреблялось в рыбной торговле), *отпетый* (первоначальное значение связано с глаголом «отпеть — отпевать» в церковно-обрядовом употреблении), *подголосок* (первоначально — термин хорового пения), *приспешиник* (первоначально — пекарь или помощник, подготовщик в какой-либо работе), *пустопорожний* (первоначально — сельскохозяйственный термин, так говорилось о земле), *разношёрстный* (первоначально — также сельскохозяйственный термин, так говорилось только о животных), *сплотить*, *сплочённый* (первоначально — строительный тер-

мин), *стушеваться* (первоначально — профессионализм чертежников и художников) и др.⁵

Как распространение и «олитературивание» диалектизма *шуришат* связано с именем Тургенева, так распространение глагола *стушеваться* связано с именем Достоевского. Правда, Ю. С. Сорокин высказал сомнение, что инициатива употребления этого слова в переносном значении принадлежала именно Достоевскому⁶. Но несомненно, что у Достоевского есть выразительные примеры такого употребления. Например, в «Бесах»:

«Андрей Антонович между тем взял свой роман и запер на ключ в дубовый шкаф, успев, между прочим, мигнуть Блюму, чтобы тот стушевался»; «С правой стороны <...> стоял Кириллов, и стоял ужасно странно, — неподвижно, вытянувшись, протянув руки по швам, приподняв голову и плотно прижавшись затылком к стене, в самом углу, казалось, желая стушеваться и спрятаться».

Становятся достоянием общего употребления и такие экспрессивные выражения, как *размениваться на мелкую монету*, *нагреть руки*, *вылететь в трубу* (из жаргона буржуазных дельцов), *этот номер не пройдёт* (из циркового жаргона), *ни в зуб ногой*, *завалиться*, *срезаться* (из школьно-студенческого жаргона), *втереть очки* (из шулерского арга), *валять дурака*, *задать лататы*, *тянуть волюнку* (из воровского арга)⁷.

Процесс использования в художественной литературе и вовлечения в литературный язык разговорного и первоначально приуроченного лишь к определенным функциональным стилям словесного материала продолжается и в XX в. Так, С. И. Ожегов указал, что некоторые получившие распространение в советское время сельскохозяйственные термины по происхождению являются диалектными: *огрех*, *путина*, *пропашные культуры* (ср. областное *пропашка*, *пропашек*), *теребильщик* (ср. областное *теребить лён*) и др.⁸

Прозаические и стихотворные жанры художественной литературы всё больше «раскрываются» для всех разновидностей разговорного языка и всех функциональных стилей и их «подстилей». Это можно показать на примере языковой композиции главы «На Ангаре» поэмы А. Твардовского «За далью — даль».

Ведущим и определяющим выступает разговорный словесный ряд, образуемый не только лексикой и фразеологи-

ей, но и синтаксическими конструкциями, звуковыми повторами:

То был порыв души артельной,
Самозабвенный, нераздельный, —
В нём всё слилось — ни дать ни взять:
И удаль русская мирская,
И с ней повадка заводская,
И строя воинского стать,
И глазомер, и счёт бесспорный,
И сметка делу наперёд.

Сибиряки! Молва не врёт, —
Хоть с бору, с сосенки народ,
Хоть сборный он, зато отборный,
Орёл-народ: как в свой черёд
Плечом надёжным подопрёт, —
Не подведёт!

Разговорный ряд переплетается со словесными рядами — книжно-поэтическим и фольклорно-песенным, придающими тексту окраску «возвышенности», торжественности, эмоциональной приподнятости:

Гори вовеки негасимо
Тот добрый жар у нас в груди —
И все нам впору, все по силам,
Все по плечу, что впереди!

Немало жито-пережито,
Что хочешь будь и впредь со мной, —
Ты здесь — венец красы земной,
Моя опора и защита
И песнь моя — народ родной!

Перекрытие Ангары показано Твардовским в разных планах. Один из них — сравнение с боем, сражением. Отсюда — постоянно возникающий словесный ряд «военного» содержания:

Слова команды прозвучали,
Один короткий взмах флажка —
И, точно танки РКК,
Двадцатитонные «минчане»,
Качнув бортами, как плечами,
С исходной, с грузом — на врага.

И ни мгновенья передышки —
За самосвалом — самосвал,
Чтоб в точку,
в душу!
Наповал!

«Опорный» для главы разговорный словесный ряд взаимодействует с рядом, лексически, семантически и ритмически организованным в манере русской классической повествовательной поэзии, напоминая иногда строки «Евгения Онегина»:

Тот час уже в окно стучался
Не без торжественных затей:
Съезжались гости и начальство
Различных рангов и статей.

А этот словесный ряд сменяется другим, заключающим в себе самые современные (для 60-х годов XX в.) выражения официально-делового и производственно-технического характера:

Предположенья, слухи, толки,
Сужденья вольных знатоков
О недостатках подготовки,
О риске и перестраховке
И установке от верхов.
Но и о том, как эти воды,
Подобно волжским и иным,
Уже не дар, а дань природы —
Войдут в назначенный режим.

Это, конечно, далеко не все словесные ряды, система динамического развертывания которых образует языковую композицию главы «На Ангаре», и не всё, что можно об этих рядах сказать. Но и то, что сказано, позволяет сделать два важных для нас вывода: 1) словесные ряды в главе «На Ангаре» разнообразны, отражают как разновидности разговорного языка, так и различные стили и «подстили» литературного языка и 2) ни о какой «разностильности» или «многостильности» главы «На Ангаре» не может быть и речи: стиль ее целостен, един, это стихотворный повествовательный стиль именно этой поэмы Твардовского, и все использованные в нем языковые средства преобразованы и подчинены решению творческих задач поэта.

Использование элементов и словесных рядов разговорного языка и функциональных стилей в художественных целях

Трудно сказать точно, когда именно русские писатели обратились к «простонародному языку» (диалектам), просторечию и социально-профессиональным диалектам в целях изображения персонажей, а позже и определенной среды. Во всяком случае, в XVIII в. этому есть вполне убедительные примеры. Первыми были комедиографы, затем — авторы повествовательной и журнальной прозы. М. Д. Чулков в романе «Пригожая повариха» (1770) успешно использовал просторечие и некоторые книжные обороты и образы для создания образа рассказчицы — сержантской вдовы Мартоны

(«В таких случаях и я была не промах, и к счастью моему, что я не была еще тогда раздета, таким образом появилась к моему новому Адониду с торжественным лицом и благородною пошибкою, и правду сказать, что принята им была хотя не за Венеру, однако за посредственную богиню, по приговорке: По платью встречают, а по уму провожают» и т. п.).

С изображением «щегольского наречия» в «Живописце» Н. И. Новикова мы уже знакомы. А для характеристики «авторов» знаменитых «Писем к Фалалею» Новиков широко использовал просторечие, в том числе и грубое

(«Да что уж и говорить, житье-то наше дворянское нынче стало очень худенько. Сказывают, что дворянам дана вольность: да чорт ли это слышал, прости господи, какая вольность? Дали вольность, а ничего не можно своею волею сделать; нельзя у соседа и земли отнять: в старину-то побольше было нам вольности. Бывало, отхватишь у соседа земли целое поле; так ходи же он да проси, так еще десять полей потеряет. <...> Был бы только ум да знал бы приказные дела, так соседи и не куркай»),

и в меньшей степени — элементы «подьяческого языка»

(«А ты, забыв законы духовные, воинские и гражданские, осмелился назвать меня якобы вором. Чем ты это докажешь? Я хотя и отрешен от дел, однако ж не за воровство, а за взятки; а взятки не что иное, как акциденция»).

Чиновничий жаргон и характерную церковную фразеологию великолепно изобразил Д. И. Фонвизин в материалах для журнала «Друг честных людей, или Стародум»⁹. Но это были лишь первые опыты.

Современные формы использования просторечия, территориальных и социально-профессиональных диалектов и разного рода профессионализмов вырабатываются и закрепляются в творчестве Пушкина. Хотя в пушкинской прозе и стихах принципиально существенной была ассимиляция просторечных и «простонародных» словесных рядов, но у Пушкина были и образцы их специального, характерологического использования (например, в репликах Аксиньи из повести «Гробовщик»:

«— Что ты, батюшка? не с ума ли спятил, али хмель вчерашний еще у ты не прошел? Какие были вчера похороны? ты целый день пирувал у немца, воротился пьян, завалился в постелю, да и спал до сего часа»).

Продемонстрировал Пушкин и приемы использования социально-профессиональных жаргонов, например картежного («игрецкого») в «Пиковой даме» (*играть мирандадем, поставить на руте, загнуть пароли, понтировать, порошковые карты* и др.).

Опираясь на опыт Пушкина, значительно расширил изображение социально-профессиональных жаргонов в художественной прозе Гоголь. Только в «Мертвых душах» воспроизводится множество самых разнообразных жаргонов — от жеманного жаргона дам города N, которые не говорили *я высморкалась, я вспотела, я плюнула, этот стакан воняет*, но говорили *я облегчила себе нос, я обошлась посредством платка, этот стакан нехорошо ведёт себя*, до пестрейшей смеси в репликах Ноздрева колоритного просторечия (*А я, брат, с ярмарки. Поздравь: продулся в пух!.. Поверишь ли, что не только убухал четырех рысаков — всё спустил*), «армейских» словечек (*Штаб-ротмистр Поцелуев... Такой славный! усы, братец, такие! Бордо называет просто бурдашкой... Поручик Кувшинников... Ах, братец, какой премилый человек! вот уж, можно сказать, во всей форме кутила*), картежных жаргонизмов (*Не загни я после пароле на проклятой семёрке утку, я бы мог сорвать весь банк*), выражений, характеризующих стати охотничьих собак (*Ну, так купи собак. Я тебе продам такую пару, просто мороз по коже подирает! брудастая с*

усами, шерсть стоит вверх, как щетина. Бочковатость рёбр уму непостижимая, лапа вся в коже, земли не зацепит) и т. п.

Но с наибольшей полнотой и сатирической заостренностью воспроизводит Гоголь официальный «должностной слог» (официально-деловой стиль в его тогдашнем варианте) и бытовой чиновничий жаргон. На их сочетании построена знаменитая рассказанная почтмейстером «Повесть о капитане Копейкине», из которой приведем небольшой отрывок:

«Вот, сударь мой, каких-нибудь через три, четыре дня является Копейкин мой к министру, дождался выхода. “Так и так, — говорит, — пришел, — говорит, — услышать приказ вашего высокопревосходительства по одержимым болезням и за ранами”... и тому подобное, понимаете, в должностном слогe. Вельможа, можете вообразить, тотчас его узнал: “А, — говорит, — хорошо, — говорит, — на этот раз ничего не могу сказать вам более, как только то, что вам нужно будет ожидать приезда государя; тогда, без сомнения, будут сделаны распоряжения насчет раненых, а без монаршей, так сказать, воли я ничего не могу сделать”. <...> А мой Копейкин, — голод-то, знаете, прищпорил его: “Как хотите, ваше высокопревосходительство, — говорит, — не сойду с места до тех пор, пока не дадите резолюцию”. Ну... можете представить: отвечать таким образом вельможе, которому стоит только слово, так вот уж и полетел вверх тарашки, так что и черт тебя не отыщет... Генерал, понимаете, больше ничего, как только взглянул, а взгляд — огнестрельное оружие: души уж нет — уж она ушла в пятки. А мой Копейкин, можете вообразить, ни с места, стоит, как вкопанный. “Что же вы?” — говорит генерал и принял его, как говорится, в лопатки».

Можно сказать, что во второй половине XIX в. вполне определилась открытость языка художественной литературы для всех разновидностей разговорного языка и всех «нехудожественных» разновидностей литературного языка как в смысле их ассимиляции, так и в смысле их специального характерологического употребления. Однако и степень открытости, и особенности использования в художественных целях «нехудожественного» словесного материала не могли быть установлены раз и навсегда в каких-то строгих границах. Границы эти всегда были и остаются до сих пор подвижными, проницаемыми, зависимыми и от характера развития художественной литературы в те или иные периоды, и от индивидуальных склонностей писателей.

В 20-е годы XX в. в нашей литературе распространилось увлечение территориальными диалектами, просторечием и жаргонами. Многим писателям казалось, что в обращении к этому нелитературному словесному материалу и заключается правдивость, жизненность языка художественной литературы. Но «беспредел» (как сейчас говорят) в использовании диалектизмов, жаргонизмов, профессионализмов и проч. только уродовал язык художественных произведений. В начале 30-х годов по этому поводу развернулась дискуссия. Против натурализма в языке художественной литературы выступил М. Горький. Любителям диалектизмов он указал: «У нас в каждой губернии и даже во многих уездах свои “говора”, свои слова, но литератор должен писать по-русски, а не по-вятски, не по-балахонски». А поклонникам просторечия, жаргонов и «словотворчества», имитирующего «народность», разъяснил, что «всё это — даже не мякина, не солома, а вредный сорняк, и есть опасность, что семена его дадут обильные всходы, засорят наш богатый, сочный, крепкий литературный язык. Автор может возразить: “Такие слова — говорят, я их слышал!” Мало ли что и мало ли как говорят в нашей огромной стране, — литератор должен уметь отобрать для работы изображения словом наиболее живучие, четкие, простые и ясные слова».

Горький высказал вещи достаточно очевидные и хорошо известные, но для тогдашней ситуации в литературе актуальные. А поскольку высказывания маститого писателя прозвучали как бы «указаниями сверху», редакторы, цензоры и критики принялись ревностно бороться за «чистоту» языка художественной литературы. А в то же время раздавались упреки в «серости языка» многих произведений нашей словесности.

В 60-е годы XX в. оживилось использование в «деревенской прозе» диалектизмов, а в «городской прозе» — просторечия, жаргонизмов и профессионализмов.

Сейчас — на рубеже XX и XXI столетий — и писателям, и критикам, и редакторам, и ученым-филологам ясно, что «нехудожественный» и нелитературный словесный материал имеет бесспорное право на использование в художественных целях. Ясно и то, что материал этот «работает» в разных жанрах художественной словесности всё более активно. И потому продолжает существовать вопрос о количественных и качественных пределах (или об отсутствии

всяких пределов?) использования в языке художественной литературы «нехудожественного» и, главное, нелитературного словесного материала, иными словами — вопрос о нормах языка художественной литературы, которым мы и закончим нашу книгу.

О нормах языка художественной литературы

В главе об основных категориях стилистики мы говорили о стилевой норме. И хотя мы не рассматриваем язык художественной литературы как «стиль», к нему, поскольку он является одной из разновидностей употребления языка, общие характеристики стилевой нормы могут быть применимы. В связи с этим вспомним, что мы уже знаем о языковой и стилевой нормах. Выделим такие моменты: 1) под языковой нормой подразумевается обычно так называемая общелитературная, то есть принятая для всех разновидностей (стилей) литературного языка норма; 2) нормы, как правило, рассматриваются на уровне языковых единиц, но существуют они (и должны рассматриваться) и на уровне текста (нормы о р г а н и з а ц и и языковых единиц в пределах текста), и на уровне языка как системы разновидностей (норма выбора той или иной разновидности в конкретной ситуации общения).

Ясно, что, говоря о нормах языка художественной литературы, мы не можем ограничиться уровнем языковых единиц, но должны рассматривать нормы на уровне организации художественного текста и на уровне взаимодействия языка художественной литературы с другими разновидностями литературного и разговорного языка.

Ведь становление новых норм литературного языка в творчестве Пушкина произошло отнюдь не на уровне языковых единиц, а на уровне текста. Когда Пушкин писал: «Истинный вкус состоит не в безотчетном отвержении такого-то слова, такого-то оборота, но в чувстве соразмерности и сообразности», — он имел в виду, выражаясь современными терминами, основной принцип словесной организации художественного текста. В пушкинской языковой реформе явственно просматриваются четыре главные тесно

связанные между собой линии: 1) утверждение словоупотребления, основанного на максимально точном обозначении явления действительности, 2) отказ от формальных словесных ухищрений, риторических перифраз, беспредметных метафор и т. д., 3) «синтаксическое сгущение речи» (В. В. Виноградов), 4) свободное объединение языковых единиц, ранее разобщенных по разным стилям и сферам употребления. Постепенно эти линии были осознаны как новые нормы языковой организации литературного и, в первую очередь, художественного текста.

Свободное объединение языковых единиц, ранее в одном контексте не употреблявшихся, явилось для современников Пушкина едва ли не самой заметной стороной его языкового новаторства. Из истории русского литературного языка мы знаем, что критика иронизировала по поводу соседства слов *дровни* и *торжествуя*, возмущалась употреблением в поэтическом тексте «низких», «бурлацких» слов *усы*, *визжать*, *вставай*, *рассветает*, *ого*, *пора*¹⁰. А один из преподавателей словесности, наоборот, восхищался «величайшей поэтической дерзостью» Пушкина, который в поэме «Граф Нулин» использовал самые простые, «прозаические» слова *В последних числах сентября*¹¹.

В результате пушкинских преобразований стало нормой то свойство художественного текста, которое мы назвали открытостью. А открытость художественного текста определяет допустимость в его составе элементов и словесных рядов, которые на уровне языковых единиц оцениваются как «ненормативные». Сейчас никто уже не решится оспаривать закономерность присутствия в художественных произведениях таких языковых единиц и словесных рядов. Более того: их отсутствие в тех случаях, когда они нужны в соответствии с художественными задачами, воспринимается как нарушение нормы. Таким образом, можно сказать, что отступления от нормы на уровне языковых единиц являются нормой организации художественного текста. В то же время всем ясно, что эти отступления не могут быть произвольными, ничем не регулируемы. Но чем всё же они регулируются?

Чаще всего к оценке диалектизмов, просторечия, жаргонизмов и т. п. в языке писателя подходят с позиций «чистоты литературного языка» или, наоборот, с позиций художественной вседозволенности. Отсюда — прямо противополо-

ложные мнения. В свое время были горячие споры по поводу «Царь-рыбы» В. Астафьева. Одному из участников дискуссии казалось, что писателем демонстрируется «культура просторечия» — «радостная, животворная культура, которой Астафьев отдается открыто, празднично, которой нарадоваться не может и в которой спасается от унифицированной литературной речи». А Л. И. Скворцов не без оснований сомневался как в существовании «просторечной культуры», так и в оправданности употребления В. Астафьевым слов, неизвестных за пределами описываемой местности (скажем, названий растений и трав: *грушанка*, *криводенка*, *хохлатка*, *седьмичник* и т. п.). В целом ученый видел в «Царь-рыбе» «перебор» сниженного просторечия и диалектизм¹².

Конечно, в том или ином конкретном случае одно из мнений может оказаться более доказательным, чем противоположное, но могут ли вообще чем-либо и когда-либо закончиться споры о том, что из «ненормативного» языкового материала можно и что нельзя употреблять в художественном произведении и сколько можно, а сколько нельзя? Очевидно, чтобы приблизиться к решению, в вопросе о нормах языка художественной литературы надо выходить на категории, определяющие структуру художественного текста. А такими категориями, как мы знаем, являются образ автора и его «речевое порождение» — образ рассказчика. Художественно оправданное соответствие выбора и организации языковых средств образу автора и образу рассказчика — это и есть норма языкового построения художественного текста.

Конечно, и здесь не исключен полностью субъективизм как со стороны автора, так и со стороны исследователя или читателя. И всё же соотнесение языкового материала и его организации с образом автора и образом рассказчика даст нам больше, чем соотнесение с «общелитературной нормой» на уровне языковых единиц. Рассмотрим два небольших отрывка из первой главы романа С. Есина «Затмение Марса»:

«В моем сознании репортаж уже был испечен. Теперь было важно лишь превратить этот “мыслительный” репортажик в некоторый художественно завершённый и эмоционально-информационный сгусток. Я уже приблизительно знал, с чего начну,

какими словами, каким тоном, чтобы привлечь внимание радиослушателей, я уже предвосхищал — сколько мне необходимо минут, естественно, на фоне раздающихся выстрелов из автоматов и другого огнестрельного оружия — слава Богу, эти выстрелы в данный момент наличествовали в избытке, а значит, не надо ничего подкладывать с других пленок фоном, тащиться для этого случая в радиостудию (слушатели в своей массе любят выстрелы, кровь, крики, стоны раненых, разговоры о смерти, гибели, увечных не менее, чем рассказы о сексуальных извращениях, воровстве и богатстве). Итак, звуковой фон был, следовательно, теперь нужны яркие, живописные, на уровне физически осязаемых, детали и две небольшие «озвучки»: высказывания двух очевидцев, лучше мужчины и женщины»;

«Я не люблю этих неопределившихся и лишь в душе, тайно, страдающих. Они стараются стоять сразу по обеим сторонам баррикады. Им кажется, что они занимают какую-то серединную позицию, а на самом деле они просто трусы. Обычно они отказываются от интервью, особенно телевизионных, хотя в их глазах видна борьба между желанием быть на виду и боязнию, что их прищучат. Они трахнуты пыльным мешком еще от их сталинско-хрущевско-брежневского рождения и не любят называть собственное имя и фамилию, если их спрашивают после того, как они порассуждают о политике».

Вряд ли можно усомниться в том, что и просторечие, и жаргонизмы, и профессионализмы, и газетно-публицистическая фразеология, несмотря на их подчеркнутость и даже нарочитость, употребляются здесь в полном соответствии с принципом соразмерности и сообразности. Они соразмерны в языковой композиции главы и всего романа в смысле количественного соотношения друг с другом и с «нейтральным» языковым материалом и вполне сообразны, соответствуют образу рассказчика — главного героя Николая Литаврина — уже не только в смысле количественных пропорций, но и — главное — в смысле особенностей их объединения «в одно и качественно новое целое».

Примечания

- ¹ *Чернышев В. И.* Русский язык в произведениях И. С. Тургенева // Известия АН СССР. Отделение общественных наук. 1936. № 3.
- ² *Виноградов В. В.* Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX вв. Изд. 3-е. М., 1982. С. 428; *Сорокин Ю. С.* Раз-

витие словарного состава русского литературного языка. 30—90-е годы XIX в. М.—Л., 1965. С. 480—495.

- 3 *Сорокин Ю. С.* Развитие словарного состава русского литературного языка. С. 493.
- 4 *Виноградов В. В.* Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX вв. Изд. 3-е. С. 419—420.
- 5 *Сорокин Ю. С.* Развитие словарного состава русского литературного языка. С. 497—502.
- 6 Там же. С. 501—502.
- 7 *Виноградов В. В.* Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX вв. Изд. 3-е. С. 469—470.
- 8 *Ожегов С. И.* Основные черты развития русского языка в советскую эпоху // Известия АН СССР. Отделение литературы и языка. 1951. Вып. 1. С. 29—30.
- 9 Подробнее см.: *Горшков А. И.* Язык предпушкинской прозы. М., 1982. С. 39—71, 125—128.
- 10 *Горшков А. И.* Теория и история русского литературного языка. М., 1984. С. 261—270.
- 11 *Виноградов В. В.* Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М., 1963. С. 122.
- 12 *Скворцов Л. И.* Художественная литература и нормы языка // Русский язык: Проблемы художественной речи. Лексикология и лексикография. М., 1981. С. 57—60.

Оглавление

Предисловие	3
-------------------	---

Стилистика в ряду филологических дисциплин

Глава 1. Предмет стилистики.....	9
Филология.....	9
Языкознание, литературоведение и филология.....	11
Строй и употребление языка.....	13
Три уровня исследования языка.....	16
Стилистика — наука (дисциплина), изучающая употребление языка.....	21
Примечания.....	24
Глава 2. Основные категории и разделы стилистики	26
Синонимия и соотносительность способов языкового выражения.....	26
Стиль.....	31
Стилистическая окраска.....	35
Стилевая норма.....	39
Разделы стилистики.....	45
Примечания.....	50

Стилистика текста

Глава 3. Текст как феномен употребления языка.....	53
Различные подходы к тексту.....	53
О филологическом подходе к тексту.....	57
Признаки текста.....	59
Определение текста.....	63
О текстах художественных и нехудожественных.....	65
О термине «дискурс».....	66
Примечания.....	67

Глава 4.	Межтекстовые связи	69
	Межтекстовые связи и признак отграниченности текста	69
	Определение межтекстовых связей	71
	Межтекстовые связи и «интертекстуальность»	72
	Межтекстовые связи и герменевтика	77
	Дополнения к определению межтекстовых связей	78
	Приемы межтекстовых связей	79
	Две группы межтекстовых связей	86
	«Заданные» межтекстовые связи	87
	«Контрапункт» словесных рядов в «заданных» межтекстовых связях	93
	«Свободные» межтекстовые связи	94
	«Темные аллеи» И. Бунина	95
	«Полутона рябины и малины» Г. Иванова	98
	Примечания	102
Глава 5.	Содержание текста и его языковое выражение	104
	План содержания и план выражения	104
	Содержание и тема	108
	Тема и идея	113
	Различные стороны содержания текста	115
	Предметно-логическая и эмоционально-экспрессивная стороны плана содержания и плана выражения	117
	Содержание текста и межтекстовые связи	120
	Примечания	121
Глава 6.	Факторы, влияющие на особенности раскрытия темы	122
	Понятие о факторах, влияющих на особенности словесного раскрытия темы	122
	Условия употребления языка	124
	Формы словесного выражения	128
	Разновидности словесности	135
	Литературные направления	141
	Об авторской индивидуальности	145
	О взаимодействии факторов	146
	Примечания	146
Глава 7.	Языковая композиция текста	147
	Общее понятие композиции	147
	Композиция в словесности	148
	Словесные ряды	153
	Роль деталей (подробностей) в композиции художественного текста	161
	Примечания	168
Глава 8.	Образ автора — организующее начало текста	170
	Учение В. В. Виноградова об образе автора	170
	М. М. Бахтин об образе автора	177

	Только ли в художественных произведениях есть образ автора?	180
	Образ «я» и лирический герой.....	181
	Примечания.....	184
Глава 9.	Образ рассказчика в его отношении к образу автора в языковой композиции текста.....	185
	Композиционная иерархия образов автора и рассказчика	185
	Точка видения автора и рассказчика.....	194
	Способы выражения образа рассказчика.....	197
	Композиционные типы повествовательных текстов, определяемые соотношением «образ автора — образ рассказчика».....	200
	Соотношение «образ автора — образ рассказчика» и язык персонажей.....	201
	Примечания.....	203
Глава 10.	Субъективация повествования	204
	Понятие субъективации повествования	204
	Группировка приемов субъективации повествования....	209
	Словесные приемы субъективации.....	210
	Композиционные приемы субъективации	214
	Связь и взаимодействие приемов субъективации.....	219
	Приемы субъективации в повествовании рассказчика... ..	220
	«Объективация» повествования рассказчика.....	222
	Примечания.....	224
Глава 11.	Языковые построения с установкой на изображение «чужого слова».....	225
	Понятие о языковых построениях с установкой на изображение «чужого слова»	225
	Стилизация.....	227
	Сказ.....	231
	Пародия.....	236
	Примечания.....	243
Глава 12.	Структура текста и его стилистический анализ.....	244
	Различные подходы к понятию структуры текста	244
	Проблемы структуры текста.....	246
	Проблемы стилистического анализа текста	248
	Главные пути стилистического анализа	251
	Главные приемы стилистического анализа	252
	Примечания.....	257

Стилистика разновидностей употребления языка («функциональная стилистика»)

Глава 13.	Система разновидностей употребления современного русского языка.....	261
	Литературный и разговорный язык.....	261
	Принципы выделения разновидностей (стилей) современного русского литературного языка.....	265
	Стили (разновидности) современного русского литературного языка.....	267
	Разновидности употребления разговорного языка.....	273
	Система разновидностей употребления современного русского языка.....	274
	Примечания.....	275
Глава 14.	Разговорный язык.....	277
	О трактовках разговорного языка.....	277
	Условия разговорного употребления языка.....	281
	Главные черты разговорного языка.....	283
	«Разговорный монолог».....	288
	Примечания.....	291
Глава 15.	Разновидности разговорного языка.....	292
	Территориальный диалект.....	292
	Полудиалект.....	296
	Социально-профессиональный диалект.....	298
	Просторечие.....	304
	Общий разговорный язык.....	306
	О взаимодействии разговорного и литературного языков.....	307
	Примечания.....	309
Глава 16.	Язык художественной литературы.....	310
	Художественная и нехудожественная литература.....	310
	Язык художественной литературы и литературный язык.....	315
	Язык художественной литературы и функциональные стили.....	317
	Эстетическая функция языка в произведениях художественной литературы.....	322
	Вопрос о «поэтическом языке».....	324
	Примечания.....	327
Глава 17.	Образность художественного текста.....	329
	Образ в искусстве.....	329
	Слово и образ.....	330
	Природа образа и образности.....	333
	«Образ в слове и образ посредством слов».....	335
	«Безобразная» образность.....	338
	Строение словесного образа.....	342
	Примечания.....	344

Глава 18. Язык художественной литературы	
в отношении к разговорному языку	
и функциональным стилям.....	345
Постановка вопроса	345
Ассимиляция языком художественной литературы	
и литературным языком элементов и словесных рядов	
разговорного языка и функциональных стилей	346
Использование элементов и словесных рядов	
разговорного языка и функциональных стилей	
в художественных целях	354
О нормах языка художественной литературы.....	358
Примечания.....	361

Учебное издание

Горшков Александр Иванович

РУССКАЯ СТИЛИСТИКА
СТИЛИСТИКА ТЕКСТА
И ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ СТАТИСТИКА

Редакция «Образовательные проекты»

Ответственный редактор *Т. Н. Ткаченко*
Художественный редактор *Т. Н. Войткевич*
Технический редактор *А. Л. Шелудченко*
Корректор *И. Н. Мокина*

Оригинал-макет подготовлен
ООО «БЕТА-Фрейм»

Общероссийский классификатор продукции
ОК—005—93; том 2; 953005 — литература учебная

Санитарно-эпидемиологическое заключение
№ 77.99.02.953.Д.003857.05.06 от 05.05.2006 г.

ООО Издательство «Астрель»

129085, г. Москва, пр. Ольминского, д. 3а

ООО Издательство «АСТ»

170002, РФ, Тверская обл., г. Тверь, пр-т Чайковского, д. 27/32

Наши электронные адреса: www.ast.ru

E-mail: astpub@aha.ru

ОАО «Владимирская книжная типография»

600000, г. Владимир, Октябрьский проспект, д. 7.

Качество печати соответствует качеству предоставленных диапозитивов

По вопросам приобретения книг обращаться по адресу:

129085, Москва, Звездный бульвар, дом 21, 7 этаж

Отдел реализации учебной литературы издательской группы АСТ

Справки по тел.: (095)615-53-10, факс 232-17-04

А.И. Горшков — автор школьных и вузовских учебников по истории и теории русского языка, доктор филологических наук, профессор, действительный член Академии российской словесности, заслуженный работник высшей школы РФ, член Союза писателей России.

В представленной книге на обширном материале русской словесности рассматриваются главные проблемы теоретической стилистики. Основное внимание уделено мало разработанному в действующих учебниках разделу «Стилистика текста» и изучению системы разновидностей употребления языка.

Книга уникальна по построению и содержанию, написана простым, доступным языком.

Учебник адресован студентам педагогических и гуманитарных вузов.

ИМЕНЬ ДОСТОЯТЕЛЬСТВО
БОГА ДА БУДЕТ ВЪ НИИ
ЗЛО ДШКОПТИИ И ПИ
БНТИ. О ПИМЕОМЛАУ
ШЛЕВЪ ДЪ БЪТНАНАСЪ
ГНЪВЕНЪ. КОБЪ ОКА
МЕПЕНИСЦЕНЪ. ГЛА
УЛЪКО ПРАСТАНОЦКО
ТВОИ. И ПРАСТРЕ. ИЦТЪ
ДНАО
ЛЛАК
ЛЕДИ
ОШ
ДЪТЪ
СНЕ. В ПОП. ВЛЦЪ

ВЪ СЕДЕТЪ ИМЕ О ПИ
СОУ. В ПО ПЕ ОЛЕ О ПИ
О ПИ. ИЗНИДЕ
И СЪВ ПОСТИЛЪ СТИ
И ТИЦАЛЪ ТЪ МДЪ
И АШЕ И НСКАШЕ
И СНИ И ПЪ. И ИМЕ
БАХУСНИЦЪ. И О ВЪ
ТЪ ШЕНГАХУСНИЦЪ. И
ВСИ И ПИ ТЪ ТЪ СЕ. И ГЛА
И ТЪ ИДЕ ДЪ О СИ Д О ВЪ
БЛИ ПИ И ЛЪ В СИ И ГЛА
ДАН ТЪ И ПРА ПОВЪ ДЪ. П
СЕ О ПА ДЪ. НЕ ВЪ П
ВЪ ДЛА ПАС ПИ И ШИ И



ISBN 5-17-039363-6



9 785170 393633