

Л. А. Новиков

ученые
дэ
школьник*

Искусство слова





ЛЕВ АЛЕКСЕЕВИЧ НОВИКОВ — доктор филологических наук, профессор.

Родился в 1931 г. Окончил Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова. С 1958 г. ведет педагогическую и научно-исследовательскую работу сначала в 1-м Московском государственном педагогическом институте иностранных языков, потом в Московском государственном университете и Институте русского языка им. А. С. Пушкина. С 1977 г. заведует кафедрой общего и русского языкознания Университета дружбы народов им. Патриса Лумумбы.

Научные интересы Л. А. Новикова лежат в области русского языка и общей лингвистики. Он автор свыше 200 печатных

работ, в том числе книг «Антонимия в русском языке (Семантический анализ противоположности в лексике)», «Семантика русского языка». Целый ряд исследований ученого посвящен разработке принципов и методов изучения языка художественной литературы и различных проблем поэтики слова, а также анализу языка русских и советских писателей.

Л. А. Новиков

Библиотечка
Детской
энциклопедии



Редакционная
коллегия:
И. В. Петрянов
(главный редактор)
И. Л. Кнунянц
А. Н. Сахаров

Искусство слова



2-е издание



Москва
«Педагогика» 1991

ББК 81
Н73

Рецензенты:

член-корреспондент АН СССР Ю. Н. Караулов,

член-корреспондент АПН СССР М. Р. Львов

Новиков Л. А.

Н73 Искусство слова. — 2-е изд., доп. — М.: Педагогика, 1991. — 144 с.: ил. — (Б-чка Детской энциклопедии «Ученые — школьнику»).

ISBN 5-7155-0339-6

В книге известного советского лингвиста доктора филологических наук, профессора Л. А. Новикова рассказывается о богатстве изобразительных возможностей русского языка, его важнейших образных средствах, о творчестве художников слова — русских и советских писателей, работах известных филологов в области художественной литературы, поэтики, искусства слова.

Даются основные сведения о языке, его происхождении и развитии.

1-е издание выпущено в 1982 г.

Для старшекласников.

Н 4306000000(4802000000)—010 96—91
005(01)—91

ББК 81

ISBN 5-7155-0339-6

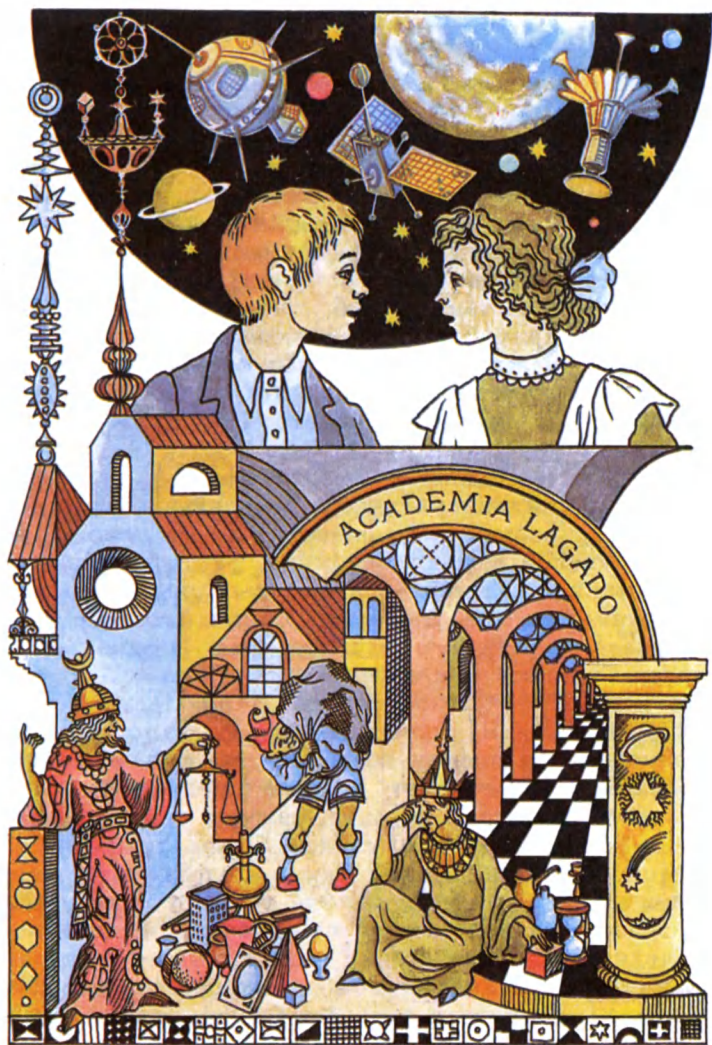
© Л. А. Новиков, 1991

© Художники: Н. Доброхотова,
Т. Доброхотова, 1991

Язык — одно из самых великих творений человечества. Это важнейшее средство общения, тонкий и гибкий инструмент, с помощью которого формируется и выражается человеческая мысль.

В нашей повседневной жизни язык всего-навсего лишь средство для достижения какой-нибудь цели, привычная система речевых навыков. Поэтому мы обычно его «не замечаем». Однако вместе с тем трудно даже представить, что стало бы, если язык по каким-то причинам вдруг перестал существовать... Общение между людьми, выражение человеческих мыслей и чувств, наконец, само существование литературы, да и самого общества едва ли было возможным.

Слово — единство отвлеченных и конкретных, общих и индивидуальных, нейтральных и эмоционально окрашенных значений, и его нельзя заменить никакой вещью! Вспомним фантастические «Путешествия Гулливера», в которых знаменитый английский писатель Джонатан Свифт сатирически изображает современное ему общество. В одном из эпизодов Гулливер оказывается в Академии Лагадо среди ученых Летучего острова. В школе языкознания разрабатывается «научный» проект, который требует полного упразднения всех слов во имя «здоровья и сбережения времени»: каждое произносимое слово, по мнению автора проекта, связано с некоторым изнашиванием легких и, следовательно, приводит к сокращению жизни людей. Так как слова служат названием вещей, то автор проекта считает более удобным и целесообразным носить при себе вещи, которые необходимы для выражения наших мыслей и желаний. Единственным неудобством нового способа выражения мыслей, иронически замечает Свифт, является то, что



для пространного разговора приходится таскать на плечах большие узлы с вещами. Гулливер не без удивления наблюдает местных мудрецов, изнемогающих под тяжестью ноши. Встречаясь на улице, они снимали с плеч мешки, развязывали их и доставали оттуда необходимые вещи, вели таким образом беседу в продолжение часа, потом складывали свою утварь, помогали друг другу взваливать груз на плечи, прощались и расходились...

Мир слов многообразен, интересен, увлекателен и еще до конца не разгадан: он так же неисчерпаем, как космос, Вселенная. Возьмем хотя бы литературу: какая бездна глубоких мыслей, идей, образов и эмоций! И все это из слов, тех обычных и, казалось бы, ничем не приметных слов, которые выстроились по алфавиту в словаре, ожидая, когда писатель призовет их и заставит сверкать в своих произведениях всеми цветами смысловой и эмоциональной радуги, вдохнет в них жизнь. Пока они только слова, они — как спокойные клавиши рояля; их жизнь — в творениях писателя, подобно тому как жизнь звуков — в музыке, гармонии звуков, образы которых неисчерпаемы, бесконечны.

Слово обладает способностью обобщать и в то же время обозначать индивидуально неповторимое. Оно неразрывно связано с нашими знаниями о мире, мыслями и чувствами, с нашим жизненным опытом и способно поэтому «замещать» те вещи, о которых мы говорим. Мы можем беседовать друг с другом и о наших самых будничных делах, хорошо известных нам, и о далеких странах, в которых никогда не бывали, и на самые отвлеченные темы.

И как хорошо, что для того, чтобы рассказать товарищу о недавно прочитанной книге или вести дискуссию на какую-нибудь тему, совсем не надо носить или возить с собой огромные мешки с вещами, о ко-

торых должна идти речь! Подобно чудодейственному дару слово существует в нас как «заместитель» вещей: предметов и явлений. Это самый тонкий инструмент выражения мысли и самое совершенное средство общения.

Познакомившись с книгой, вы узнаете прежде всего, как устроен наш язык и откуда у него эта поистине удивительная способность отражать жизнь и быть удобным средством общения. Но это не все и не самое главное, о чем говорится в ней.

У языка несколько функций. Важнейшая из них — функция общения, или коммуникативная (от лат. communicatio — сообщение). Поэтому наша письменная и устная речь, чтобы она хорошо, легко и без помех воспринималась и правильно понималась, должна прежде всего соответствовать нормам правописания, словоупотребления и произношения.

Но правильность — не единственное свойство хорошего языка: он должен быть вместе с тем выразительным и образным, разумеется, когда в этом есть необходимость. Образность слова проявляется с наибольшей полнотой и глубиной тогда, когда оно во взаимодействии с другими словами выступает в своей поэтической (эстетической) функции. Слово, по определению А. М. Горького, является «первозлементом» литературы, а сам язык — материалом словесного искусства.

Искусство слова качественно отличается от других искусств — живописи, скульптуры, музыки и т. п. тем, что его материалом является связанное со словом внутреннее представление, поэтический образ, творчески созданный писателем и воссоздаваемый читателем, а не краски, мрамор, металл или музыкальные звуки. Это явление психическое, наиболее «гибкий» и «подвижный» материал искусства. Известный немецкий философ Гегель, сопоставляя различные виды искус-

ства, писал в своих «Лекциях по эстетике»: «Композитор... может лишь в мелодиях высказать свои переживания и думы, и то, что он чувствует, у него непосредственно превращается в мелодию, подобно тому, как у живописца оно превращается в фигуру и краски, а у поэта — в поэзию представления, облекающую свои создания в благозвучные слова». Слова как элементы поэтической речи имеют не только смысловую (семантическую), но и эстетическую информацию; они не только сообщают что-то разуму, но и, обращая наше внимание на себя, воздействуют на чувства своей необычностью, неповторимостью, образностью, звуковой организацией, ритмом. Поэтическое слово дает «ощутимое» изображение предмета или явления, делает такое изображение сосредоточенным, очищенным от второстепенных, случайных деталей.

Обратимся к началу десятой главы повести Н. В. Гоголя «Страшная месть»: «Чуден Днепр при тихой погоде, когда вольно и плавно мчит сквозь леса и горы полные воды свои...». Эти строки можно декламировать, читать как стихи. Напевная ритмическая проза напоминает ритм старинных украинских дум и очень эмоциональна. Когда слышишь или произносишь эти строки, чувствуешь величавое течение реки. Ритмичность основана здесь на соразмерности звуковых отрезков, тактов и чередовании ударных и безударных слогов, приближающих прозу к стихам¹:

Чуден / Дне́пр	(2)
при ти́хой / погóде,	(2)
когда во́льно / и пла́вно	(2)
мчи́т / сквозь ле́са / и го́ры	(3)
по́лные / во́ды / свой...	(3)

¹ Количество тактов в строке указано цифрами.



Попробуем заменить эту фразу, в которой слова ритмически подчеркнуты, другой, обычной, например: *Днепр очень красив в тихую погоду, когда он плавно течет через леса и горы*, и тогда станет понятно, почему профессор А. М. Пешковский, один из известных исследователей поэтического языка, говорил, что «гоголевский текст поет, а разговорный скрипит».

Эстетическое воздействие, которое делает «ощутимым» содержание текста, может быть вызвано и самим их звучанием. Мы не только представляем, но и слышим шелест, шуршание падающих и гонимых ветром осенних листьев, когда декламируем стихотворение В. Я. Брюсова «Сухие листья».

Сухие листья, сухие листья,
 Сухие листья, сухие листья
 Под тусклым ветром, кружась, шуршат.
 Сухие листья, сухие листья,
 Под тусклым ветром сухие листья,
 Кружась, что шепчут, что говорят?

[с-х'-с'-т'-с-х'-с'-т']
 [с-х'-с'-т'-х'-с'-т']
 [т-с-ж-ш-р-ш]
 [с-х'-с'-т'-с-х'-с'-т']
 [с-к-с-х'-с'-т']
 [ж-с'-ш-ш-ч'-ш]

Это звукозапись, прием звукоподражания. Впечатление шелеста создается за счет скопления свистящих,

шипящих и некоторых других согласных. Звуковое впечатление усиливается, если эти звуки произносить подчеркнуто, выделяя голосом. Узкие же (или высокие) гласные [у], [и] создают звуковое впечатление движения воздуха, едва уловимого свиста ветра...

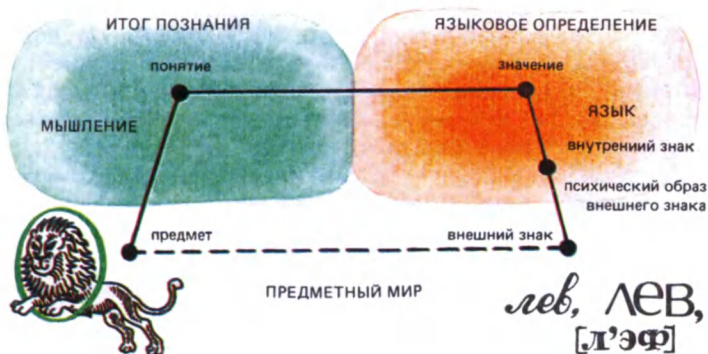
Итак, эта книга — о поэтическом языке, об искусстве слова. Она написана для вас, старшекласники. У школьников большой интерес к изобразительности слова, к выразительному богатству языка, интерес нередко еще не осознанный. Нужно много книг, чтобы удовлетворить его. С такой целью написана и эта книга. Есть у нее и еще одна задача: показать сам ж и в о й я з ы к, интересный и увлекательный, его художественную изобразительность и неповторимую красоту. Но чтобы знать, что такое поэтическое слово, надо иметь хотя бы общее представление о том, как устроен и функционирует наш язык.

Как устроен наш язык

Слово и его значение, или как слова замещают вещи.

Почему и как слова могут замещать вещи? Попробуем ответить на этот вопрос. Он не прост и требует особого внимания.

Прежде всего, что собой представляет само слово? В нем можно выделить две стороны: внешнюю и внутреннюю, знак и значение. Знак — это написанное или произнесенное слово, его графическая или звуковая оболочка. Каждый знак что-то значит: он имеет определенное значение. Слово является единством знака и значения. Буквы *лев*, как и звуки [л'эф], представляют собой воспринимаемый нами материальный знак, имеющий в русском языке определенное значение, которое в отличие от знака является психическим, идеальным по своему характеру. Различа-



ют внешний, материальный знак (графическую, звуковую оболочку слова) и внутренний знак — психический образ написанного или звучащего слова: мы представляем себе, как написано или звучит то или иное слово, хотя в данный момент его и не воспринимаем; мы можем даже мысленно «произносить» его. Это и есть внутренний, психический знак, тесно связанный с внешним знаком и соответствующим значением. С помощью внутренних знаков и их значений мы формируем мысль, мыслим, думаем «про себя», с помощью внешних — мы как бы переводим наши мысли в речь (письменную, устную), делаем их доступными для других, что является необходимым условием общения.

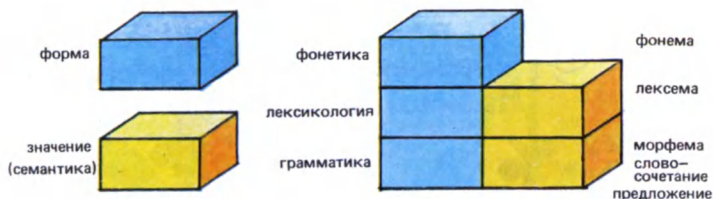
Знак и значение, образующие слово как единицу языка, соотносятся с соответствующей категорией мышления — понятием и определенным классом предметов. Окружающий человека мир отражается в его сознании в виде логических понятий и языковых значений, которые закрепляются за определенными словами (знаками). Научное понятие отражает действительность глубже и полнее, чем значение: это итог познания предмета (явления), результат, в кото-



ром обобщаются данные нашего опыта. Понятие «лев» представляет собой обстоятельное научное описание этого животного (точнее — целого класса таких животных) как хищного млекопитающего. Значение же — только краткая характеристика обозначаемого, с помощью которой можно «опознать» в нашем повседневном общении это животное, выделив его из числа других животных: это набор наиболее характерных отличительных признаков предмета.

Обозначаемый предмет, понятие, значение и знак тесно взаимосвязаны. Их соотношение удобно представить в виде трапеции.

Между предметом и знаком прямой связи нет: они связаны опосредованно, через значение (понятие). На схеме это отношение представлено в виде прерывистой линии. Для того чтобы дать название какому-нибудь предмету, надо его определенным образом осмыслить. Вот почему один и тот же предмет, та же самая вещь могут по-разному называться в различных языках: русское слово *подснежник* (цветок, растущий под снегом, из-под снега) соответствует английскому *snowdrop* (капля, упавшая на снег), фран-



цузскому *perce-neige* (проткни снег: цветок, протыкающий снег), немецкому *Schneeglöckchen* (снежный колокольчик).

Человек познает объективную действительность (предметы, явления и др.) в процессе практической и научной деятельности. Закономерности этого процесса изучаются теорией познания. Результаты отражения действительности систематизируются в нашем сознании в виде соответствующих понятий. Это задача специальных наук: математики, физики, химии, биологии, искусствоведения и т. п. Общие же закономерности взаимосвязи и взаимоотношений понятий и основные законы мышления рассматриваются такими науками, как логика и психология. **Я з ы к о з н а н и е** (или **л и н г в и с т и к а**, фр. *linguistique* от лат. *lingua* — язык, т. е. наука о языке) исследует систему языка, структуру его единиц и их функции, языковые категории и законы.

Свойство человеческого мышления отражать мир в виде множества соотносимых понятий, связанных с соответствующими словами языка, и позволяет словам замещать сами вещи: предмет \leftrightarrow понятие \longleftrightarrow значение \leftrightarrow знак. Слово (знак+значение) через соответствующее понятие устойчиво ассоциируется с определенным классом предметов. Смысловая сторона языка образует сложную картину отражаемого мира.

Изучение значения в лингвистике — одна из глав-



ных проблем, имеющих непосредственное отношение к языку как материалу словесного искусства. Значение языковых единиц — морфем (корней, суффиксов, приставок), лексем (слов как единиц словаря), словосочетаний и предложений — рассматривается в специальной лингвистической дисциплине — семантике (от греч. *sēmantikós* — обозначающий). Все единицы языка, кроме звуковых (фонем), включают в себя значение.

Не имеют значения только звуки (фонемы). Так,

звук [а] ничего сам по себе не значит, если не выступает в роли морфемы или отдельного слова: *алогичный* — ‘нелогичный’, *асимметричный* — ‘несимметричный’; сравните: *Все пришли вовремя, а он опоздал* (где *а* — союз противительного значения). Одно и то же произнесенное или написанное слово может быть предметом анализа разных разделов лингвистики, например фонетики или орфографии, если оно рассматривается с точки зрения произношения [л’эф] или написания *лев*, лексикологии, когда обращаются к его «вещественному», предметному значению — ‘хищное животное’, морфологии, в которой, например, форма *львов* может рассматриваться как выражение грамматического значения мужского рода, множественного числа, родительного (или винительного) падежа, наконец, синтаксиса, когда слово рассматривается как член предложения, находящийся в определенных синтаксических связях с другими словами: *Дрессированные львы выбежали на арену* (*львы* — подлежащее, субъект); *Он уже третий год дрессирует львов* (*львов* — дополнение, объект).

Итак, значение — это специфическое языковое отражение действительности: предметов, явлений, свойств, отношений и т. п. Слова, как показал выдающийся ученый-физиолог академик И. П. Павлов, являются «сигналами сигналов»: наша речь представляет собой вторую сигнальную систему, тесно связанную с первой сигнальной системой, т. е. ощущениями и представлениями человека, его впечатлениями об окружающей среде, которые формируются в результате условнорефлекторной деятельности. Речь — это сигналы первичных сигналов; она способна вызывать у нас эти первичные сигналы, т. е. представления о самих предметах и явлениях мира, и тогда, когда причин, вызывающих их, нет. Поэтому

слова благодаря тому, что они отражают вещи, могут замещать сами эти вещи, делая язык удобным и «невесомым» средством общения и избавляя нас от тяжелой ноши «вещного языка» мудрецов Летучего острова.

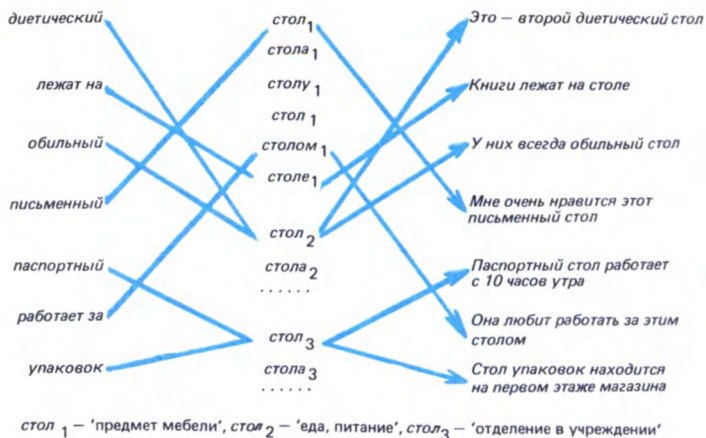
Слово под лингвистическим «микроскопом». Мы постоянно пользуемся языком и очень редко задумываемся над тем, как он устроен. Для нас он — средство, инструмент достижения определенной цели. Для лингвистов язык — объект специальных научных исследований, результаты которых обобщаются в виде статей, монографий, академических грамматик и словарей, наконец, в виде различных учебников.

Как и другие ученые (физики, химики, математики, зоологи, ботаники), лингвисты анализируют предмет своей науки — язык. Для этого необходим и особый аппарат анализа: набор основных понятий, методов и приемов исследования, или, говоря образно, особый лингвистический «микроскоп», благодаря которому становится хорошо видимым то, что обычно остается незаметным.

«Механизм» языка основан на том, что каждая его единица входит в два перекрещивающихся ряда. Один ряд, линейный, горизонтальный, мы непосредственно наблюдаем в тексте. Это синтагматический ряд слов: данная единица и другие единицы, с которыми она сочетается (от греч. *syntagma* — нечто соединенное). Второй ряд, нелинейный, вертикальный, скрыт от нас; он не дан в непосредственном наблюдении, но его можно видеть под лингвистическим «микроскопом»: это парадигматический ряд, т. е. данная единица и другие единицы, связанные с ней той или иной ассоциацией — формальным, содержательным сходством, противоположностью и другими отношениями (от греч. *parádeigma* — пример, образец).

Примером синтагматических отношений могут служить сочетаемость звуков, грамматическая сочетаемость слов и морфем: *играть в футбол, играть на скрипке, синий шар, синяя тетрадь, под +окон+ник*, лексическая сочетаемость: *письменный стол, работать за столом, стол красного дерева* — ‘предмет мебели’; *обильный стол, диетический стол* — ‘еда, питание’; *паспортный стол* — ‘отделение в учреждении’ и другие виды отношений языковых единиц. Простейший пример парадигматических отношений — парадигма (образец) склонения или спряжения слова: *дом, дома, дому, дом, домом, (о) доме* или *иду, идешь, идет, идем, идете, идут*. Парадигмы образуют взаимосвязанные семантические варианты (значения) одного и того же многозначного слова (*стол*₁ — ‘предмет мебели’, *стол*₂ — ‘еда, питание’, *стол*₃ — ‘отделение в учреждении’), синонимические ряды (*хладнокровный, выдержанный, сдержанный, невозмутимый, спокойный, уравновешенный*), антонимические пары (*горячий — холодный*), единицы одного и того же класса (глаголы перемещения: *идти, ехать, лететь, плыть*, обозначения родства: *отец, мать, сын, дочь, дядя, тетя* и т. п., названия фруктов: *яблоко, апельсин, мандарин, лимон, гранат* и т. п.) и др.

Системность языка и «механизм» его функционирования проявляются в том, что языковые единицы хранятся в нашем языковом сознании не изолированно, а как взаимосвязанные элементы своеобразных «блоков» — парадигм; само же употребление этих единиц в речи (типová сочетаемость) определяется их внутренними свойствами, тем, какое место занимает та или иная единица среди других сходных единиц класса. Такое хранение «языкового материала» является удобным и экономным. В нашей повседневной жизни мы имеем дело с порожде-



нием и восприятием речи, т. е. осмысленной последовательности языковых единиц, и не замечаем обычно никаких парадигм. Тем не менее они — одна из основ знания языка. Ведь не случайно, когда вы делаете ошибку, вас просят просклонять или проспрягать то или иное слово, образовать определенную форму, уточнить значение, иными словами, обратиться к правильному образцу — парадигме, к тому, что остается за пределами текста. Парадигма напоминает собой своеобразную обойму, из которой извлекается необходимая грамматическая словоформа или семантический вариант слова так, чтобы слова были грамматически и семантически согласованы друг с другом, а сами предложения — правильно построены.

Как видно, каждый член парадигмы (грамматическая форма, семантический вариант, или значение слова) вступает в определенные синтагматические связи и вместе с тем противопоставляется другим членам парадигмы.

Между парадигматическими и синтагматическими свойствами языковых единиц есть определенная взаимосвязь. Эти свойства соотнесены: чем больше смыслового сходства у слов, чем ближе они друг к другу парадигматически, тем больше сходства в их употреблении, сочетаемости, в синтагматике. И наоборот. Синонимы как слова близкие или даже тождественные по значению обладают сходной или тождественной сочетаемостью с другими словами: сравните, например, употребление синонимов *языкознание* и *лингвистика*, *орфография* и *правописание* и т. п. Напротив, семантически различные, удаленные по значению слова, такие, например, как *молоко* и *ракета*, обладают различной, несходной сочетаемостью: *кипятить*, *наливать*, *выливать*, *пить*, *квасить молоко*, *коровье молоко*, *козье молоко*, *стакан молока*, *бутылка молока* и *космическая ракета*, *запускать ракету*, *конструкция ракеты*, *экипаж ракеты*, *старт ракеты*, *полет ракеты* и т. п.

Таков «механизм» функционирования обычного нормативного языка.

Употребление поэтического слова во многом представляет собой отклонение от принятых норм, нарушение закономерностей языкового «механизма». А это значит, что для того, чтобы лучше понять художественную речь, ее своеобразие, нужно хорошо знать законы функционирования обычного языка, нормативного словоупотребления. Каждое эстетически значимое слово — результат тщательного отбора писателем языковых средств. И поэтому очень важно представлять, в какие синтагматические и парадигматические отношения слово входит по природе и в какие новые связи включается в данном тексте. При этом естественно возникает вопрос: почему одни слова могут сочетаться друг с другом, а другие нет? В чем здесь дело? Вряд ли существуют какие-то внешние

признаки, по которым можно было бы определить, сочетаются те или иные слова в тексте или нет. Дело здесь — в их значении. И нам опять придется прибегнуть к помощи лингвистического «микроскопа», чтобы лучше рассмотреть слово.

То, что называют значением слова (а их обычно у слова бывает несколько), можно сравнить по структуре с молекулой. Молекула — наименьшая частица вещества, сохраняющая его химические свойства; значение слова — минимальный смысл, который слово имеет в контексте, т. е. в определенном отрезке речи. Молекула воды H_2O (или $H-O-H$), имеющая свойства указанной жидкости, может быть разложена на более элементарные частицы — атомы водорода (H) и атом кислорода (O). Подобным образом и значение слова может быть мысленно разделено на минимальные семантические «атомы», которые уже не обладают свойством данного значения, а только составляют в совокупности его. Языковеды называют их семами. Сема (от греч *sēma* — знак) — простейшая единица значения, которая выделяется в результате специального анализа. Молекула состоит из атомов, значение слова — из сем.

Для обнаружения семантических «атомов» в значении слова необходим специальный анализ. Чтобы получить представление о структуре значения какой-нибудь единицы, нужно ее сравнить с другими сходными единицами, взять соответствующий класс (множество M) обозначаемых предметов. Пусть нам предстоит определить, из каких элементарных смысловых «частиц» складывается значение слова *отец* как термина родства (другие значения слова в расчет не принимаются). Этому слову, как и другим, образующим класс (множество) обозначений родства, свойствен общий семантический элемент — 'родственник / родственница' (общая сема — C): *отец, мать,*

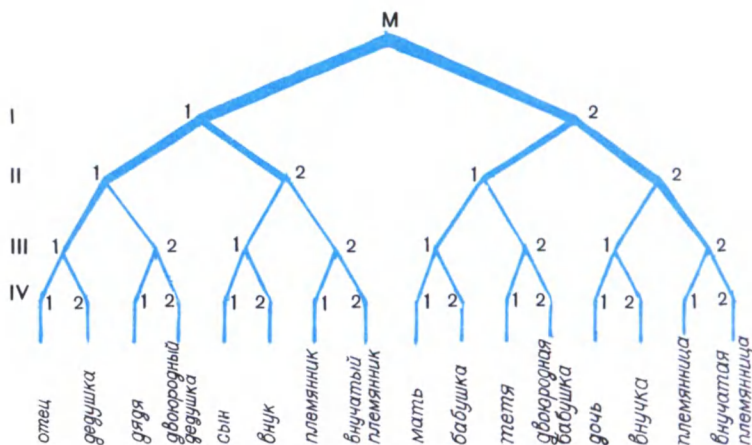
сын, дочь, дедушка, бабушка, дядя, тетя, племянник, племянница, двоюродный дедушка, двоюродная бабушка, внучатый племянник, внучатая племянница. Для простоты анализа ограничимся этими словами; всего же в русском языке насчитывается более ста наименований лиц, находящихся в различных родственных отношениях. Сопоставляя друг с другом указанные слова, мы находим, что все множество таких имен может быть последовательно разбито на непересекающиеся подмножества по четырем основаниям. Эти основания разбиения множества и соответствуют элементарным семантическим «атомам», или семам. Вот они¹:

Разбиения множества	Семантические "атомы", семы
I разбиение	1 — мужской пол 2 — женский пол
II разбиение	1 — родитель 2 — рожденный
III разбиение	1 — прямое родство 2 — косвенное родство
IV разбиение	1 — первое поколение 2 — второе поколение

А вот как выглядит общая картина разбиения этого множества слов (М) на подмножества (см. рис. на с. 21).

Пользуясь этой схемой, вы можете определить значение каждого из представленных здесь слов. Для

¹ Прямое родство — родство по линии: я — отец (мать), косвенное: я — дядя (тетя) и т. п.



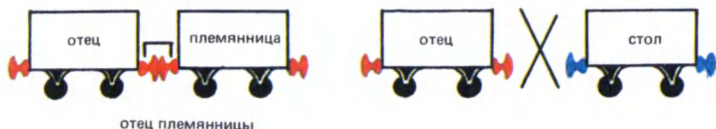
этого надо только совершить мысленное путешествие от вершины схемы (буквы М, обозначающей все множество терминов родства) вниз, к выбранному вами слову. Те «атомы» (семы), которые встретятся на пути к слову, и составят в совокупности его значение:

I	II	III	IV	
1	1	1	1	= отец
2	1	1	1	= мать
1	2	1	1	= сын
2	2	1	1	= дочь

Как видно, значение каждого слова складывается из нескольких семантических «атомов» (сем). Сходство и различие указанных в таблице слов может быть представлено наглядно в виде противопоставления сем терминов родства — существительных *отец, мать, сын...*

Обнаруженные нами семантические «атомы» значений помогают ответить на поставленный вопрос: почему одни слова сочетаются друг с другом, а дру-

гие нет? Дело в том, что в обычном словоупотреблении (если оставить пока в стороне поэтическую речь) сочетаются только такие языковые единицы, у которых есть одинаковые, общие семантические «атомы» (семы). Этими-то семами слова и соединяются друг с другом, подобно тому как один вагон поезда прицепляется к другому с помощью общих приспособлений — сцепов. В значениях слов *племянница* и *отец* есть общий «атом»-сцеп 'родственник/родственница', поэтому они регулярно сочетаются друг с другом: *племянница отца*, *отец племянницы* и т. п. Вполне объяснимы и такие сочетания, как *сын Петра*, *внук танкиста*, *ее дочь*, так как в обозначениях человека, в их значениях заключается сема 'родственник': каждый человек реально или потенциально чей-то родственник. Сочетание же *отец стола* невозможно потому, что у слова *стол* как неодушевленного существительного нет такого смыслового «атома», которым прежде всего характеризуется слово *отец*. Нет сцепа — нет и сочетаемости слов:



Более сложное отношение единиц в тексте наблюдается тогда, когда то или иное слово выступает в переносном значении, реализуя эстетическую функцию. «Гоголя должно считать отцом русской прозаической литературы», — писал Н. Г. Чернышевский. В. И. Ленин назвал Н. Е. Жуковского «отцом русской авиации». *Дарвин — отец современного естествознания* — слышим мы и не находим в таком употреблении ниче-

го, что нарушало бы привычную норму словоупотребления. Между тем в словах *литература, авиация, естествознание* нет семы 'родственник'. Почему же возможны такие сочетания, как *отец (русской прозаической) литературы, отец (русской) авиации, отец (современного) естествознания*? Сочетающиеся слова имеют образное «подвижное» значение. Значение слова *отец* «колеблется» в амплитуде 'родитель' — 'основоположник, основатель', значение других слов — в пределах от обычного до 'нечто одушевленное, как бы рожденное кем-то'. Вызвано это процессами исключения (точнее — нейтрализации, неразличения) одних семантических «атомов» и появлением других, контекстуальных сем в тексте. В существительном *отец* в этих сочетаниях как бы затемняются, отступая на задний план, т. е. вычитаются, «атомы» 'прямое/косвенное родство', 'первое/второе поколение', зато резко выступает вперед, актуализируется сема 'родитель' (притом мужского рода). А так как сема 'родственник' становится колеблющейся и не поддерживается соседними словами, где ее нет, то сам семантический «атом» 'родитель' претерпевает изменение: 'родитель, кого-то' → 'основоположник (чего-то)'. Слова *литература, авиация, естествознание* стремятся исключить из значения слова *отец* не соответствующие им семантические «частицы». С другой стороны, будучи связанными в тексте со словом *отец*, эти слова неизбежно получают контекстуальные «атомы» одушевленности, родства: литература, наука предстают здесь как детище писателя, ученого¹. Взаимодействие постоянных и контекстуальных смысловых «атомов», их подвижное равновесие создают смысловое и эмоциональное напряжение, вызываю-

¹ В слове *детище* слиты оба значения: устарелое 'ребенок, дитя' и 'то, что создано собственными трудами и заботами'.

щее определенное эстетическое переживание у читателя.

Рассматривая язык под «микроскопом», мы убедились, что слова, которые сочетаются друг с другом, должны согласовываться не только по форме (что хорошо известно из школьной программы), но и по смыслу — с помощью общих смысловых «атомов». В последнем случае говорят о семантическом согласовании языковых единиц. Это понятие чрезвычайно важно для понимания природы поэтического слова.

Как мы воспринимаем текст. Часто можно слышать о том, что процесс общения сводится к «передаче» мысли с помощью слова. Строго говоря, это не соответствует действительности. Мысль нельзя «пересаживать» из одной головы в другую, так же как нельзя просто «извлечь» содержание из какого-нибудь художественного произведения.

Слово — не механический передатчик, а возбудитель сходных мыслей и эмоций. Оно социально по своей природе и является достоянием всех говорящих на данном языке. Поэтому слово может «намекать» на определенное содержание, известное многим или всем. Как это происходит?

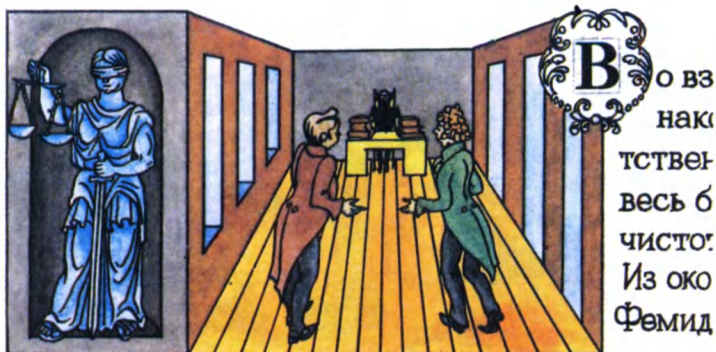
В процессе своей практической познавательной деятельности человек взаимодействует с окружающей средой, воздействия которой отражаются в его сознании в виде живых впечатлений, образов, понятий, тесно связанных с соответствующими словами. В психике остается след от того, что на нас воздействует, запечатлевается и суммируется все, что мы испытываем. Это составляет наше знание о мире, наш индивидуальный опыт, который согласуется с познаниями и опытом других людей и в то же время характеризуется специфическим своеобразием. Знания и впе-



чатления о действительности существуют в нас обычно в скрытом (латентном) состоянии. По мере надобности они оживляются, выносятся в «фокус» сознания под влиянием какого-либо внешнего раздражителя или слова как «сигнала сигналов» — представлений и впечатлений о мире. Совокупность таких знаний, представлений и впечатлений о мире в нашем сознании и составляет основу для языкового общения людей, для порождения и восприятия речи, текста.

Как же воспринимается и понимается текст?

Текст для читающего — это определенная последовательность знаков, т. е. букв, составляющих слова и предложения. Эти внешние знаки ассоциируются с их психическими образами — внутренними знаками, которые тесно связаны с соответствующими значениями. Благодаря этому становятся понятны слова, составляющие текст. Однако это еще не всегда означает, что понято его содержание, смысл. Для правильного и полного понимания текста нужно иметь запас соответствующих знаний, живых представлений и впечатлений, которые как бы проецируются читающим на текст, как на экран.



Под влиянием рефлекторных раздражений, идущих от букв, составляющих слова и целые предложения, в сознании читателя происходит творческое воспроизведение действительности, изображаемой в художественном произведении. Известный русский библиограф и писатель Н. А. Рубакин, опираясь на работы выдающихся ученых В. Гумбольдта и А. А. Потебни, образно сказал в своей интересной книге «Психология читателя и книги»: «Слово представляет собою крайне своеобразный сосуд, хотя и наполненный содержанием, но так им наполненный, что никто никоим образом не может получить его и выпить: его приходится с а м и м т в о р и т ь, стараясь вникнуть в него, но творить из собственных элементов и по своему собственному образу и подобию».

Чего нет в опыте читателя, того нет для него и в тексте. Разумеется, этот опыт не есть нечто постоянное у одного и того же человека и одинаковое у всех людей: он расширяется по-разному и в различном объеме, накапливается, осваивается говорящими на данном языке.

Не совсем понятный текст становится благодаря приобретенным знаниям (в том числе путем чтения) со временем вполне понятным. Не удивительно поэтому, что одна и та же книга, прочитанная нами в юности и в зрелом возрасте, или одна и та же книга, прочитанная нами и кем-то другим в одно и то же время, может восприниматься не вполне одинаково, сообразно имеющимся знаниям и жизненному опыту.

Подлинно художественное и достоверное воспроизведение действительности, изображаемой в литературном произведении, предполагает наличие у читателя не только собственно языковых знаний, т. е. способности понимать значения слов и смысл целых высказываний, но и специальных знаний из различных областей науки, истории и культуры народа. Последние помогают соотнести слова с вполне определенной реальностью. При недостаточном запасе знаний, представлений и впечатлений между значением слов и обозначаемой в тексте действительностью, по словам Н. А. Рубакина, может быть пропасть, «на краю которой привычные смыслы привычных нам звуков речи обыкновенно и застревают». Вот Чичиков и сопровождающий его Манилов направляются в присутственные места, чтобы оформить покупку «мертвых душ»: «Во взаимных услугах они дошли, наконец, до площади, где находились присутственные места: большой трехэтажный каменный дом, весь белый, как мел, вероятно для изображения чистоты душ помещавшихся в нем должностей... Из окон второго и третьего этажа иногда высывались неподкупные головы жрецов Фемиды и в ту же минуту прятались опять: вероятно, в то время входил в комнату начальник». Чтобы ускорить дело, Чичиков дает взятку чиновнику: «Чичиков, вынув из кармана бумажку, положил ее перед Ива-

ном Антоновичем, которую тот совершенно не заметил и накрыл тотчас ее книгою. Чичиков хотел было указать ему ее, но Иван Антонович движением головы дал знать, что не нужно показывать».

Для полного понимания этого отрывка (а тем более всего произведения) и изображаемой Гоголем действительности необходимо прежде всего знание обозначаемых реалий (присутственные места, присутствие — государственное учреждение того времени и т. п.), а также значений слов и выражений, например *жрец Фемиды* — служитель правосудия, *Фемиды* — имя богини правосудия в древнегреческой мифологии. Но и этого оказывается недостаточно. Необходимо конкретное осмысление словарных значений в структуре всего текста в целом. Один из языковых приемов сатирического изображения, использованный здесь, заключается в том, что словами как бы скрывается подлинный смысл происходящего. Они получают в тексте даже прямо противоположный смысл. Значение слов в тексте, подчиняясь общему его замыслу, вступает в противоречие с обычным, словарным. Возникает двойное, «стереоскопическое» изображение. *Совершенно не заметил* здесь значит: сразу же, ментально заметил, но вместе с тем как хороший взятчик сделал вид, что не заметил. Это контекстуальное значение поддерживается словами: *и накрыл тотчас ее книгою; дал понять, что не нужно показывать*. Подлинный смысл текста резко контрастирует с обычными значениями слов, благодаря чему высмеивается «установленный порядок», прикрытый благовидными словами (см. в начале отрывка: «дом, весь белый, как мел, вероятно для изображения чистоты душ помещавшихся в нем должностей», «неподкупные головы жрецов Фемиды»).

Таким образом, восприятие художественного текста — не простое «пересаживание» его содержания в



сознание читателя, не прямолинейное «извлечение» готовой информации, а творческий акт, сложный процесс художественного воссоздания действительности. Поэтическое слово побуждает нас к сотворчеству с писателем. Это неременное условие искусства слова.

Необычная, оригинальная комбинация слов в тексте, нарушающая часто их обычную сочетаемость, порождает в нашем языковом сознании соответствующую ком-

бинацию взаимодействующих «колеблющихся» значений за счет неустойчивого равновесия их дополнительных контекстуальных семантических «атомов». А это, в свою очередь, стимулирует у читателя определенные мыслительные и эмоциональные процессы.

Языковые единицы намекают на определенное внеязыковое содержание. Под их воздействием в сознании читающего происходит «оживление» имеющихся у него знаний, представлений и впечатлений, а также накопление новых, и он творчески воссоздает образы реального мира. Но не как художник или скульптор, не в красках или мраморе, а как писатель — в своем представлении и воображении.

Благодаря взаимодействию языка и мышления значения языковых единиц «достраиваются» до значительно более содержательных смыслов мыслительных единиц, вбирая в себя таким образом интеллектуальный и эмоциональный опыт человека. Так осуществляется дальнейшее, все расширяющееся познание человеком окружающего его мира. Так благодаря взаимодействию языковых, мыслительных, эмоциональных и волевых процессов происходит творческое воссоздание читателем реальности, изображаемой в произведениях художественной литературы.

Мы познакомились кратко с тем, как устроен язык. Это было необходимо для того, чтобы лучше понять, что такое поэтическое слово, как оно возникает и существует в языке.

Слова образные и безобразные. В начале нашего века заметно возрастает интерес ученых к поэтическому языку. Этот интерес в значительной степени был связан с возникновением Общества изучения поэтического языка (Опояз) и формированием его эстетических взглядов. Большой вклад в разработку теории поэтической речи вносят такие ученые, как Б. В. Томашевский, В. М. Жирмунский и особенно В. В. Виноградов, занимавшие в некоторых своих работах близкие Опоязу позиции, но выступавшие вместе с тем с критикой некоторых его положений.

Это общество объединяло видных ученых, занимавшихся проблемами поэтического слова. Окончательно оно оформилось после победы Октября. В Опояз входили такие известные советские писатели, критики, литературоведы и лингвисты, как В. Б. Шкловский, Л. П. Якубинский, Б. М. Эйхенбаум, Р. О. Якобсон, С. И. Бернштейн, Ю. Н. Тынянов, Б. А. Ларин и другие.

Опираясь на воззрения выдающегося филолога прошлого столетия А. А. Потебни о природе поэтического языка, опоязовцы предложили разграничить два специфических по своим функциям «языка» — практический (то есть обычный) и поэтический. Если мы пользуемся языком с чисто практической целью, то имеем дело с практическим «языком», в котором звуки, морфемы, формы самостоятельной ценности не имеют. Это лишь средство общения. Совсем другое дело — «язык» поэтический¹. Он, по словам В. Б. Шкловского,

¹ Говоря здесь о двух «языках», мы преднамеренно берем само слово *язык* в кавычки. Употребление терминов «практический язык» и «поэтический язык», особенно широкое в первые десятилетия нашего века, условно и не вполне точно. Правильнее говорить о разных функциях одного и того же языка: коммуникативной и поэтической (эстетической).

отличается от обычного о щ у т и м о с т ь ю с в о е г о
п о с т р о е н и я: ощущаться может как звуковая, так
и смысловая сторона слова. Иногда же ощутимо не
строение, а построение слов, расположение их. Одним из
средств создать ощутимое, переживаемое построение
является поэтический образ. Сама поэзия есть особый
способ образного мышления.

Поэтический «язык» и его образные слова о б р а-
щ а ю т в н и м а н и е н а с е б я, в известном смысле
замедляют чтение, разрушая его привычный автома-
тизм. Вот почему мы задумываемся над тем или иным
языковым образом, восхищаемся им, стараемся глубже
его понять, иногда неожиданно для самих себя делаем
остановку в чтении, долго сохраняем такой образ в
своей памяти.

Образные слова — необходимый конструктивный
элемент поэтической речи. Она привлекает к себе вни-
мание особой звуковой организацией (ритмом, риф-
мой, созвучиями, повторами), образностью, необычным
расположением слов. Так, скопление плавных звуков
[р] и [л], по наблюдениям профессора Л. П. Якубин-
ского, не характерно для обычной речи и, наоборот,
свойственно словам в их поэтическом употреблении.
Это создает определенную звуковую инструментовку
текста, гармоничное «равновесие» звуков:

Мороз и солнце; день чудесный!	[р—л]
Еще ты дремлешь, друг прелестный —	[р—л—р—р—л]
Пора, красавица, проснись:	[р—р—р]
Открой сомкнуты негой взоры	[р—р]
Навстречу северной Авроры,	[р—р—р—р]
Звездой севера явись!	[р]

(А. С. Пушкин)

Ты видел деву на скале	[л—л]
В одежде белой над волнами,	[л—л]
Когда, бушуя в бурной мгле,	[р—л]
Играло море с берегами,	[р—л—р—р]
Когда луч молний озарял	[л—л—р—л]

Ее всечасно блеском алым,
И ветер бился и летал
С ее летучим покрывалом?

[л—л]
[р—л—л—л]
[л—р—л]

(А. С. Пушкин)

Мы хорошо знаем, что пространство и время — две основные формы бытия и что отрывать их друг от друга и противопоставлять в обычной речи нельзя. А вот в поэзии — можно. А. Вознесенский создает яркий запоминающийся образ, где время обозначает вечное, идеал, к которому стремится настоящий человек, «долгие дела», как сказал бы В. В. Маяковский, а пространство — преходящее, «вещное» и, может быть, даже мещанское:

*Живите не в пространстве, а во времени,
минутные деревья нам доверены,
владейте не лесами, а часами,
живите под минутными домами,
и плечи вместо соболя кому-то
закутайте в бесценную минуту...
Умирают — в пространстве.
Живут — во времени.*

(А. Вознесенский)

Образное употребление слов (*минутные деревья, дома*) выразительно подчеркивает мысль о том, что времени так мало, а сделать в жизни надо очень и очень много хорошего, доброго, значительного, бессмертного. Противопоставления (антитезы) еще больше усиливают эту мысль.

Конечно, было бы неправильно утверждать, что поэтическое произведение — простой набор тропов или фигур, т. е. особых образных выражений. Такая «сплошная» образность очень скоро притупила бы наше эстетическое чувство, затруднила бы естественное восприятие текста. В настоящем художественном произведении всегда есть естественная соразмерность обычных и об-

разных слов. Первые как бы подготавливают эффект вторых и впоследствии расширяют его, а потому и очень важны в тексте. Больше того, само деление слов на «образные» и «безобразные» весьма условно. А. М. Пешковский справедливо отмечал, что в литературном произведении «дело не в одних о б р а з н ы х в ы р а ж е н и я х, а в неизбежной образности к а ж д о г о слова, поскольку оно преподносится в художественных целях, поскольку оно дается... в п л а н е общей образности». Специальные образные выражения — только средство усиления общей образности текста. В случае их неудачного применения они могут дать, по словам ученого, даже более бледный результат, чем слова безобразные. Художественный образ складывается не только из особых поэтических слов, а в итоге из всех слов произведения, например образ Чичикова — из всех слов «Мертвых душ», рисующих его прямо или косвенно, через сложные взаимоотношения с другими персонажами. Это положение подчеркивает принципиальную художественную ценность всей «словесной ткани» литературного произведения.

Особую изобразительность могут получить в литературном произведении художественные детали, которые передаются самыми обычными, казалось бы, совсем безобразными словами. В рассказе «Волк» А. П. Чехов создает запоминающуюся картину лунной ночи, используя две такие детали — блестящее лунным светом горлышко от разбитой бутылки и прокатившуюся черным шаром тень: «На плотине, залитой лунным светом, не было ни кусочка тени; на середине ее блестело звездой горлышко от разбитой бутылки... Ничто не двигалось... Но вдруг Нилову показалось, что на том берегу, повыше кустов ивняка, что-то похожее на тень прокатилось черным шаром. Он прищурил глаза. Тень исчезла, но скоро опять показалась и зигзагами покатилась к плотине.



«Волк!» — вспомнил Нилов».

Целенаправленный отбор слов, отвечающий определенному художественному замыслу, делает их эстетически значимыми и изобразительными в данном тексте, несмотря на их безобразность в обычном употреблении.

Общая образность текста может создаваться самыми обычными словами, а она, в свою очередь, делает их поистине поэтическими. Все мы хорошо знаем «оранжевую» песню на слова А. Арканова и Г. Горина:



Вот уже подряд два дня
Я сижу рисую.
Красок много у меня.
Выбирай любую.
Я раскрашу целый свет
В самый свой любимый цвет:
Оранжевое небо,
Оранжевое море,
Оранжевая зелень,
Оранжевый верблюд.
Оранжевые мамы
Оранжевым ребятам
Оранжевые песни
Оранжево поют.

Прилагательное *оранжевый* становится многозначным, образным: это не только цвет детского рисунка, но и само непосредственное восприятие мира ребенком, символ детства. Повторение слова *оранжевый* здесь не простое: оно несет поэтическую функцию. Это — подчеркнутое изображение мира детства, где есть даже *оранжевые песни*, которые можно *оранжево петь*.

Так прозаическое, безобразное в языке может стать поэтическим, образным, и между ними трудно провести

какую-либо определенную границу, когда они становятся художественным элементом литературного произведения.

Как и в других науках, многие факты и явления в лингвистике становятся понятнее, если обратиться к их происхождению и историческому развитию. Возникновение поэтического слова уходит своими корнями далеко в глубь веков.

Откуда в нашем языке образность? В чем ее перво-причина?

Как и почему появилось поэтическое слово. Возникновение образного слова тесно связано с древним мифом. Мифология — это особый вид устного народного творчества на ранних ступенях развития человечества. Древний человек пытался объяснить в мифах таинственный и загадочный для него мир. Материалом для мифов была фантастически изображаемая в сознании людей реальная действительность: явления природы и человеческой жизни. Народ создавал мифы о происхождении мира, солнца, звезд, луны, человека, животных, растений, об открытиях и изобретениях человека, о покорении сил природы. Таковы, например, мифы о Прометее, давшем людям огонь, или о крыльях Дедала и Икара. Древний человек представлял себе стихии природы в виде богов: Перун — бог молнии и грома у древних славян, Агни — бог огня у древних индийцев. Музы у древних греков — покровительницы наук и искусств. Поэтическое вдохновение олицетворялось у них в образе крылатого коня Пегаса. По преданию, Пегас копытом выбил в горе Геликоне источник Гиппокрену, вода которого вдохновляла поэтов.

«Всякая мифология, — писал К. Маркс, — преодолевает, подчиняет и формирует силы природы в воображении и при помощи воображения; она исчезает, следовательно, с действительным господством над эти-



ми силами природы». Миф был перенесением индивидуальных, субъективных образов на сами явления действительности. Он был ответом на известные вопросы мысли. «Для нас миф, приписываемый нами первобытному человеку, — отмечал А. А. Потебня, — есть лишь поэтический образ. Мы называем его мифом лишь по отношению к мысли тех, которыми и для которых он был создан».

Тесная связь слова и мифа проявлялась в том, что язык — главное орудие мифологического мышления.

Первобытные представления человека о мире — естественно и неизбежно отражались в слове. Миф исчезает, но не бесследно: он оставляет языку богатую образность, давая начало поэтическому употреблению слова. Академик А. Н. Веселовский в своих исследованиях по исторической поэтике отмечал, что первобытный человек, который еще не выработал привычки отвлеченного, не-образного мышления, воспринимал внешний мир в виде образов, основанных на параллелизме человека и природы, животного и растительного мира. Нашим предкам казалось, что солнце подобно человеку *двигается, садится, выглядывает из-за тучи, улыбается*, ветер *свищет, гонит тучи*, пасмурное небо *хмурится*, огонь *охватывает и пожирает сучья*, волк *сердится*, птицы *стонут*, трава *льнет к земле*. Окружающий мир казался человеку живым. Миф способствовал бурному развитию образности в языке. Образы множились и развивались, передавались от поколения к поколению, а само поэтическое слово в его становлении и развитии магически воздействовало на человека, покоряло его необычностью, неожиданностью своего употребления, яркой эмоциональностью.

Вспомним изображение кровавой битвы в «Слове о полку Игореве»:

Тут *кровавого вина* не достало!
Тут *пир* dokonчили храбрые воины русские:
Сватов попоили,
А сами легли за Русскую землю!
Поникает трава от жалости,
А древо печалию
Ко земле преклонилось.

(Перевод В. А. Жуковского)

Представления людей о мире со временем менялись, а сами языковые выражения становились метафорами, образами. На их основе в фольклорном и литературном творчестве возникала новая языковая образность, свя-



занная с литературными традициями, определенными направлениями и школами. Языкотворчество стало привычным делом, жизненной поэтической потребностью. И теперь редко кто вспоминает и далеко не все знают об истоках поэтического слова. «Язык поэзии, — писал А. Н. Веселовский, — продолжает психологический процесс, начавшийся на доисторических путях: он уже пользуется образами языка и мифа, их метафорами и символами, но создает по их подобию и новые».

Притягательная сила поэтического слова — в его образности. У такого слова ярко выражена его внутренняя форма. По словам А. А. Потебни, «она показывает, как представляется человеку его собственная мысль». Это — яркое представление, центр образа слова, один из его характерных признаков. Если значение слова — это то, что отражается им, то внутренняя форма — это то, как отражается и представляется в слове тот или иной предмет действительности. Внутренняя форма по-разному проявляется в языке. Она может не осознаваться: мы уже не воспринимаем существительное *мешок* как уменьшительное от *мех*, которое употреблялось раньше в том же значении «мешок» (ср. у А. С. Пушкина в стихотворении «Блаженство»: «Козий

мех, вином налитый, у Сатира на плечах»); мешки первоначально делали только из шкур (меха) дикого зверя или домашнего животного. Утрачен первоначальный образ и в слове *окно* (образовано с помощью суффикса от *око* 'глаз'; первоначальное значение — отверстие в стене для наблюдения, ср. *глазок*). Живая образная форма «стерта» и в таких употреблениях, как, например, *солнце встает, солнце садится*: это почти то же, что и *солнце всходит, солнце заходит*. Наоборот, в других словах, сочетающихся с этим существительным, внутреннее образное представление сохраняется, воспринимается как метафора и эпитет: *День был прекрасный, солнце улыбалось, лаская нас своим теплом*; «В окно из сада смотрит *веселое* солнце» (А. М. Горький). «Светило солнце, такое *радостное, и нежное, и равнодушное*» (А. И. Куприн).

Самое главное в поэтической речи — это намеренное *о ж и в л е н и е*, подчеркивание, расширение и перенос внутренней формы слова на новый сходный предмет для создания словесного образа в художественном произведении. В одной из повестей Б. А. Лавренева грузовик с красноармейцами своим видом и движением напоминает большого ошетилившегося ежа: «Грузовик был похож на ежа. Как еж, он *бежал, щупал* дорогу *тупым рыльцем* радиатора, красноармейские штыки *торчали* из него во все стороны, как *вставшие иглы*». Задорная и озорная песня матросов, уносящаяся ввысь, воспринимается через образы снежного вихря и лихо завитых прядей волос, а клеши и кудри моряков напоминают морские волны и пену: «Мимо застопорившей машины, легко распуская *волны* клешей и *пену* кудрей из-под бескозырок, шел отряд матросов. Они топали бутсами и пели:

Эх, яблочко, да от Юденича.

На матроса попадешь — куда денешься?

Мотив *завивался вместе со снегом* над улицей *упрямым вихром*». Чем больше у слова различных ассоциаций, тем оно образнее. Поэтическое слово — это слово с живой и яркой внутренней формой, основой словесного образа.

Миф как объяснение мира человеком уходит в прошлое. Но нечто похожее на него, его отголоски можно наблюдать и теперь, особенно у маленьких детей. Запас «объяснительного материала» у них невелик. Зато сколько изобретательности и фантазии! Это настоящее детское поэтическое творчество. Вот несколько примеров, взятых из книги К. И. Чуковского «От двух до пяти». Маленькая девочка впервые увидела морской пароход: — Мама, мама, *паровоз купается!* — пылко закричала она. Когда Илюше Розанову было около двух лет, он впервые увидел грозу: — Бабушка, смотри, какой *салют!*

Древнегреческие философы считали, что в основе искусства, в том числе поэтического, лежит подражание. Подражать — потребность человека. Подражают все, и особенно дети. Смысловые и словесные игры, которые воспроизводят природу, действительность, доставляют им удовольствие: им приятно узнать, что такое подражание правильно. Одна из таких игр заключается в том, что ребенок, услышав два разных толкования одной и той же вещи, готов одновременно «верить» обоим. Сама истина, замечает К. И. Чуковский, кажется в этом случае многообразной, пластичной, допускающей различные варианты ее восприятия. Это «полуверие», веру наполовину хорошо передает английское слово *half-belief*. Вот что пишет К. И. Чуковский: «Пятилетняя Люся спросила однажды у киевского кинорежиссера Григорьева:

— Почему трамвай бежит туда и сюда?

Он ответил:

— Потому что трамвай живой.



— А отчего искры?

— *Сердится, хочет спать*, а его заставляют бегать — вот он и *фыркает искрами*.

— И неправда! — закричала Люся. — Он не живой и не сердится.

— Если бы не живой, не стал бы бегать.

— Нет, там такая машина, мне сам папа сказал, я знаю!

Он был обескуражен ее реализмом и смолк. Но через некоторое время услышал, к великому своему изумлению, как Люся поучает подругу: — А ты и не знаешь? Если бы не живой, разве бегал бы взад и вперед? Видишь — искры: трамвай *сердится, хочет спать, набегался за день*».

Гипотеза о живом и сердитом трамвае доставляет Люсе, наверное, такое же наслаждение, как поэтическое слово и художественное восприятие действительности — взрослым. Здесь, действительно, есть нечто общее. Ведь любое образное выражение — это своеобразное «полуверие».

Пчела за данью полевой
Летит из кельи восковой

читаем мы в «Евгении Онегине» А. С. Пушкина. Но можно ли в это буквально верить? Это не прямые, а косвенные, метафорические обозначения нектара и улья. Мы и верим в изображаемое, чтобы понять его поэтичность, образность, и нет, потому что так в действительности не бывает. Так рождается смысловая многоплановость, «объемность» слов, свойственные поэтической речи. Вера в «гипотезу», хотя и качественно иную, присутствует и здесь.

Поэтическое слово приумножает свою образность — уже по законам словесного искусства и литературных традиций. Оно обладает характерной особенностью — воздействовать на читателя или слушателя. Постараемся понять, в чем же заключается и как проявляется это особое свойство слов в поэтической речи. Как и почему поэтическое слово воздействует на нас?

Эстетическое воздействие слова. Поэтическая речь не только что-то сообщает нам, но и определенным образом воздействует на нас. Образное слово в широком его понимании обладает не только семантической (смысловой), но и эстетической информацией. Его структура двучленна: сообщение + воздействие. Покажем это на примерах употребления нейтральной и стилистически окрашенной лексики: «Генерал давно уже мирно *почивал*, *спали* и все его домашние» (А. Н. Степанов). «— Эх ведь *спит!* — вскричала она с негодованием, — и все-то он *спит*... Она вошла опять в два часа, с супом. Он лежал как давеча... — Чего *дрыхнешь!* — вскричала она, с отвращением смотря на него» (Ф. М. Достоевский). *Спать* — нейтральное слово, *почивать* и *дрыхнуть* — стилистически оценочные: первое употребляется в речи, выражающей уважительно-почтительное отношение, второе имеет грубо-фамильярный характер и употребляется для обозначения неодобрения, порицания.

Первый глагол не имеет эмоциональной окраски, остальные эмоционально окрашены: второй принадлежит к «высокой», книжной лексике и выражает почтение и даже подобострастие (генерал *почивал*, а его домашние *спали*), третий как слово просторечное — неодобрение, гнев (ср. нарастание чувства негодования: «Эк ведь *спит!* — и все-то он *спит* — Чего *дыхнешь!*»). Стилистически окрашенная лексика воздействует сильнее, чем нейтральная. Однако было бы, конечно, неправильно думать, что на нас производят впечатление только собственно образные слова; эстетически воздействует весь текст, они — только наиболее яркие эмоциональные его «точки», которые усиливают общую образность текста.

Эстетическое воздействие поэтического слова объясняется тем, что оно творчески создается писателем и творчески воссоздается читателем. Оно не только понимается, но и переживается. Поэтический образ как бы досоздается нами, и каждый человек становится немного художником, воспринимая художественную речь. «Читатель не только «читает» «писателя», но и творит вместе с ним, подставляя в его произведение все новые и новые содержания. И в этом смысле можно смело говорить о «сотворчестве» читателя автору», — пишет академик В. В. Виноградов. Мы уже видели, что слово только намекает нам на определенный смысл, выходящий за пределы языка, а сам образ мы создаем на основе наших знаний об окружающем мире.

Какие же свойства поэтических слов (шире — художественного текста) вызывают у читателя «установку на творчество», иными словами, оказывают на него семантическое и эстетическое воздействие?

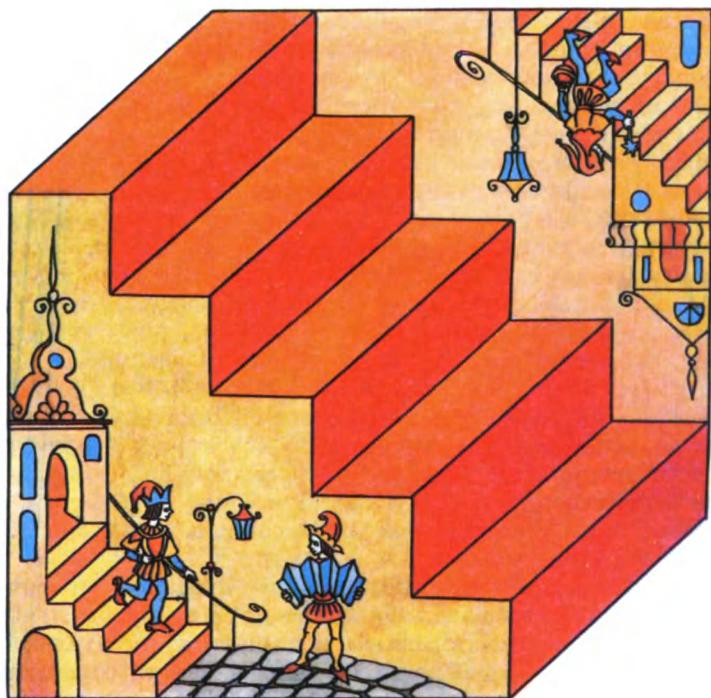
В самом общем виде можно сказать: необычность, нестандартность. Это их особая звуковая организация, необычное словообразование, особый порядок в предло-

жении. Но, пожалуй, самое главное — необычность, подвижность, гибкость и многоплановость их значений, которые предоставляют возможность творчески воссоздать образ из эластичного материала — наших представлений, связанных с особо употребленными словами. Именно это дает простор творчеству читателя, вызывая соответствующие эмоции.

Известный писатель, литературовед и исследователь поэтической речи Ю. Н. Тынянов видел одну из главных особенностей художественного слова в том, что оно характеризуется не определенным (постоянным), а «колеблющимся» семантическим признаком. Эти колеблющиеся признаки дают «слитный групповой смысл» — «подвижную» семантику связного текста. Неустойчивое по своему значению, гибкое художественное слово вступает в связи с разными рядами слов, благодаря чему возникают различные планы повествования: текст и подтекст (т. е. другое осмысление, скрытый смысл), которые взаимодействуют друг с другом, создавая выпуклый, «стереоскопический» образ.

Эстетически переживаемое слово вызывает у нас «беспокойство», мы к нему неравнодушны. Имея в словаре вполне определенное значение, такое слово употребляется в художественном тексте как бы необязательно, даже неожиданно как обозначение какого-то предмета, явления, действия, признака, выражает индивидуально-неповторимый смысл. Эффект эстетического воздействия слова — в постоянном «скольжении» от одного значения (словарного) к другому (текстовому), в их одновременном удерживании в нашем восприятии.

Чтобы нагляднее представить себе эффект творческого восприятия, обратимся к простейшему психологическому эксперименту. Посмотрите на рисунок на с. 47. Если спросить, что он изображает, то можно получить три в равной мере правильных ответа: лестни-



цу; нишу в стене; полоску темной бумаги, согнутую «гармошкой» и протянутую наискось внутри фигуры. Разные ответы получаются потому, что мы не пассивно, а сознательно, творчески воспринимаем изображение, которое, как и поэтическое слово, обладает подвижным «колеблющимся признаком»: это в своей возможности и то, и другое, и третье. Все зависит от сознательно выбранной (намеренно принятой) точки зрения, которая определяет само направление «построения» образа. В художественном тексте такая «точка зрения» опреде-

ляется контекстом и творческой установкой читателя. Подобно словам в художественном тексте детали рисунка так расположены и сопряжены, что это позволяет их по-разному интерпретировать. Это как бы «слова», образующие разные «тексты» с различными смыслами. Если направить взгляд на левую часть рисунка, то вы увидите лестницу: «гармошка» превратится в ступеньки, а правая часть — в дальнюю стенку. Если переводить взгляд справа налево, то вы будете воспринимать зубчатую нишу в левой части изображения, при этом левая стенка окажется дальней. Бумажная полоска в виде «гармошки» воспринимается в том случае, если ваш взгляд скользит по ее середине — от нижнего правого угла к левому верхнему и обратно. Наибольший эффект воздействия рисунка наблюдается тогда, когда мы, удерживая в поле зрения все возможности восприятия рисунка с его гибкой «колеблющейся структурой», переключаемся, переходим от одного зрительного образа к другому, а не задерживаемся на одном из них.

Удерживание «колеблющихся» смыслов поэтического слова и их взаимодействие друг с другом лежит в основе его эстетического восприятия читателем и одновременно воздействия на него и чем-то (пусть отдаленно) напоминает этот психологический опыт. Возьмем для примера один эпизод «Очерков бursы» Н. Г. Помяловского. Учитель бursы Краснов вызывает одного из камчатников к доске:

— Ну, ты, Воздвиженский... поди к карте и покажи мне, сколько частей света.

Воздвиженский подходит к висящей на классной доске ландкарте, берет в руки кий¹ и начинает путешествовать по европейской территории.

— Ну, поезжай, мой друг.

¹ Здесь то же, что и указка.



— Европа, — начинает друг.
 — Раз, — считает учитель.
 — Азия.
 — Два, — считает учитель.
 — ГИСПАНИЯ, — продолжает камчатник, заезжая кием в Белое море, прямо к моржам и белым медведям.

Раздается общий хохот. Учитель считает.

— Три.

Но ученый муж остановился на Белом море, отыс-

кивая здесь свою милую Гишпанию, и здесь зазимовал.

— Ну, путешествуй дальше. Али уже все пересчитал страны света?

— Все, — отвечал наш мудрый географ.

Сила сатирического изображения нравов и обучения в бурсе не только в содержании текста, но и в самом воздействии его художественной формы на читателя. Общая образность текста определяется его двуплановостью: движение кия (указки) по карте — это в то же время путешествие, причем очень трудное для бурсака. Ключевые слова текста гибки и подвижны по своему содержанию — от обычного прямого значения до образно-переносного: в начале текста дается реалистический план описания («покажи мне, сколько частей света», «берет в руки кий»), который постепенно осложняется другим — образным: «начинает *путешествовать*» (кием), т. е. показывать. «Ну, *поезжай*, мой друг», что значит: начинай показывать на карте. Значение последних слов двупланово, выражает определенный художественный замысел, а потому и образно. Столкновение различных планов приводит к тонкой иронии, к игре прямых и образно-переносных значений в словах: «*заезжая кием* (как на пароходе, ледоколе! — Л. Н.) в *Белое море, прямо к моржам и белым медведям*». (Но разве они есть на карте? Разве их можно показать указкой?) Не зная, что делать, бурсак зазимовал. В последнем слове, глаголе *зазимовал* — смысловом и эмоциональном центре отрывка — как бы слиты три его осмысления: 1) остался, остановился на зиму, 2) оказался в затруднительном положении, не зная, что делать (как бы застигнутый холодами), и 3) прекратил движение кием (в мысленном путешествии). Вспомним теперь рисунок, который мы только что рассматривали (с. 47); в нем постоянный скользящий переход от одного изображения к другому: лестница, ниша, «гармошка».

И в последнем, «словесном», переходе — эффект переживаемого восприятия. И здесь видим нечто подобное: подвижное, «колеблющееся» содержание поэтического слова готово к самым неожиданным его осмыслениям. Переживаемый переход от одного значения слова в тексте к другим его значениям и их удержание в нашем восприятии дают особый эстетический эффект. Поэтическое слово воздействует на нас тем, что в нем одно значение как бы «просвечивает» через другие, причудливо накладывается на другие. Они выделяют в изображаемом явлении различные стороны, делают его рельефным, многоплановым, «стереоскопическим», иносказательным, запоминающимся. Благодаря подвижности своего смыслового содержания поэтическое слово, входя в связь с различными рядами слов, обогащается различного рода ассоциациями, создающими словесный художественный образ. А это и рождает у нас установку на творческое смысловое и эмоциональное восприятие литературного текста.

Рассматривая слово под лингвистическим «микроскопом», мы убедились в том, что слова употребляются в нашей обычной речи не произвольно, а по строго определенным правилам: не только привычным грамматическим, но и менее известным смысловым (см. с. 22). Если у двух или нескольких слов-вагончиков есть сцеп — общий семантический «атом» в их значениях, то такие слова соединяются в один состав вместе с другими, имеющими с первыми что-то общее. Образное поэтическое слово ведет себя не так, как все: его «невязка» с другими словами — это средство обратить на себя особое внимание. Указкой (кием) можно показать на карте материк или море, но заехать кием в реальное море с моржами и белыми медведями в действительности нельзя. Это метафора, образное значение. Слова *указка* (*кий*) и *заехать* не сочетаются в обычном словоупотреблении (если, конечно, не иметь в виду про-

сторечного выражения *заехать указкой* — ‘ударить’). Наоборот, вполне естественно сказать *заехать на катере в бухту* или *заехать на лодке далеко в море*, так как у слов *катер*, *лодка*, с одной стороны, и *бухта*, *море* — с другой, есть общий, повторяющийся смысловой «атом»-сцеп в их значениях: ‘то, на чем можно ездить, плавать’ — ‘то, по чему можно ездить, плавать’. Слова *заехать и кий (указка)* сочетаются здесь только потому, что выполняют вместе с другими единицами текста особую эстетическую функцию. Сцепляясь, они передают друг другу дополнительные контекстуальные семы (смысловые «атомы»): существительное *кий*, сохраняя свое основное значение, получает дополнительный смысловой оттенок ‘то, на чем можно ехать, плыть (\approx корабль)’, а глагол *заехать* дополнительно к основному значению прибавляет смысловой оттенок ‘показать указкой на карте (\approx неожиданно для самого себя и неправильно показать что-нибудь на карте)’. От этого их значение становится подвижным, «колеблющимся», разноплановым, образным.

Внешним выражением образного содержания слова является его необычная, нестандартная сочетаемость с другими словами. Анализ языка под лингвистическим «микроскопом» показал нам, что парадигматические и синтагматические свойства слов оказываются связанными, соотносенными. Можно с полным основанием сказать, что употребление слова в эстетической функции настолько меняет его внутренние семантические свойства по сравнению с обычным употреблением, насколько его сочетаемость в поэтическом тексте отличается от сочетаемости в обычной речи. Вот почему важно знать, из каких стандартных синтагматических и парадигматических отношений в обычной речи «извлекаются» слова, призванные выполнять особую, эстетическую функцию. Вот почему без знания того, как устроен язык и как он функционирует в обыч-



ной коммуникативной функции, нельзя понять природы поэтического слова.

Язык — материал словесного искусства, как мрамор или бронза в скульптуре, краски в живописи, звуки в музыке. Литературные образы и все художественное произведение в целом складываются из словесных образов. С л о в е с н ы й о б р а з — это отдельное слово, сочетание слов, абзац, строфа, часть литературного произведения или даже целое художественное произведение как эстетически организованный элемент поэтической речи. Словесные образы показывают нам, как писатель видит и художественно воспроизводит мир.

Хорошо известно, что в языке есть только общее, что каждое слово обладает важным свойством — обобщать: оно обозначает не какой-нибудь единственный предмет, а множество подобных предметов. Благодаря этому свойству языка человек способен мыслить отвлеченно, абстрактно-логически, вскрывать общие закономерности в окружающей нас действительности. Однако вместе с тем язык в какой-то мере как бы отодвигает нас от самой действительности с ее конкретностью и неповторимостью. В. Б. Шкловский в своей книге «За и

против. Заметки о Достоевском» пишет: «Искусство не рождается из слова, оно преодолевает слово. Словесными сочетаниями оно прорывается к миру... стремясь увидеть то, что еще не увидено, описать существующее, но еще не описанное». Писатель поистине ведет «борьбу» со словом, подчиняя его себе в соответствии со своим творческим замыслом. Только точно найденное выражение, образное соединение слов способны отразить в литературном произведении особенное и неповторимое в жизни, действительность в ее конкретности и индивидуальности. Вот почему так значительна в языке художественных произведений роль словесных образов.

Ярким словесным образом является символ — эмоционально переживаемый словесный знак глубокого смысла. Мчащаяся и обгоняющая всех и все тройка Н. В. Гоголя — символ России! «Эх, *тройка!* птица *тройка*, кто тебя выдумал?.. Не так ли и ты, Русь, что *бойкая необгонимая тройка*, несешься?»

Дальнейший рассказ об искусстве слова, образных средствах языка предполагает хотя бы краткое знакомство с наукой о структуре литературных произведений и художественной речи.

Образные средства речи

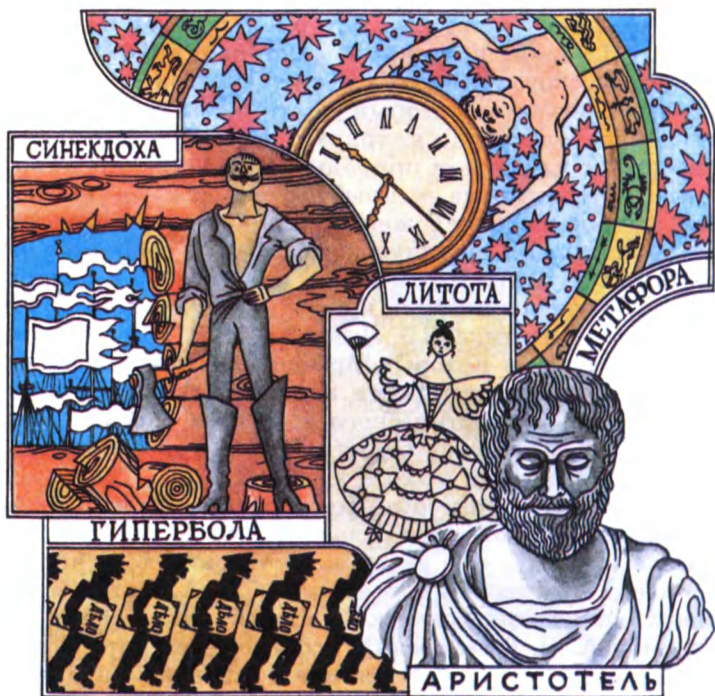
Немного истории. Образное слово традиционно изучается различными филологическими науками: поэтикой, риторикой, стилистикой.

Поэтика (греч. poiêtike — поэтическое искусство) рассматривает законы построения литературных произведений разных жанров в различные эпохи и систему эстетически-изобразительных средств, используемых в этих произведениях. Поэтика в более узком ее понимании — это исследование поэтического языка,

художественной речи, т. е. теория поэтической речи. Историю поэтики обычно начинают с труда древнегреческого философа и ученого Аристотеля «Об искусстве поэзии», который часто называют «Поэтикой». Аристотель рассматривает основные проблемы, связанные с изучением природы художественного творчества, литературные жанры, особенности поэтической речи, вопросы стихосложения. Широкой известностью пользуется поэма французского поэта и теоретика искусства Н. Буало «Поэтическое искусство», в которой изложены основы поэтики классицизма, а также труды по эстетике и поэтике Г. Э. Лессинга, И. В. Гёте, Ф. Шиллера и других, в которых преодолевались условности языка и стиля классицизма и разрабатывались принципы нового, реалистического искусства слова.

В России разработка теоретических вопросов поэтики связывается прежде всего с именами В. К. Тредиаковского и М. В. Ломоносова. Теорию поэтики и поэтического слова плодотворно разрабатывал в своих трудах «Мысль и язык», «Из записок по теории словесности», «Из лекций по теории словесности» А. А. Потебня. Родоначальником исторической поэтики является у нас академик А. Н. Веселовский, исследования которого основывались на глубоком знании славянских и других литератур и языков и мирового фольклора. И хотя предмет, задачи и границы поэтики понимаются учеными по-разному, а сама эта наука нередко отождествляется то с теорией литературы, то с теорией поэтической речи, несомненно одно: ее тесная связь с искусством слова и ее плодотворное влияние на развитие изобразительных средств поэтической речи.

Образная сторона речи издавна изучалась и р и т о р и к о й (от греч. *rhêtôr* — оратор) — наукой об ораторском искусстве. Классическая риторика состояла из пяти частей (нахождение материала, его расположение, словесное выражение речи, ее запоминание и, на-



конец, произнесение). Третья часть, или теория словесного выражения, имела самое непосредственное отношение к образной стороне речи: она содержала учение об отборе слов, учение о сочетании слов и учение о фигурах (с последующим различием тропов и собственно фигур). Риторика была разработана античными учеными Аристотелем, Цицероном, Квинтилианом, развивалась в средние века и в новое время. Большое значение для развития русской речевой культуры имело «Краткое руководство к красноречию» М. В. Ломоносова, в котором был творчески обобщен богатый язы-

ковой материал. Ученый подчинял риторические правила и языковую образность существовавшим тогда общественным потребностям. Риторика М. В. Ломоносова обогатила ораторскую и литературную русскую речь разнообразными стилистическими приемами. В прошлом веке риторика влилась в теорию литературы, передав последней многие свои понятия и термины.

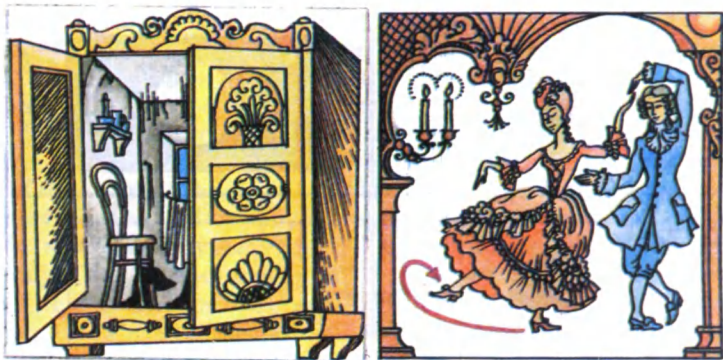
Наконец, изучение образных возможностей слова шло и в собственно лингвистическом русле. С т и л и с т и к а как раздел языкознания учит такому выбору языковых выражений и форм, который был бы наиболее пригодным для целей общения в определенной его сфере (обиходная, публичная, научная речь и т. п.), рассматривает языковые единицы с точки зрения их целенаправленного использования, их выразительности и образности. Стилистическое использование языковых средств понимается в школьных учебниках прежде всего как образное. Элементы стилистики родились еще в недрах античной поэтики и риторики, хотя как специальный раздел языкознания стилистика оформилась только в первые десятилетия нашего века. Стилистика (и прежде всего — я з ы к а художественной литературы) тесно связана и взаимодействует с поэтикой и теорией поэтической речи. Кроме того, она использует некоторые понятия и термины, доставшиеся ей в наследство от риторики. Стилистику художественной речи особенно плодотворно разрабатывали такие известные ученые, как Л. В. Щерба, В. В. Виноградов, Л. А. Булаховский, Г. О. Винокур, Л. П. Якубинский, Б. А. Ларин, А. И. Ефимов, Б. В. Томашевский и другие.

Современная наука о поэтическом слове унаследовала целый арсенал поэтических тропов и стилистических (риторических) фигур, многие из которых известны вам из школьного курса литературы. И хотя образность текста не сводится только к тропам и фигурам,

тем не менее их полезно знать и уметь пользоваться ими как приемами построения образной речи.

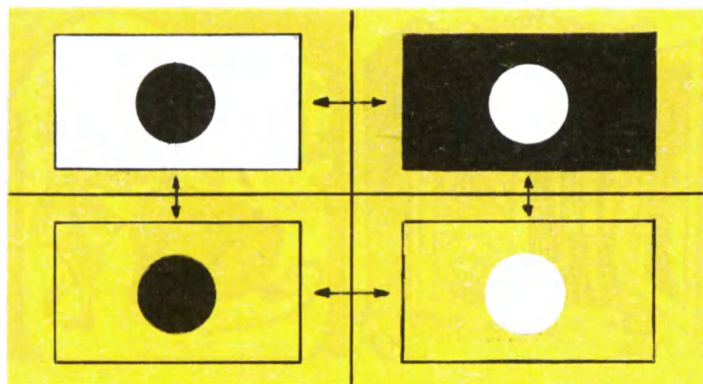
Что же сближает и различает тропы и фигуры? И то, и другое — намеренное отклонение от обычной речи с целью привлечь к себе внимание, замедлить чтение, задуматься, увидеть изображаемое многоплановым, глубже понять его смысл. И тропы, и фигуры — образные средства художественной речи. Но между ними есть и различие.

Троп (греч. *trópos*) означает 'поворот, оборот речи'. Это изменение основного значения слова, перенос названия с традиционно обозначаемого предмета или явления на другой, связанный какими-то смысловыми отношениями с первым. М. В. Ломоносов, говоря о «риторических» словах, писал, что они саму вещь «точно и подлинно не значат, но перенесены от других вещей, которые со знаменуемою некоторое сходство... имеют» («Краткое руководство к риторике...»). Такие слова (или такие употребления слов, как бы мы теперь сказали) более выразительны, «большую силу в знаменовании» имеют, чем обычные (или чем обычное их употребление). Когда мы имеем дело с тропом, мы различаем обычное, прямое значение и переносное значение, которое определяется данным текстом. Прямое значение здесь как бы разрушается, и мы воспринимаем его вторичные признаки. Само же значение становится подвижным и разноаспектным. Одно воспринимается здесь через другое, более известное. Возникает словесный образ. Вспомним начало романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание». Раскольников задавлен бедностью, «должен кругом хозяйке». Давят долги, давит его бедственное положение, кажется, что давят и низкий потолок, и стены его маленькой комнатки: «Каморка его приходилась под самую кровлей высокого пятиэтажного дома и походила более на шкаф, чем на квартиру». И далее: «Это была крошечная клетушка,



шагов в шесть длиной, имевшая самый жалкий вид, с своими желтенькими, пыльными и всюду отставшими от стены обоями, и до того низкая, что чуть-чуть высокому человеку становилось в ней жутко, и все казалось, что вот-вот стукнешься головой о потолок... Сильно билось его сердце, и сильно волновались его мысли. Наконец ему стало душно и тесно в этой желтой камерке, похожей на шкаф или на сундук. Взор и мысль просили простору. Он схватил шляпу и вышел...» Так постепенно подготавливается в тексте троп: *комната* \approx *шкаф*. «Он хотел было поворотить назад к дому, но домой идти ему стало вдруг ужасно противно: там-то в углу, в этом ужасном *шкафу*, и созревало все это уже более месяца, и он пошел куда глаза глядят». Троп, таким образом, представляет собой определенную форму поэтического мышления; он обогащает мысль новым содержанием, дает определенное художественное приращение мысли.

Фигура (лат. *figura* — образ, вид), напротив, — форма речи, а не поэтического мышления: она не вносит ничего нового, расширяющего наше художественное познание. Ее главное назначение — усилить впечат-



ление от чего-либо, сделать его более ярким, выразительным, наглядным и подчеркнутым. Старые грамматики и риторики называли эти своеобразные формы «движения речи» фигурами по аналогии с фигурами в танцах. Танец доставляет эстетическое удовольствие в том случае, если он не беспорядочен, хаотичен, а воплощен в определенные фигуры движения. Точно так же и поэтическая речь. Именно особая группировка слов, их определенное расположение и способны во много раз увеличивать эмоциональное воздействие текста. Возьмем, к примеру, фигуру противопоставления — антитезу: «*Богатые* вредны не тем, что богаты, а тем, что заставляют *бедных* чувствовать свою бедность. От уничтожения богатых бедные не сделаются богаче, но станут чувствовать себя менее бедными», — писал в своей «Записной книжке» известный русский историк В. О. Ключевский. Эффект контраста здесь увеличивается за счет того, что смысловые различия слов как бы сведены в фокус противопоставления: отброшено случайное, второстепенное, подчеркнуто главное, характерное. Точно так же черное пятно на белом фоне ка-

жется еще чернее, а белое пятно на черном фоне — еще белее, хотя сами цвета при этом не изменяются. Усиливается, как и в стилистической фигуре, лишь само впечатление при их восприятии.

Тропы и фигуры, чтобы их полно и глубоко понять, должны рассматриваться не изолированно, а в связном тексте. Они всегда — только конструктивный компонент текста, но такой, который образно оттеняет обычно наиболее существенное и важное в нем. Давайте подробнее познакомимся с важнейшими образными средствами художественной речи. Их удобнее всего расположить в виде небольшого поэтического словарика. Он пригодится вам в вашей работе по русскому языку и литературе.

Трѳпы. К тропам относят обычно метафору, метонимию, синекдоху, гиперболу, литоту и др. Особое место среди них занимает символ. С известными оговорками к тропам можно отнести и эпитет.

М е т а ф о р а (греч. *metaphorá* — перенос) — это употребление слова, обозначающего какой-нибудь предмет (явление, действие, признак), для образного названия другого объекта, сходного с первым в чем-то. Это как бы «смещенное», переносное название предмета. В метафоре всегда проявляется совмещение и взаимодействие различных обозначаемых предметов, поэтому она многопланова. Большой мастер поэтической метафоры — И. С. Тургенев. Вот несколько примеров из «Бежина луга»: «Я... увидел далеко под собою огромную равнину. Широкая река огибала ее уходящим от меня полукругом; *стальные* отблески воды, изредка и смутно мерцая, обозначали ее течение... Еще нигде не румянилась заря, но уже забелелось на востоке... Не успел я отойти двух верст, как уже *полились* кругом меня... сперва алые, потом красные, золотые *потоки* молодого, горячего *света*...»

Картину летней ночи, когда река кажется стальной и холодной, сменяет бурный рассвет, целые потоки света нарастающей яркости, тепла. Они текут, подобно водяным потокам, предвещая жаркий летний день.

Метафора бывает не только одиночной: она может развиваться в тексте, образуя целые цепочки образных выражений, а во многих случаях — охватывать, как бы пронизывать весь текст. Это развернутая, сложная метафора, цельный художественный образ. Обычное употребление слова благодаря его образному осмыслению становится основой разветвленной, многоплановой метафоры. Изображение делается «колеблющимся», подвижным, а восприятие — творческим, эстетически переживаемым.

Именно так обстоит дело с глаголом *надевать* и связанными с ним по смыслу словами в стихах для детей «Не забудь» А. Вознесенского. В первой строфе этот глагол употреблен в своем основном (прямом) значении (*надевать трусы, майку, спортивную форму, джинсы, пиджак, пальто* и т. д.):

Человек надел трусы,
майку синей полосы,
джинсы белые, как снег,
надевает человек.

Человек надел пиджак,
на него нагрудный знак
под названием «ГТО».
Сверху он надел пальто.

Процесс «одевания» человека предстает далее как фантастический, а сам глагол *надевать*, получая необычную сочетаемость и особое контекстуальное согласование (вспомним «семы-цепы»!), становится основой метафор. Процесс «одевания» воспринимается уже не только в обычном, но и в фигуральном, переносном смысле как обрастание вещами, всем созданным на земле, покорение космоса:

На него, стряхнувши пыль,
он *надел автомобиль*.
Сверху он *надел гараж*
(тесноватый — но как раз!),
сверху он *надел наш двор*,
как ремень *надел забор*,
сверху наш *микрорайон*,
область надевает он.

Опоясался как рыцарь
государственной границей.
И, качая головой,
надевает шар земной.

Черный *космос натянул*,
крепко *звезды застегнул*,
Млечный Путь — через плечо,
сверху — кое-что еще...

Но человек забыл о времени! Бытовое представление об оставленных где-то дома часах перерастает в символическое Время, имеющее глубокий философский, гражданский, гуманистический смысл как воплощение лучших идеалов Человечества:

Человек глядит вокруг.
Вдруг —
у созвездия Весы
он вспомнил, что забыл часы.

(Где-то тикают они
позабытые, одни?..)

Человек *снимает страны*,
и *моря*, и *океаны*,
и *машину*, и *пальто*.

Он без Времени — ничто.

Совмещение двух указанных планов — прямого и переносного, иносказательного — создает в последней строфе стихотворения подтекст нравоучительного содержания:

Он стоит в одних трусах,
держит часики в руках.

На балконе он стоит
и проходим говорит:
«По утрам, надев трусы,
НЕ ЗАБУДЬТЕ ПРО ЧАСЫ!»

Вспомним, что многие стихи поэта — гимн непреходящему, вечному, гимн Времени («Живите не в пространстве, а во времени...», с. 33).

О л и ц е т в о р ё н и е — своеобразная разновидность метафоры; это такое изображение неодушевленных предметов, растений или животных, при котором они говорят, думают и чувствуют, как человек:

Навозну кучу разрывая,
Петух нашел Жемчужное Зерно,
И *говорит*: «Куда оно?
Какая вещь пустая!...»

(И. А. Крылов)

Обвеян *вещью дремлой*,
Полураздетый лес грустит...
Из летних листьев разве сотый,
Блестя осенней позолотой,
Еще на ветви шелестит.

(Ф. И. Тютчев)

Ночью сквозь шорох дождя пароход *прокричал* четыре раза... Пар *хрипло* рвался из паровой трубы...

Утром из *заспанных* и бесконечных вод встало *воспаленное* солнце, и мрачно загорелись под ним стекла капитанской рубки (К. Г. Паустовский).

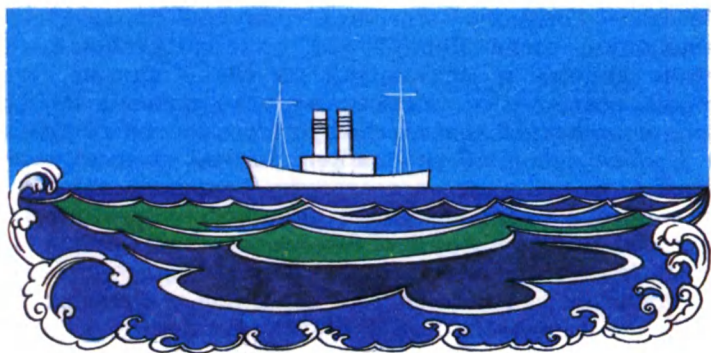
С и м в о л (греч. *sýmbolon* — знак, примета) представляет собой многозначный и глубокий по смыслу образ, который соотносит разные планы изображаемой действительности.

Это не наглядное отображение, а объяснение отвлеченного содержания через конкретный предмет, который обозначает идею иносказательно, выражает ее путем намека, создания определенного настроения. Бу-

ревестник Горького — символ грядущей пролетарской революции, сосна Лермонтова, одиноко стоящая «на севере диком» и мечтающая во сне о пальме, «где солнца восход», — символическое выражение настроения одинокого человека, его дум и сокровенных чувств.

Слово-символ, обозначая конкретный предмет, находится в то же время в состоянии большого интеллектуального и эмоционального «напряжения» с его глубоким смыслом в другом, иносказательном плане, который (в отличие от метафоры) не дан непосредственно, а должен разгадываться, как иероглиф, в большей степени переживаться. Когда мы видим теплоход белого цвета, мы называем его *белым пароходом*, и в этом нет ничего особенного. В одноименной же повести Ч. Айтматова это символ. Это воплощение чистоты детской души, протестующей против несправедливости, мечта о счастье и справедливости, надежда маленького и уже взрослого по своим мыслям героя: «Когда он впервые увидел однажды с Караульной горы *белый пароход* на синем Иссык-Куле, сердце его так загудело от красоты такой, что он сразу же решил, что его отец — иссык-кульский матрос — плавает именно на этом *белом пароходe*. И мальчик поверил в это, потому что ему этого очень хотелось. Он не помнил ни отца, ни матери... Было долго видно, как плывет пароход, и мальчик долго думал о том, как он превратится в рыбу и поплывет по реке к нему, к *белому пароходу*... А Иссык-Куль — это целое море. Проплывет он по волнам иссык-кульским, с волны на волну, — и тут навстречу *белый пароход*. «Здравствуй, *белый пароход*, это я! — скажет он пароходу. — Это я всегда смотрел на тебя в бинокль...» И тогда он скажет отцу своему, матросу: «Здравствуй, папа, я твой сын. Я приплыл к тебе».

Связанный самыми различными ассоциациями с текстом, с его композицией, героями, идеей произведения, символ становится необыкновенно емким, вме-



щающим, по существу, смысл всего произведения, ярким и впечатляющим: «Ты уплыл, мой мальчик, в сказку свою. Знал ли ты, что никогда не превратишься в рыбу, что не доплывешь до Иссык-Куля, не увидишь *белый пароход* и не скажешь ему: «Здравствуй, *белый пароход*, это я!»

Ты уплыл.

Одно лишь могу сказать теперь — ты отверг то, с чем не мирилась твоя детская душа. И в этом мое утешение. Ты прожил, как молния, однажды сверкнувшая и угасшая. А молнии высекаются небом. А небо вечное. И в этом мое утешение. И в том еще, что детская совесть в человеке, как зародыш в зерне, — без зародыша зерно не прорастает. И что бы ни ждало нас на свете, правда пребудет вовеки, пока рождаются и умирают люди...

Прощаясь с тобой, я повторяю твои слова, мальчик: «Здравствуй, *белый пароход*, это я!»

Метонимия (греч. *metōnymía* — переименование) — это употребление слова, обозначающего какой-нибудь предмет, для образного названия другого предмета, связанного с первым по смежности, т. е. по местоположению, времени, причинно-следственным отноше-

ниям. В отличие от метафоры метонимия не предполагает какого-либо сходства между обозначаемыми предметами, явлениями или признаками. Метонимия представляет собой как бы сжатое описание предмета, явления, события, при котором из содержания мысли художественно выделяются тот или иной характерный признак. Обозначаемый предмет наделяется здесь свойством своего «соседа», с которым он тесно связан:

Люблю зимы твоей жестокой
Недвижный воздух и мороз,
Бег санок вдоль Невы широкой,
Девичьи лица ярче роз,
И блеск, и шум, и говор балов,
А в час пирушки холостой
Шипенье пенистых бокалов
И пунша пламень голубой.

(А. С. Пушкин)

Один из приемов художественной изобразительности здесь — метонимическое употребление слов, которые обозначают блеск, шум и говор высшего света (людей) на балах, пирушку холостых молодых людей, шипенье пенящегося вина в бокалах.

Весь ужас вчерашнего происшествия мгновенно и зримо воскрешается в сознании Раскольникова и читателя благодаря метонимическому использованию прилагательного: «Дойдя до поворота во *вчерашнюю* улицу, он с мучительной тревогой заглянул в нее, на тот дом... и тотчас же отвел глаза» (Ф. М. Достоевский).

Метонимия может быть основана не только на пространственных и временных, но и на других ассоциациях, например на причинно-следственных: *дожить до седины* обыкновенно имеет значение до старости (седина — следствие старости) и т. п.

Носителем человеческих качеств, чувств и действий
может стать предмет, оружие:

И пишет боярин всю ночь напролет,
Перо его местию дышит.

(А. К. Толстой)

Где бодрый *серб* гулял и падал колос,
Теперь уж пусто всё — простор везде,
Лишь паутины тонкий волос
Блестит на праздной борозде.

(Ф. И. Тютчев)

В. В. Маяковский в поэме «Хорошо!» создает яркий «звуковой образ» в одном из эпизодов штурма Зимнего дворца, называя коридоры, наполняемые прерывистым, длительным гулом, *раскатистыми*:

По этой анфиладе,
приветствиями бранной
монархам,
несущим короны-клады, —
бархатными залами,
раскатистыми коридорами
гремели,
бились
сапоги и приклады.

Языковая образность заметно сгущается, когда в тексте каламбурно сталкиваются прямое и переносное метонимические значения. Прислушаемся к разговору персонажей «Недоросля» Д. И. Фонвизина, обсуждающих «успехи» Митрофана:

Г-жа Простакова. Что, каково, мой батюшка?
Простаков. Каково, мой отец?

Правдин. Нельзя лучше. В грамматике он силен.
Милон. Я думаю, не меньше и в *истории*.

Г-жа Простакова. То, мой батюшка, он еще сызмала к *историям* охотник.

Скотинин. Митрофан по мне. Я сам без того глаз



не сведу, чтоб выборный не рассказывал мне *историй*. Мастер, собачий сын, откуда что берется.

Существительное *история* выступает здесь в двух разных значениях — ‘наука о развитии человеческого общества’ и ‘рассказ, повествование; происшествие’. Комизм ситуации — в их столкновении.

С и н ё к д о х а (греч. *synekdochē* — соотнесение) — разновидность метонимии, в основе которой лежит отношение части и целого. Иными словами, образный перенос названия связан здесь с количественными отношениями между обозначаемыми предметами.

Синекдоха выражает один из характерных в каком-нибудь отношении признаков предмета. Обозначается лишь часть предмета, а целое — подразумевается; другими словами: часть творчески дополняется до целого, целое как бы «додумывается», воспринимается на фоне какой-нибудь характерной детали:

И думал он:
Отсель грозить мы будем *шведу*:
Здесь будет город заложен
Назло надменному *соседу*.
Природой здесь нам суждено

В Европу прорубить окно,
Ногою твердой стать при море.
Сюда по новым им волнам
Все *флаги* в гости будут к нам,
И запируем на просторе.

(А. С. Пушкин)

Классический пример синекдохи — «Все *флаги* в гости будут к нам»: *флаг* употребляется здесь как обозначение корабля, флота, плавающего под определенным флагом. В более широком смысле это может быть обозначением целой страны, определенного государства. Употребление единственного числа вместо множественного рассматривается также как синекдоха: *шведу*, т. е. шведам, *соседу* вместо соседям, *ногою* вместо ногами.

Меткими штрихами В. В. Маяковский изображает революционный народ, свергающий ненавистное Временное правительство:

А в двери —
бушлаты,
шинели,
тулупы...

Это — образная синекдоха: *бушлаты* — матросы, *шинели* — солдаты, *тулупы* — рабочие и крестьяне (социальная и военная характеристика людей по их одежде). *Первая перчатка*, *первая ракетка* — описательные синекдохические обозначения чемпиона по боксу, теннису.

Значительно реже целое употребляется вместо части (родовое понятие — вместо видового): *Он купил новую машину* (автомобиль); *Иван Иванович — мое начальство* (мой начальник). В стихотворении В. В. Маяковского «Необычайное приключение...» в фантастической встрече поэта с солнцем, которая выливается в реальный, земной разговор о высоком назначении искусства,

солнце названо *светилом* (это родовое понятие по отношению к соотносительному видовому понятию):

Слёза из глаз у самого —
жара с ума сводила,
но я ему —
на самовар:
«Ну что ж,
садись, *светило!*»

А. С. Пушкин называет солнце *дневным светилом*, выделяя его таким образом из числа других светил, т. е. небесных тел, излучающих свет:

Погасло *дневное светило*;
На море синее вечерний пал туман.
Шуми, шуми, послушное ветрило,
Волнуйся подо мной, угрюмый океан.

Г и п е р б о л а (греч. *hyperbolē* — преувеличение) — это образное словоупотребление, преувеличивающее какой-нибудь предмет, признак, качество или действие с целью усилить художественное впечатление.

Гипербола может представлять собой чисто количественное преувеличение, придавая речи экспрессию: **Х л е с т а к о в**. Просто не говорите. На столе, например, арбуз — *в семьсот рублей* арбуз... И в ту же минуту по улицам курьеры, курьеры, курьеры... можете представить себе, *тридцать пять тысяч* одних курьеров! (Н. В. Гоголь).

В большинстве же случаев гипербола не только усиливает, но и обогащает мысль новым содержанием, сближаясь с метафорой. Это образная гипербола:

Звучал булат, картечь визжала,
Рука бойцов колоть устала,
И ядрам *пролетать мешала*
Гора кровавых тел.

(М. Ю. Лермонтов)

Тысячи сортов шляпок, платьев, платков — пестрых, легких, к которым иногда в течение целых двух дней сохраняется привязанность их владетельниц, ослепят хоть кого на Невском проспекте. Кажется, как будто *целое море мотыльков* поднялось вдруг со стеблей и волнуется *блестящею тучею* над черными жуками мужского пола (Н. В. Гоголь).

Как и другие названия тропов, термин *гипербола* употребляется еще в античных поэтиках и риториках. Аристотель усматривал в гиперболе разновидность метафоры.

Л и т ó т а (греч. *litótēs* — простота, малость, умеренность) — образное выражение, противоположное гиперболе. Это художественное преуменьшение величины, значения изображаемого, имеющее своей целью эмоционально воздействовать на читателя:

Здесь вы встретите такие талии, какие даже вам не снились никогда: тоненькие, узенькие талии, *никак не толще бутылочной шейки*, встретясь с которыми, вы почтительно отойдете к сторонке, чтобы как-нибудь неосторожно не толкнуть невежливым локтем; сердцем вашим овладеет робость и страх, чтобы как-нибудь *от неосторожного даже дыхания вашего* не переломилось прелестнейшее произведение природы и искусства (Н. В. Гоголь).

И шествуя важно, в спокойствии чинном,
Лошадку ведет под уздцы мужичок
В больших сапогах, в полушубке овчинном,
В больших рукавицах... а сам *с ноготок!*

(Н. А. Некрасов)

К литоте обычно относят и выражения, смягчающие обозначения какого-нибудь качества или свойства: *нелегкий* (вместо *трудный*), *неплохо* (вместо *хорошо*), *неумно* (вместо *глупо*) и т. п.:

Злость еще пуще глупила *неумное* его лицо (Л. М. Леонов).

Эпи́тет (греч. *epitheton* — приложение) — это поэтическое определение, выражаемое обычно прилагательным. Такое определение повторяет признак, заключающийся в самом определяемом, обращает на него внимание, подчеркивает его, выражая эмоциональное отношение говорящего к предмету речи. Семантические «атомы», повторяющиеся в определяемом и определяющем словах, становятся ощутимыми, акцентируя наше внимание на тех или иных свойствах, качествах или признаках обозначаемого.

В народном поэтическом творчестве широко употребляются постоянные эпитеты: *добрый молодец, красная девица, синее небо, синее море, чистое поле, красное солнце* и т. п. Это привычные, традиционные определения, образность которых в значительной степени ослаблена.

Эпитет, которым может быть самое обычное слово, подчеркивает характерную особенность обозначаемого, как бы выделяя его из других подобных:

Шляпу он нес в руке, и потому был хорошо виден его *большой покаты́й* лоб (К. Г. Паустовский).

Выпуклый лоб доктора значительно преобладал над другими частями лица (Д. В. Григорович).

Но наиболее выразительны образные (метафорические, метонимические) эпитеты, что дает основание сближать эпитет с тропами.

Хозяйка остановила дольше свой взгляд на тоненькой Наташе... Глядя на нее, хозяйка вспомнила, может быть, и свое *золотое, невозвратное* девичье время и свой первый бал (Л. Н. Толстой).

Первый из выделенных эпитетов участвует в образовании образно-метафорического смысла 'прекрасная пора юности', второй имеет обычное значение, но тонко подчеркивающее неповторимость этой поры.

У нее такие *бархатные* глаза...: нижние и верхние ресницы так длинные, что лучи солнца не отражаются



в ее зрачках. Я люблю эти глаза без блеска: они так мягки, они будто бы тебя гладят (М. Ю. Лермонтов).

Метафорический характер эпитета поддерживается здесь подразумеваемым сравнением: *глаза -- без блеска, мягки, будто бы тебя гладят* (как бархат).

А вот образная картина летнего дождя:

А потом пронесся легкий шум,
Торопливый, радостный и влажный.

(С. Я. Маршак)

Наряду с метафорическим здесь можно обнаружить и образный метонимический эпитет: *влажный шум* — шум капель дождя. Дождь изображается здесь как радостный шум.

Эпитеты — неперенные «спутники» художественного описания природы и человека:

Вот уже три дня, как я в Кисловодске. Каждый день я вижу Веру у колодца и на гулянье... *Живительный* горный воздух возвратил ей цвет лица и силы. Недаром Нарзан называется богатырским ключом... здесь все таинственно — и *густые* сени липовых аллей..., и

ущелья, полные мглою и молчанием..., и свежесть *ароматического* воздуха, отягощенного испарениями высоких южных трав и белой акации, — и постоянный, *сладостно-усыпительный* шум студеных ручьев... (М. Ю. Лермонтов).

Посередине комнаты стоял Яшка-Турок, *худой и стройный* человек лет двадцати трех... Его впалые щеки, *большие беспокойные* серые глаза, *прямой* нос с *тонкими, подвижными* ноздрями, *белый покатый* лоб с закинутыми назад *светло-русыми* кудрями, крупные, но *красивые выразительные* губы — все его лицо изображало человека *впечатлительного и страстного* (И. С. Тургенев).

Эпитет — особое образное средство речи, которое лишь в части своего употребления может принадлежать к тропам.

Промежуточное положение между тропами и фигурами занимает сравнение. Оно лежит в основе тропов, является их предпосылкой и так же, как они, обогащает мысль новым содержанием. Сопоставим, например, метафору и сравнение. Мы видели, что в метафоре слова выступают в своем переносном значении. В сравнении же они употребляются в прямом значении:

Около леса, как в мягкой постели,
Выспаться можно — покой и простор.

(Н. А. Некрасов)

Это как бы «подготовительная стадия» формирования метафоры, первичный вид тропа, в котором сравниваемые предметы сохраняют свою самостоятельность, не создают нового понятия, слитного образа. В самой метафоре такие слова выступают в переносном значении — как единый образ. Сравнение здесь «свернуто» в образный смысл:

Встает метель, идет метель,
Взрывает *снежную постель*.

(А. А. Блок)

Вместе с тем сравнение имеет черты сходства с фигурами: у него есть определенная синтаксическая структура — одно сравнивается с другим с помощью определенных союзов и других средств.

С р а в н е н и е — это образное выражение, в котором один предмет (явление, признак и т. п.) сопоставляется с другим, обладающим каким-нибудь свойством в большей мере. Профессор Б. В. Томашевский выделял в сравнении три элемента: 1) то, что сравнивается, «предмет», 2) то, с чем что-то сравнивается, «образ» и 3) то, на основании чего одно сравнивается с другим, «признак». В образном выражении *Лицо белое как снег*: *лицо* — «предмет», *снег* — «образ», а признак, на основании которого сближаются эти понятия, — белизна (*белое*). Чаще всего сравнения присоединяются при помощи союзов *как, точно, словно, будто, как бы, как будто* и др.

Уж близок полдень. Жар пылает.
Как пахарь, битва отдыхает.

(А. С. Пушкин)

Меткое и образное сравнение! Передышка в сражении — это короткий отдых в самой тяжелой работе — труде пахаря.

Везде, по всей усадьбе, *словно в муравейнике*, с утра до ночи копошились люди (М. Е. Салтыков-Щедрин).

Сравнение может быть развернутым, разветвленным. Это — сравнение-образ. «Вечер Анны Павловны был пущен. Веретена с разных сторон равномерно и не умолкая шумели», — читаем мы в романе Л. Н. Толстого «Война и мир». Эта метафора подготовлена развернутым сравнением:



Как хозяин прядильной мастерской, посадив работников по местам, прохаживается по заведению, замечая неподвижность или непривычный, скрипящий, слишком громкий звук веретена, торопливо идет, сдерживает или пускает его в надлежащий ход, — так и Анна Павловна, прохаживаясь по своей гостиной, подходила к замолкнувшему или слишком много говорившему кружку и одним словом или перемещением опять заводила равномерную, приличную разговорную машину.

Сравнения могут присоединяться и бессоюзно. Очень распространено в языке бессоюзное сравнение в форме творительного падежа:

— Пошла ты, баба! — закричали ей тут же бороды *заступом, лопатой и клином*. — Ишь, куда полезла, корявая! (Н. В. Гоголь).

Сравнение помогает проникнуть в суть весьма сложных вещей, раскрыть ее художественно через неожиданное сопоставление, создать «подвижный», воздействующий на читателя образ. Мечта, поэтическое творчество — это результат не только вдохновения, кото-

рое посетило поэта, но и упорного, тяжелого каждодневного труда, подобного тяжелой работе пахаря:

Вперед, мечта, *мой верный вол!*

Неволей, если не охотой!

Я близ тебя, мой кнут тяжел,

Я сам тружусь, и ты работай!

.

Забудь об утренней росе,

Не думай о ночном покое!

Иди по знойной полосе.

Мой верный вол, — нас только двое!

(В. Я. Брюсов)

Особым видом сравнения является отрицательное сравнение. Противопоставление одного предмета другому выступает здесь одновременно и как их образное сопоставление. Такое сравнение — распространенный прием в народной поэзии, откуда он перешел и в художественную литературу:

Не сияет на небе солнце красное,

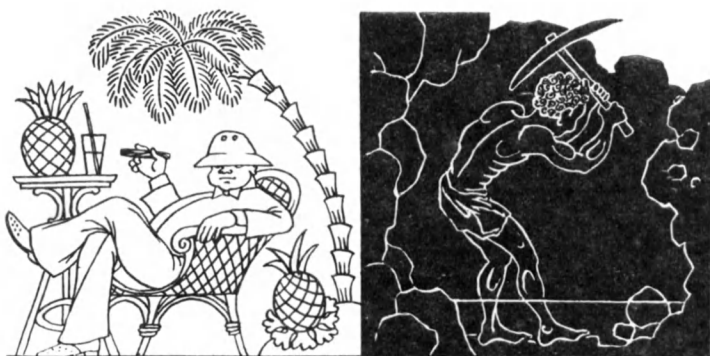
Не любуются им тучки синие:

То за трапезой сидит во златом венце,

Сидит грозный царь Иван Васильевич.

(М. Ю. Лермонтов)

Фигуры. В старых риториках, а также в широком понимании фигуры — любые языковые средства (в том числе тропы), придающие речи образность, делающие ее выразительной. В современной науке о поэтической речи фигуры речи в их узком и определенном понимании противопоставляются, как мы уже видели, тропам, несмотря на наличие промежуточных, переходных явлений между ними. Если тропы — формы поэтического мышления, благодаря которым мысль обогащается новым образным содержанием, то фигуры — формы речи, усиливающие ее воздействие благодаря определенным синтаксическим построениям, но не



привносящие такого нового содержания.

Фигуры можно условно поделить на семантические (антитеза, оксюморон, градация и др.) и синтаксические (параллелизм, анафора, эпифора, инверсия, умолчание, риторический вопрос и др.).

А н т и т е з а (от греч. *antithesis* — противоположение) — стилистическая фигура контраста, резкого противопоставления предметов, явлений и их свойств. Антитеза выражается обычно антонимами — словами с противоположными значениями. Она дает возможность ярко противопоставить обозначаемые предметы или явления, противоположные проявления качества или свойства, сделав их смысловым «фокусом» фразы. Антитеза реализуется чаще всего в определенных конструкциях, в которых противоположность подчеркивается союзами, интонацией и другими средствами.

— Господин полковник, — сказал капитан Сташек, — в Омск мы вступали свободнее и торжественнее. Нас встречали цветами...

— Да, но теперь мы *не вступаем*, а *выступаем*. Поэтому нас *не встречают*, а *проводят*. И *не цветочками*, а *ягодками*...

(С. В. Сартаков)

Ты богат, я очень беден;
Ты прозаик, я поэт...

(А. С. Пушкин)

«Белый
ест
ананас спелый,
черный —
гнилью моченный.
Белую работу
делает белый,
черную работу —
черный.

(В. В. Маяковский)

Есть у памяти свойство такое:
После самых суровых невзгод
Забывается быстро плохое,
А хорошее долго живет.

(К. Я. Ваншенкин)

О к с ю м о р о н или о к с и м о р о н (греч. *оху-
тῶγον* — остроумно-глупое) — соединение противо-
положных по смыслу слов, образно раскрывающих про-
тиворечивую сущность обозначаемого:

И день настал. Встает с одра
Мазепа, сей страдалец хилый,
Сей *груп живой*, еще вчера
Стонавший слабо над могилой.

(А. С. Пушкин)

Стоило только мне погрузиться в эти пуховые вол-
ны (постель. — Л. Н.), как какое-то снотворное, мако-
вое покрывало тотчас надвигалось на мои глаза и за-
стилало от них весь Петербург с его *веселящейся ску-*
кой и скучающей веселостью (Н. С. Лесков).

Такие слова, обладающие несовместимыми в обыч-
ной речи семантическими «атомами» ('жизнь' и 'смерть',
'веселье' и 'скука' и т. п.), соединяются в поэтическом

тексте как взаимопроницаемые противоположности и дают художественное изображение человека, предмета, явления в их внутренних противоречиях (*живой труп* — по существу неживой живой человек, *скупающая веселость* — показная веселость и т. п.); сравните еще: *убогая роскошь наряда* (Н. А. Некрасов).

Гра́да́ция (лат. *gradatio* — постепенное возвышение, усиление) — расположение близких по значению слов в порядке нарастания или ослабления их эмоционально-смысловой значимости. В соответствии с этим различают градацию восходящую (подъем) и нисходящую (спуск, спад).

При одном предположении подобного случая вы бы должны были... испустить *ручьи*... что я говорю! *реки, озера, океаны слез!*.. (Ф. М. Достоевский).

А между тем это был ведь человек умнейший и даровитейший, человек, так сказать, *даже науки*, хотя, впрочем, в науке... ну, одним словом, в науке он сделал *не так много* и, кажется, *совсем ничего* (Ф. М. Достоевский).

Градация может быть существенным структурным компонентом построения художественного произведения. Вот как, например, передается А. С. Пушкиным различное состояние моря — знак возрастающего недовольства золотой рыбки просьбами старика: «Море слегка разыгралось»; «Помутилось синее море»; «Не спокойно синее море»; «Почернело синее море»; «На море черная буря».

Градация может выражаться и графически. В известной сказке Л. Н. Толстого речь маленького медвежонка, мамы-медведицы и папы-медведя изображается графически так:

Кто ел из моей мисочки?
Кто ел из моей миски?
КТО ЕЛ ИЗ МОЕЙ МИСКИ?



Это передает не только различное звучание голосов (от тоненького до грубого), но и все усиливающийся страх девочки, оказавшейся в медвежьем жилище.

Синтаксические фигуры по сравнению с семантическими имеют еще более подчеркнутую структуру.

П а р а л л е л и з м (греч. *parállēlos* — идущий рядом) — фигура, представляющая собой однородное синтаксическое построение предложений или их частей. Это одна из характерных черт поэтической речи. Структурный параллелизм обычно сопровождается тематическим, содержательным. Сходство в построении предложений раскрывает живую связь образов:

Ж и з н ь б е з т р е в о г — прекрасный, светлый день;
Т р е в о ж н а я — весны молодые грозы.
Т а м — солнца луч, и в з н о й оливы сень,
А з д е с ь — и гром, и молния, и слезы...

(А. Н. Майков)

Параллелизм имеет разнообразные формы. Разнообразием его являются, в частности, единоначатие (анафора) и концовка (эпифора).

А н а ф о р а (греч. *anaphorá* — вынесение вверх,

повторение), или единоначатие, — повторение начальных частей (слова, словосочетания, предложения) двух или более относительно самостоятельных отрезков речи:

*Клянусь я первым днем творенья,
Клянусь его последним днем,
Клянусь позором преступленья
И вечной правды торжеством...*

(М. Ю. Лермонтов)

Единый зачин делает речь экспрессивной, выразительно подчеркивая основную мысль текста. Именно поэтому анафора часто лежит в основе целого стихотворения, определяя его структурно-смысловое единство:

*Жди меня, и я вернусь.
Только очень жди.
Жди, когда наводят грусть
Желтые дожди,
Жди, когда снега метут,
Жди, когда жара,
Жди, когда других не ждут,
Позабыв вчера.*

(К. М. Симонов)

Э п и ф о р а (греч. *epiphorá*, от *epi* — после, *phóros* — несущий, концовка) — фигура, обратная анафоре: это выразительное повторение слов или выражений в конце текста, подчеркивающее какую-нибудь мысль:

Мне бы хотелось знать, отчего я *титулярный советник*? Почему именно *титулярный советник*? (Н.В. Гоголь).

И н в е р с и я (лат. *inversio* — перестановка) — расположение слов или частей предложения в ином порядке, чем установлено обычными правилами. Для подчеркнутого выражения определенной мысли и усиления образности слова «сдвигаются» с их обычных мест.

Необычность синтаксического построения речи увеличивает ее воздействие:

Я памятник себе воздвиг нерукотворный,
К нему не зарастет народная тропа,
Вознесся выше он главою непокорной
Александрийского столпа.

(А. С. Пушкин)

Чтобы почувствовать это, расположим слова в их обычном порядке: *Я воздвиг себе нерукотворный памятник, народная тропа не зарастет к нему, он вознесся непокорной главою выше Александрийского столпа*. Исчезли пушкинские смысловые акценты, поблекла образность, нарушился стихотворный размер... При сравнении подлинного и экспериментального текстов становится особенно ощутимым, каким важным изобразительным средством является здесь инверсия. Самое весомое слово строфы — *нерукотворный* (такой, который нельзя сделать руками, необыкновенный) — не только поставлено после определяемого существительного *памятник*, но и отделено от него словами *себе* и *воздвиг* и выдвинуто на ударную позицию, рифмуется (*нерукотворный, непокорной*), стилистически и семантически значимо. Ту же роль играет и выдвижение вперед сказуемого *не зарастет*, и постановка определения *непокорной* после определяемого существительного. Теперь смысловые акценты ярко обозначены: «нерукотворный памятник» (поэзия Пушкина) выше памятника самодержцу Александру I (сравнительная степень наречия — *выше*, также «сдвинутого» со своего места, произносится с сильным ударением, подчеркивая большое различие «памятников»).

В стихах В. В. Маяковского

И день за днем
ужасно злить
меня
вот это
стало

слова *меня вот это* «вклинены» в форму сказуемого *стало злить* и потому особо подчеркнуты: поэту досадно, что солнце заходит «без дела» (= *вот это*).

Умолчание — стилистическая фигура, которая состоит в том, что начатая речь внезапно прерывается в расчете на то, что читатель продолжит ее, творчески завершит, на то, что это вызовет у него определенные эмоции. Молчание — сильное выразительное средство. Недаром русская пословица гласит: *Слово — серебро, молчание — золото*.

Фигура умолчания часто используется в художественных произведениях для обозначения различного эмоционального и волевого состояния героев, которое отражается в прерывистости, обрыве их речи:

— Я к вам в последний раз пришел, — угрюмо продолжал Раскольников, хотя и теперь был только первый, — я, может быть, вас не увижу больше...

— Вы... едете?

— Не знаю... все завтра...

— Так вы не будете завтра у Катерины Ивановны? — дрогнул голос у Сони.

— Не знаю. Все завтра утром... Не в том дело: я пришел одно слово сказать... (Ф. М. Достоевский).

Риторический вопрос (греч. *rhêtôr* — оратор) — фигура речи, которая представляет собой по форме вопросительное предложение, употребленное не в собственном своем значении. Оно является по содержанию утвердительным и не требует ответа, а его вопросительная структура и интонация используются для того, чтобы привлечь внимание, повысить эмоциональное воздействие высказывания на читателя. И снова мы видим, как единицы (конструкции) поэтической речи отличаются от обычного словоупотребления, представляя своего рода отклонения от обыденного языка.

Кто не проклинал станционных смотрителей, кто с ними не бранивался? (А. С. Пушкин).

Как же можно барышень, произносящих подобные монологи, серьезно обвинять за что-нибудь? (Н. А. Добролюбов).

Разве я не знаю его, эту ложь, которую он весь пропитан? (Л. Н. Толстой).

...Заканчивается наш краткий поэтический словарь. Но это только небольшая часть тех образных средств речи, которые составляют арсенал искусства слова. Писать и рассуждать о поэтическом слове очень трудно. Лучше его «показывать». Вот почему на страницах этой книги говорят сами мастера поэтического искусства — выдающиеся русские и советские писатели и поэты. «Следовать за мыслями великого человека есть наука самая занимательная», — заметил А. С. Пушкин. Следовать за художественной мыслью и образами писателя — значит развивать чувство языка, обогащать свою речь, создавать свой собственный стиль, учиться сложному и трудному искусству слова. И тогда наука о языке художественной литературы, о поэтической речи постепенно, а может быть, и незаметно для вас превратится в одну из самых занимательных и интересных.

— Рассматривая поэтическую речь, мы убедились, что деление слов на образные и безобразные весьма и весьма условно. Любое слово, даже самое обычное и ничем не примечательное, может стать в художественном произведении семантически важным и эстетически значимым.

Только текст как целое дает полное представление об идейно-эстетическом содержании, художественных образах и языковых средствах их выражения в литературном произведении. Изучение текста — высший этап анализа языка как словесного искусства.

«Вселенная» слов и мысли

Художественный текст. Как его изучать? Профессор Московского университета В. А. Звегинцев очень образно сказал в одной из своих статей: «Ученые, приступающие к изучению текста, видимо, и не подозревают, что им придется иметь дело с объектом, по своей грандиозности не уступающим вселенной, — в сущности с лингвистической вселенной». Вдумайтесь в эти слова. В семнадцатитомном Словаре современного русского литературного языка насчитывается свыше 120 000 слов. Очень многие из них имеют несколько значений. А у глагола *идти*, например, их целых двадцать шесть, не считая более частных употреблений и фразеологических выражений, в которые входит этот глагол. Это значит, что реальных «слов-значений» (семантических вариантов слова), употребляемых в текстах, во много раз больше. Но это еще не все. Каждое из слов в определенном значении сочетается с большим количеством других слов, образуя огромное множество словесных «созвездий». Словарь языка Пушкина состоит из четырех томов, а его академическое собрание сочинений, приуроченное к столетию со дня гибели поэта, насчитывает в общей сложности 20 книг. Говоря прозаически, это те же слова, что и в словаре, но представленные в виде их сочетаний с другими, каждое из которых индивидуально и неповторимо. Все написанное Л. Н. Толстым составило 90 томов его полного собрания сочинений. Фонды Государственной публичной библиотеки СССР им. В. И. Ленина насчитывают десятки миллионов книг. Миллионы текстов, сливаясь, образуют единый Текст как результат того, что было сказано на языке. Это поистине «Вселенная» слов и мысли: она так же неисчерпаема, как ее прообраз. Но это только то, что уже написано. Писатели и ученые напишут еще много новых книг, создадут



новые образы, выражения, сочетания слов, выскажут новые интересные мысли.

Но текст неисчерпаем не только по своей протяженности, но и по своему содержанию. Мы творчески воспроизводим то, что было создано писателем на основе своих впечатлений, эмоций, знаний, своего жизненного опыта. Опыт же наш постоянно расширяется, и мы видим все новое и новое в прежнем тексте, то, что раньше оставалось незамеченным. Больше того, каждая эпоха, каждое новое поколение стремится по-своему понять значительное литературное произведение, увидеть

в нем актуальное содержание. Современное прочтение художественного произведения — одна из важнейших задач, встающих при его изучении. Процесс творческого воссоздания литературного произведения также неисчерпаем.

Присмотримся повнимательнее к тексту. В нем, точнее при его анализе, можно выделить несколько уровней. Читая художественное произведение, мы воспринимаем прежде всего текстовое значение слов и целых выражений, которое может отличаться от обычного, словарного. Это собственно языковой уровень текста, так сказать, словесная «ткань», или «одежда», литературного произведения. Сами слова существуют для того, чтобы намекать (в художественном произведении — очень часто необычно, образно) на определенное, более глубокое содержание, которое имеется у читателя и расширяется благодаря чтению. Это уже внеязыковой уровень. В литературе как словесном искусстве содержание произведения и его идея воплощаются в системе взаимодействующих и развивающихся художественных образов, которые как бы «сотканы» из словесных образов, языковой «ткани». Закономерности развертывания действия и всей системы образов определяют жанрово-композиционную организацию произведения. Это второй, литературный уровень текста. Наконец, и это самое главное, любое художественное произведение имеет определенное идейно-эстетическое содержание, является выражением определенного мировоззрения. Это третий, идейно-эстетический уровень текста.

Язык, образ и идейное содержание как компоненты разных уровней текста находятся в определенной взаимосвязи: «Язык есть форма по отношению к образу, как образ есть форма по отношению к идейному содержанию произведения», — пишет профессор Л. И. Тимофеев. Это и дает возможность цельного рассмот-

рения литературного произведения как образно-словесного искусства.

Как изучать художественный текст? Этот вопрос давно волнует ученых — лингвистов и литературоведов. Ясно одно: нельзя рассматривать его односторонне. Изучение языка художественного произведения ради самого языка — в отрыве от его литературных образов и замысла — даст нам просто «гербарий» слов и выражений, но не покажет подлинную жизнь слов в художественном произведении как идейно-изобразительного средства. Или наоборот: рассуждение о содержании литературного произведения и его образах без обращения к самому языку оставит в стороне «первоэлемент» словесного искусства, а значит, и не даст представления о нем. К сожалению, изучая тексты литературных произведений, мы не всегда отдаем должное самому слову как материалу поэтического искусства.

Необходим всесторонний, комплексный подход к изучению художественного произведения, такой, чтобы синтезировать факты разных уровней текста в единое целое: и лингвистического, и литературоведческого (включая и идеологический). Это задача особой филологической дисциплины — науки о языке художественной литературы. Ее основателем является выдающийся советский лингвист и литературовед академик В. В. Виноградов. В предисловии к своей книге «О языке художественной литературы» он писал: «По моему глубокому убеждению, исследование «языка» (или, лучше, стилей) художественной литературы должно составить предмет особой филологической науки, близкой к языкознанию и литературоведению, но вместе с тем отличной от того и другого». В серии своих интересных книг: «О языке художественной литературы», «Проблема авторства и теории стилей», «Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика», «Сюжет и стиль», «О теории художествен-

ной речи» — В. В. Виноградов разрабатывает общие и конкретно-исторические проблемы этой не вполне еще самоопределившейся науки. Одна из центральных категорий науки о языке художественной литературы — «образ автора».

Художественное произведение носит отпечаток личности автора: его мировоззрения и идеологии, с одной стороны, литературного направления (школы) и индивидуальной писательской манеры — с другой, наконец, языка и приемов индивидуального словоупотребления — с третьей. Это и дает основание выделить особую и притом высшую категорию в науке о языке художественной литературы — «образ автора», по терминологии В. В. Виноградова. Это «фокус» произведения и вместе с тем синтез взаимосвязанных фактов разных уровней текста: идейно-эстетического, литературного и языкового. В этом выражается отношение автора к изображаемому, к идейному содержанию произведения, к выбору языковых средств для изображения героев и событий. Читатель интересуется не только содержанием текста, но и «образом автора», т. е. тем, как выражено отношение к событиям и персонажам произведения. «В «образе автора», — подчеркивает В. В. Виноградов, — 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. Так открывается самый глубокий пласт в стилистическом исследовании художественной литературы».

«Образ автора» определяет идейно-эстетическое содержание, композиционную структуру и речевую систему литературного произведения как единого целого. «Об-

“образ автора”



— идейно-эстетическое содержание

— композиционная структура (система образов)

— эстетическая речевая система (художественный текст)

ЛИТЕРАТУРНОЕ
ПРОИЗВЕДИЕНИЕ

раз автора» нельзя отождествлять с самим писателем. Это разные, хотя и соотносительные, взаимосвязанные понятия: первое — особая поэтическая сверхкатегория, второе — реальный создатель того или иного литературного произведения; между ними — сложное опосредованное диалектическое отношение. Б. М. Эйхенбаум подчеркивал, что ни одна фраза художественного произведения не может быть сама по себе простым отражением личных чувств писателя. «В этом смысле, — пишет он, — душа художника как человека, *переживающего* те или другие настроения, всегда остается и должна оставаться за пределами его создания». И хотя писатель находится вне литературного произведения, оно с помощью целой системы образов, различного рода оценок и соответствующих языковых средств неизбежно отражает авторское видение изображаемого, авторскую модальность.

В рассказе М. А. Шолохова «Судьба человека» позиция писателя воплощается в «образе автора» как организованной идейно-эстетической системе художественных образов и речевых средств выражения гуманизма, патриотизма, веры в силу и душевную красоту

простого человека, пережившего ужасы войны, т. е. в том, что в высшей степени свойственно самому писателю и что волнует его самого.

Автор («образ автора») как выражение концепции всего литературного произведения есть своего рода распределение «ролей» для воплощения замысла писателя и одновременно «равнодействующая сила» его составляющих (повествователя, рассказчика, персонажей и др.). Поэтому автор никогда не равен ни писателю, ни повествователю, ни персонажу: это — определяющее начало художественного произведения, воплощение его сути (смысла, структуры, изобразительных средств) и итог взаимодействия всех составляющих его компонентов. Выражением авторского замысла рассказа «Судьба человека» и воплощением в нем «образа автора» является в конечном счете вся система образов и языковых средств литературного произведения.

Особенно значительна в прозе роль повествователя как носителя мировоззрения, «маски» автора (и опосредованно — писателя). В рассказе два повествователя: Андрей Соколов — стилизованный рассказчик, носитель сказового повествования, ориентированного на живую, народную речь, отличную от литературной (ср. ее обильную насыщенность диалектными и профессионально-жаргонными словами), и собеседник Соколова, речь которого ближе к авторской. «Судьба человека», подчеркивал Б. А. Ларин, — это «рассказ в рассказе»: рассказ Соколова обрамлен рассказом повествователя, который и является главным (но не единственным) выразителем авторской оценки и позиции в рассказе. Именно в его восприятии и его речи Соколов предстает как «человек несгибаемой воли»:

Два осиротевших человека, две песчинки, заброшенные в чужие края ураганом невиданной силы... Что-то ждет их впереди? И хотелось бы думать, что этот русский человек, человек несгибаемой воли, выдюжит и

около отцовского плеча вырастет тот, который, повзрослев, сможет все вытерпеть, все преодолеть на своем пути, если к этому позовет его родина.

Стяжелой грустью смотрел я им вслед... Может быть, все и обошлось бы благополучно при нашем расставании, но Ванюшка, отойдя несколько шагов и заплетая куцыми ножонками, повернулся на ходу ко мне лицом, помахал розовой ручонкой. И вдруг словно мягкая, но когтистая лапа сжала мне сердце, и я поспешно отвернулся. Нет, не только во сне плачут пожилые, поседевшие за годы войны мужчины. Плачут они и наяву. Тут главное — уметь вовремя отвернуться. Тут самое главное — не ранить сердце ребенка, чтоб он не увидел, как бежит по твоей щеке жгучая и скупая мужская слеза...

Сила воздействия рассказа — в идейно-нравственном слиянии повествователя и рассказчика Соколова, в сопереживании ему повествователя, взявшего на себя бремя чужой трудной судьбы и открывшего читателю красоту души простого русского человека. «Фокусировка» составляющих художественного текста (системы оценок, элементов композиционной структуры, типов речи и др.) осуществляется, таким образом, в синтезирующей категории автора (в «образе автора») как эстетическом выражении концепции литературного произведения.

Позиция автора часто сближается с позицией повествователя, но прямой и обязательной связи здесь нет. Писатель иногда сознательно отступает от рассказчика, пользуясь приемом «чужой рукописи» (повести Белкина А. С. Пушкина, «Вечера на хуторе близ Диканьки» Н. В. Гоголя, некоторые произведения Ф. М. Достоевского).

Выразить себя полностью в одном рассказчике писателю трудно. Для этого необходимы несколько или много распределенных ролей и «масок», спорящих между собой или поддерживающих друг друга голосов, сме-



на типов речи и оценок, словом, то единство, которое называют «образом автора».

Повествователь или положительный герой часто выступают как рупор авторских идей. А если его нет, этого положительного героя? Как тогда будет выражаться отношение к изображаемому? Некоторые критики упрекали Н. В. Гоголя в том, что он не показал в «Ревизоре» ни одного положительного героя, ни одного порядочного лица. Словами автора пьесы в «Театральном разезде» Гоголь отвечает: «Странно: мне жаль, что никто не заметил честного лица, бывшего в моей пьесе. Да, было одно честное, благородное лицо, действовавшее в ней во всё продолжение ее. Это честное, благородное лицо был — *смех*». Смех Гоголя — не только сокрушительная критика современного ему общества, но и выражение высоты нравственной позиции писателя, его мечты и идеалов. Так особая художественная речевая организация текста становится «положительным героем» в общей системе художественных образов, определяемой «образом автора», авторской идейно-эстетической позицией.

Мы рассмотрели важнейшие средства и приемы об-
разной речи. Но это были отдельные иллюстрации, а не

связный текст. Конечно, трудно себе представить такой текст, в котором были бы все эти и другие образные средства, особенно, если он невелик по размерам. Здесь гораздо важнее другое: показать жизнь слова в литературном произведении как изобразительного средства, с помощью которого создаются художественные образы, выражающие его идейное содержание. Целостный анализ произведения потребует обращения к некоторым новым понятиям, заимствованным из поэтики и теории литературы.

Искусство слова и творческая «лаборатория» писателя и читателя. Искусство действует на нас непосредственно своими образами, увлекает, заставляет переживать происходящее. Мы забываем, что находимся в театре, в картинной галерее, читаем книгу... Но многие и, быть может, самые любознательные и проницательные не довольствуются этим. Их интересует еще, как «сделано» само художественное произведение. И этот интерес не праздный: он помогает глубже понять искусство, ведет нас в творческую «лабораторию» художника, писателя. Умение видеть, как «сделан» художественный текст, отнюдь не мешает воспринимать его эстетически. Напротив, оно помогает сделать такое восприятие более совершенным и тонким. Необходимо выработать в себе умение анализировать литературный текст, создать свою собственную творческую «лабораторию» изучения поэтического языка. Конечно, «лаборатории» писателя и читателя — это не одно и то же. Много в творческой истории создания литературного произведения остается так и не узнанным, неясным и даже загадочным. Но гораздо важнее другое: вдумчивый читатель, следуя за писателем, продумывает сходный путь, переживает сходные образы, продумывает сходные мысли, учится у писателя мастерству художественного слова.

На моем письменном столе — несколько томиков собрания сочинений М. Е. Салтыкова-Щедрина, известного русского писателя-сатирика, демократа-просветителя, творчество которого было направлено против самодержавно-крепостнического строя царской России. Беру один из них. Здесь сказки. Вот эта хорошо знакома каждому школьнику: «Повесть о том, как один мужик двух генералов прокормил».

Используя форму сказки, писатель изображает русское пореформенное общество, обреченность существующего бюрократического строя, паразитический характер господствующих классов, забитость и покорность простого народа, в котором дремлют великие силы и способности. Такова общая идея сказки.

Обратимся к литературно-художественной структуре текста. Начнем с сюжета. *С ю ж е т* (франц. *sujet* — предмет) — совокупность событий, раскрывающих характеры действующих лиц и связанных с основным конфликтом произведения; это завязка, развитие действия, его кульминация (т. е. наиболее напряженный момент такого развития) и развязка. Он прост: два генерала, служившие «в какой-то регистратуре», неожиданно оказываются на необитаемом острове. Так как они «родились, воспитались и состарились» «в регистратуре», то решительно «ничего не понимали» и не умели делать. Разве только доклад написать. Но какая от этого польза? Их мучает голод. На деревьях растут всякие плоды, рыба в ручье кишмя кишит, в лесу рябчики свищут, тетерева токуют, зайцы бегают. Еды-то! Еды-то, — восклицает один из генералов, но ничего не может сделать, чтобы достать и приготовить ее. Другой генерал находит только... старый номер «Московских ведомостей»¹.

¹ Выбор газеты не случаен: основанная в 1756 г. Московским университетом, она начинает с 60-х гг. XIX в. выражать интересы реакционных монархических кругов.

Борясь с голодом, генералы пытаются заснуть, но голод отгоняет сон. Они готовы даже съесть друг друга!.. Опомнившись, стараются «разговором развлечься», читают «Московские ведомости», но описания парадных обедов вновь и вновь возвращают их к резкому ощущению голода. Вдруг одного генерала «озарило вдохновение»: найти мужика! Ведь мужик всегда есть, стоит только его поискать. И в самом деле, они наталкиваются на спящего громадного мужика. «Мужичина» нарвал генералам спелых яблок, нарыл картофеля, поймал рябчика, развел огонь и напек много «разной провизии». Генералы стали «веселые, рыхлые, сытые, белые». Хорошо им с мужиком, ведут друг с другом сытые разговоры, читают «Московские ведомости», а в Петербурге пенсии их «все накапливаются да накапливаются». Скоро генералы соскучились по своим кухаркам и мундирам и велели мужику отвезти их по «океану-мору» в Петербург, прямо на Большую Подьяческую. «Напились генералы кофею, наелись сдобных булок и надели мундиры. Поехали они в казначейство, и столько тут денег загребли — того ни в сказке сказать, ни пером описать!

Однако и о мужике не забыли: выслали ему рюмку водки да пятак серебра: веселись мужичина!»

Проникая в творческую «лабораторию» писателя, мы видим, как идейный замысел сказки и ее композиция сводятся в один «фокус», будучи различными сторонами художественного видения действительности, единого «образа автора». К о м п о з и ц и я (лат. compositio — расположение) — это распределение, расположение художественного материала; построение литературного произведения, система изобразительных средств раскрытия образов, их связей и отношений. Композиция определяет расположение деталей в художественном произведении и их взаимное соотношение. Иными словами, это структурно-художественное вопло-

щение замысла, которым определяется и сам характер литературных образов в их сюжетном развитии. Композиция тесно связана в художественном произведении с его жанром (фр. *genre* — род, вид), т. е. с определенным видом литературных произведений, принадлежащих к одному и тому же роду — эпосу, лирике, драме.

В сказке три образа — два генерала (один из которых был поумнее и, «кроме регистратуры, служил еще в школе военных кантонистов учителем каллиграфии»¹) и мужик. Первые два представляют господствующие классы общества, третий — народ. Персонажи сказки даны в развитии их характеров и взаимоотношений. Сначала генералы вежливо разговаривали друг с другом, по уставу, как в департаменте, на своем чиновничьем языке: «— Странный, ваше превосходительство, мне нынче сон снился, — сказал один генерал: — вижу, будто живу я на необитаемом острове...»; «— Ну, что, ваше превосходительство, промыслили что-нибудь?» Страх умереть с голоду и инстинкт самосохранения превращают их в хищных животных. Это состояние подчеркивается метафорическим употреблением существительного *рычание*: «Вдруг оба генерала взглянули друг на друга: в глазах их светился злоеющий огонь, зубы стучали, из груди вылетало глухое рычание». Кульминационный момент в сюжетном развитии произведения срывает маски с благообразных чиновников. Здесь уже нет никакого уважения ни к чинам, ни к орденам: «Полетели клочья, раздался визг и оханье; генерал, который был учителем каллиграфии, откусил у своего товарища орден и немедленно прогло-

¹ Кантонисты — солдатские сыновья, числящиеся со дня рождения за военным ведомством в России в 1805—1865 гг.; каллиграфия — искусство писать четким, ровным и красивым почерком (*каллиграфический почерк*).

тил». Найдя мужика, генералы успокаиваются и снова становятся благообразными. Они забыли, что чуть не умерли с голода, и снова любят себя: «Вот как оно хорошо быть генералами — нигде не пропадешь!»

Мужик — собирательный образ простого народа. Вот он спит под деревом, «положив под голову кулак», этот «громadнейший мужичина» (в «Толковом словаре живого великорусского языка» Владимира Даля это слово толкуется как 'рослый, здоровый мужичина'). Он мастер на все руки: охотник, повар, плотник, маляр, мореплаватель. К удивлению генералов, мужик знает и Подьяческую: «А я, коли видели: висит человек снаружи дома, в ящике на веревке, и стену краской мажет или по крыше словно муха ходит — это он самый я и есть! — отвечал мужик». Он сродни удалому пушкинскому Балде:

Живет Балда в поповом доме,
Спит себе на соломе,
Ест за четверых,
Работает за семерых;
До света всё у него пляшет,
Лошадь запряжет, полосу вспашет,
Печь затопит, всё заготовит, закупит,
Яичко испечет да сам и облупит.

Но в образе мужика есть и другие черты: забитость, рабская послушность. Мужик видит, что генералы «строгие», и боится бежать, плетет веревку, чтобы его привязали к дереву, хочет генералов порадовать за то, что они «мужицким трудом не гнушались». В сказке М. Е. Салтыкова-Щедрина выражена не только ненависть писателя к самодержавному бюрократическому строю, пережиткам крепостничества, но и боль за бесправие, забитость, темноту, покорность народных масс, не осознавших еще своей роли и своего назначения в развитии общества.

Мы привыкли к сказкам с хорошим концом. И здесь

как будто все хорошо: генералы вернулись к себе на Подьяческую сытые, довольные и богатые. И даже мужика «не забыли», дав ему пятак серебром. Пусть поселится и их вспоминает... С чего началось, тем и кончилось. Как было, так и будет. — Вот какой на самом деле печальный конец у сказки. Да и сказка ли это?

Это сказка-сатира. В жанре сказки описывается современная писателю действительность. Жанровые особенности произведения определили и сам его стиль: постоянное столкновение приемов сказочного и реалистического повествования. Такое столкновение традиционных сказочных форм изображения с обычными, с казенным языком регистратуры подчеркивает авторскую иронию и злую насмешку. Контраст в повествовании иногда усиливается своеобразным алогизмом, отсутствием необходимых причинно-следственных связей частей текста: *«Жили да были два генерала, и так как оба были легкомысленны, то в скором времени, по щучьему велению, по моему хотению, очутились на необитаемом острове».*

Такое стилизовое несоответствие пронизывает всю сказку:

Упразднили регистратуру за ненадобностью и выпустили генералов на волю. Оставшись за штатом, поселились они в Петербурге, в Подьяческой улице... *Только вдруг очутились на необитаемом острове...* Стали они друг друга рассматривать и увидели, что они в ночных рубашках, а на шее у них висит по ордену.

Традиционный сказочный прием *Один пошел в одну сторону (на восток...), другой — в другую (на запад...)* пародируется так:

— Вот что, — отвечал другой генерал: — пойдите вы, ваше превосходительство, на восток, а я пойду на запад, а к вечеру опять на этом месте сойдемся; может быть, что-нибудь и найдем.

Стали искать, где восток и где запад. Вспомнили, как начальник однажды говорил: «если хочешь сыскать восток, то встань глазами на север, и в правой руке получишь искомое».

Это жанрово-композиционная специфика текста становится еще более выразительной в заключительной части сказки.

Долго ли, коротко ли, однако генералы соскучились. Чаще и чаще стали они припоминать об оставленных ими в Петербурге кухарках и втихомолку даже поплакивали.

И что ж! Оказалось, что мужик знает даже Подьяческую, что *он там был, мед-пиво пил, по усам текло, в рот не попало!*

И выстроил он *корабль — не корабль*, а такую посудину, чтоб можно было *океан-море переплыть* вплоть до самой Подьяческой.

Исключительно важное значение имеют речевые средства выражения категории «образа автора», «фокуса» и сути литературного произведения. Именно они и делают его произведением искусства.

Это третья сторона «образа автора», наиболее важная сейчас для нас: эстетическая речевая система. В ней значимо каждое слово: оно результат тщательного отбора и очень точно и своеобразно, неповторимо направлено на обозначаемый предмет, вскрывая в нем типичное и характерное. Образность слов не только в том, что они представляют собой тропы или фигуры, но, может быть, еще в большей степени в том, что они незаметны в тексте другими по точности и оригинальности выражения мысли.

Постараемся теперь проникнуть в собственную языковую «лабораторию» изучения текста и обратим внимание на то, как идейно-эстетическое содержание произведения и его композиционная организация, система



образов воплощены в тексте с помощью изобразительных средств языка.

При переходе от отдельных слов, создающих тот или иной поэтический образ, к тексту наблюдаем качественный скачок: смысловая «подвижность» и многосмысленность слов создают семантическую многоплановость всего текста. Где происходит встреча генералов с мужиком? В сказке? Или в действительности? Казалось бы, в сказке. Но уж очень многое напоминает здесь действительную жизнь царской

России: и сами никчемные генералы, и их служебное косноязычие, и скудоумие, и мужик, который везде есть, если только поискать его, и, наконец, даже чудом взявшийся откуда-то номер «Московских ведомостей»! Это и сказка, и действительность. Многоплановая картина. Недаром мужик везет генералов с необитаемого острова по океану-морю прямо в Петербург, на Подьяческую! Планы описания и соединяются, и расходятся. Фантастический момент в произведении дал возможность писателю сгустить краски реальной картины, превратив ее в преувеличенное, уродливо-комическое изображение, т. е. в гротеск. Реалистическая основа повествования сделала произведение М. Е. Салтыкова-Щедрина остро социальным, обобщенно отражающим противоречия эксплуататорского общества.

Читая текст, мы не просто воспринимаем его содержание, а стремимся понять, как автор относится к тому, что он изображает. Л. Н. Толстой очень хорошо сказал: «В сущности, когда мы читаем или созерцаем художественное произведение нового автора, основной вопрос, возникающий в нашей душе, всегда такой: «Ну-ка, что ты за человек? И чем отличаешься от всех людей, которых я знаю, и что можешь мне сказать нового о том, как надо смотреть на нашу жизнь?»

Мы стремимся понять мир писателя через восприятие его языка. Вот почему в нашей творческой «лаборатории» так важен анализ речевых средств выражения «образа автора»: смысловых и эмоциональных оценок событий, персонажей и их взаимоотношений, типов речи рассказчика и действующих лиц. Нас интересует, где, с кем рассказчик, почему и для чего он приближается то к одному, то к другому персонажу и как выражает мысли самого писателя. Совокупность всех этих сложных взаимоотношений в их речевом выражении и определяется центральной категорией поэтики — «образом автора».

Обратимся, прежде всего, к анализу речи рассказчика.

Устами рассказчика, т. е. лица, от которого ведется повествование, писатель высмеивает образ жизни чиновников, косность их мысли и канцелярский язык. Генералы не только ничего не понимали, но и слов-то никаких не знали, кроме «примите уверение в совершенном моем почтении и преданности». Рассказчик описывает генералов «с близкого расстояния», подражая их речи. Повествование об этих чиновниках ведется тяжелым казенным языком: *«Упразднили регистрацию за ненадобностью... Оставшись за штатом, поселились они в Петербурге, в Подъяческой улице... И стали друг друга ощупывать, точно ли не во сне, а наяву с ними случилась такая оказия... И начали они нудить мужика: представь да представь их в Подъяческую!»*

Еще большее речевое сближение рассказчика с персонажами-генералами — в сцене, где они находят спящего мужика. Это один из способов создания едкой словесной иронии с помощью несобственно-прямой речи, стилистического приема соединения в одно целое речи повествователя и персонажей. Как бы повторяя слова одного из генералов «Наверное, он где-нибудь спрятался, от работы *отлынивает!*» и стараясь проникнуть в психологию чиновников, заставляющих работать на себя других, рассказчик издевательски говорит: «Под деревом, брюхом кверху и положив под голову кулак, спал громаднейший мужичина и *самым нахальным образом уклонялся от работы*. Негодованию генералов предела не было». Это, конечно, слова и мысли генералов. В речи рассказчика, резко отрицательно настроенного к «их превосходительствам» с первых строк, эти слова звучат как насмешка и имеют прямо противоположный смысл: настоящие тунеядцы, уклоняющиеся всю жизнь от работы, — сами генералы. Противоречие между буквальным и истинным, текстуаль-

ным смыслом слов делает их выразительными, эстетически воздействующими на нас, настраивает нас на образно-творческое их восприятие.

Еда и деньги — вот главная забота государственных чиновников, которая полностью поглощает все их интересы. Переломные моменты в их злоключениях как нельзя лучше подчеркиваются каламбурной¹ игрой прямого и переносного значений глагола *тошнить*, самого обычного «прозаического слова», которое приобретает в тексте исключительно важную художественную значимость. Это слово употребляется рассказчиком дважды. Первый раз — в прямом значении как символ бедствия и обозначение физиологического состояния тошноты от голода: «— Господи! еды-то! еды-то! — сказал генерал, почувствовав, что его уже начинает *тошнить*» (при виде плодов, рыбы и дичи). Чтение «Московских ведомостей» еще больше раздражает генеральский аппетит и увеличивает тошноту. М. Е. Салтыков-Щедрин блестяще пародирует бессодержательность официальной прессы царской России. «Вчера, — читал взволнованным голосом один генерал, — у почтенного начальника нашей древней столицы был парадный обед... Тут была и «шекснинска стерлядь золотая», и питомец лесов кавказских — фазан, и столь редкая в нашем севере в феврале месяце земляника...» Его коллега в отчаянии: неужели нельзя найти другого предмета для чтения? Он берет газету и читает в другом месте: «Из Тулы пишут: вчерашнего числа, по случаю поимки в реке Упе осетра... был в здешнем клубе фестиваль. Виновника торжества внесли на громадном деревянном блюде, обложенного огурчиками... Подливка была самая разнообразная и даже почти

¹ Каламбур (фр. calembour) — игра слов, основанная на их звуковом сходстве при разных смыслах или различных значениях одного и того же слова.

прихотливая...» Терпения больше нет! С упреком: вы не слишком осторожны в выборе чтения — первый генерал, взяв в руки газету, прочитал: «Из Вятки пишут: один из здешних старожилов изобрел следующий оригинальный способ приготовления ухи: взяв живого налима, предварительно его высесть; когда же, от огорчения, печень его увеличится...» Расстроенные генералы поникли головами... Но вот они — сытые, накормленные мужиком, довольные — снова от нечего делать читают ту же газету: «Сыщут номер, усядутся под тенью, прочтут от доски до доски, как ели в Москве, ели в Туле, ели в Пензе, ели в Рязани — и ничего, *не тошнит*»¹. Не тошнит: не противно, а ведь должно бы тошнить от такого содержания! — читаем мы между строк не высказанную вслух мысль рассказчика. Здесь уже каламбурно слиты оба смысла: состояние тошноты и чувство отвращения, омерзения. Поистине сытый голодного не разумеет. Различное употребление этого глагола (обычное и каламбурное) имеет важное структурно-композиционное значение. Первое знаменует кульминационный пункт в злоключениях чиновников, второе — по существу уже развязку, переход к прежнему генеральскому благополучию.

Важный изобразительный прием повествования — речевая антитеза, одна из фигур, рассмотренных нами. Она уже в самой заглавии сказки: как один мужик целых двух (а переносно: многих) генералов прокормил и кормит. Мужик нарвал генералам по десятку самых спелых яблок, а себе взял одно кислое. Он приготовил генералам столько провизии, что им пришлось даже на мысль: «не дать ли и тунеядцу частичку?» Генералы ничего не

¹ *От доски до доски* — от начала до конца: «переплет книг встарь был дощатый», т. е. из дерева, поясняет в своем толковом словаре В. И. Даль.

умеют и не знают, а мужик все может делать и знает даже Подьяческу.

Старания мужика подчеркнуты яркой языковой гиперболой: «мужичина до того изловчился, что стал даже в пригоршне суп варить!»¹. Это и мужицкое умение, и раболепие перед генералами.

Так повествователь, приближаясь к генералам и как бы подслушивая их, угадывая их мысли, высмеивает чиновников и социальный строй, породивший их.

Небезынтересно обратиться и к речи персонажей, прежде всего генералов. Они совершенно лишены индивидуальности, часто говорят в один голос: «— Господи! да что же это такое? где мы? — вскрикнули оба не своим голосом... — Только как все это сделать? — Как все это сделать? — словно эхо повторил другой генерал... — С нами крестная сила! — сказали оба разом: — ведь этак мы друг друга съедим». Только один, который служил еще учителем каллиграфии, был поумнее. Вот и все. Правда, иногда в их мыслях бывают и «различия»: «— Теперь я бы, кажется, свой собственный сапог съел!» — сказал один генерал. «— Хороши тоже перчатки бывают, когда долго ношены! — вздохнул другой генерал». Но различия, как видно, незначительные.

Мы уже говорили, что художественность слова — в его тщательном отборе. Писатель сатирически изображает «умные» речи генералов отбором избитых выражений и тем: Отчего солнце прежде восходит, а потом заходит? Было ли вавилонское столпотворение, если на свете столько разных языков?

— Стало быть, и потом был?

— И потоп был, потому что в противном случае как

¹ Пригоршня — сложенные вместе обе ладони или одна ладонь с пальцами, согнутыми так, что можно туда что-нибудь насыпать или налить; образовано от *горсть*.

же было бы объяснить существование допотопных зверей?

Здесь снова игра значений — прилагательного *допотопный* — ‘существовавший до мифического потоп’ и ‘древний, устаревший’: если есть древние, допотопные животные, значит, был и сам потоп.

Но, пожалуй, самой яркой речевой характеристикой генералов, раскрывающей их незнание жизни, их узкий и никчемный «мирок» канцелярии, является то, что В. Б. Шкловский назовет позднее *о с т р а н н е м*. Это описание человека, предмета, события, как бы впервые, по-новому увиденных, т. е. в необычном восприятии. У Л. Н. Толстого описание совета в Филях дается через восприятие крестьянской девочки Малаши: она по-своему понимает спор между Кутузовым, которого она называет «дедушкой», и Бенигсеном («длиннополым») и полностью на стороне «дедушки». Это очень важная оценка происходящего в сугубо человеческом, нравственном плане. У Л. Н. Толстого значительное количество событий передается остранным, через героя: этот герой, замечает В. Б. Шкловский, нужен Толстому для непонимания событий; он-то (а вместе с ним и читатель) и воспринимает события по-особенному и свежо.

В каждом остранным восприятии и его языковом выражении виден персонаж, его точка зрения и одновременно авторское отношение к нему. Генералы из сказки М. Е. Салтыкова-Щедрина ничего не знают. Для них плоды, рыба, рябчики, тетерева, зайцы — это только пища в первоначальном виде: «Кто бы мог думать, ваше превосходительство, что человеческая пища, в первоначальном виде, летает, плавает и на деревьях растет?» — спросил один генерал. — «Да, — ответил другой генерал, — признаться, и я до сих пор думал, что булки в том самом виде родятся, как их утром к кофею подают».

Конечно, специальный лингвистический анализ не должен подменять собой непосредственного восприятия художественного произведения. Но уметь анализировать текст необходимо. Анализ может быть как полным, так и частичным. Он должен всегда иметь определенную цель и быть уместным. Мы восхищаемся тем или иным выражением, словесным образом, они нам очень нравятся. И нам очень хочется знать, почему они оказывают на читателя такое сильное эстетическое воздействие. Вот здесь и возникает практическая потребность в «лабораторном» анализе, в ответе на вопрос *почему?* Если по-настоящему интересуешься искусством, очень важно знать, как поставлен спектакль, как «сделан» фильм или роман, какова при этом роль «первоэлемента» в каждом искусстве, в поэтическом — прежде всего слова. Именно «сделан». Характерно, что многие работы по поэтике содержат это слово даже в самих названиях: например, известный советский литературовед Б. М. Эйхенбаум так и назвал одну из своих работ — «Как сделана «Шинель» Голя».

Слово и образ в художественном тексте. Поэтическое искусство — это мышление в образах. Образ — наиболее важный и непосредственно воспринимаемый компонент литературного произведения, которое представляет собой целую систему образов в их взаимодействии и развитии. В ряду «идея — образ — слово» образ является средоточием идейно-эстетического содержания и определенной словесной формы его выражения. По своей природе образ — обобщенное отражение явлений жизни. В то же время он всегда индивидуален и неповторим, обращен одновременно и к идейному, социальному содержанию, и к языку, художественному «материалу» произведения: он входит в общую систему литературных образов и вместе с тем вос-

принимается как совокупность взаимосвязанных и развивающихся в тексте словесных образов и рядов.

Типичные и характерные взаимоотношения слова и образа мы только что наблюдали в нашем специальном «лабораторном» анализе текста. Но бывают и весьма необычные отношения слова и образа. Их анализ поможет нам глубже проникнуть в произведение как единую структуру взаимосвязанных литературных образов, нагляднее представить изобразительную силу слова.

Может ли быть произведение о герое... без героя? Как ни странно, может. «Нулевой» персонаж становится образом, получает художественное воплощение. Фильм, пьеса, повесть без героя — один из приемов остросюжетного построения произведения.

Входя в систему образов, «нулевой» образ (отсутствующий персонаж) получает содержательную характеристику в речи рассказчика и других персонажей. Благодаря тому, что составляющие различных уровней анализа литературного произведения связываются воедино «образом автора», отсутствующий персонаж неизбежно наполняется определенным смысловым и эстетическим содержанием. Он определяется через других и вместе с тем сам определяет их в составе единого целого, т. е. художественного произведения с его идейным содержанием и изобразительными речевыми средствами.

Вот одно из таких произведений о герое «без героя». Это повесть Ю. Н. Тынянова «Подпоручик Киже», в основу которой положен исторический анекдот.

Это рассказ о тяжелых временах царствования Павла I. Все было подчинено тупой армейской дисциплине. Повиновение и исполнение. Исполнение даже самых нелепых приказов и распоряжений. Сам пейзаж в повести мрачен и как бы подчеркивает полную «безнадежность изменить что-либо»: «В кирпичном акку-

рате лежал приземистый и солдатский С.-Петербург». Из офицерской казармы виден «большой куст вырубленного сада, где теперь была пустыня, называемая Царицыным лугом. На поле не было никакого разнообразия, никакой зелени, но на песке сохранились следы коней и солдат».

Герой повести появляется на свет случайно. У него поистине «лингвистическое рождение».

Молодой писарь, сменивший сосланного в Сибирь, в спешке переписывая приказ по Преображенскому полку, сделал две ошибки. Поручика Синюхаева написал умершим, так как он стоял в списке сразу же после умершего майора Соколова. И, кроме того, допустил нелепое написание: вместо «Подпоручики же Стивен, Рыбин и Азанчеев назначаются» он написал (руки его дрожали: он опаздывал!): «Подпоручик Кижe, Стивен, Рыбин и Азанчеев назначаются...» Когда он писал, неожиданно вошел офицер. Молодой писарь вытянулся перед ним, остановившись на *к*, а потом, сев снова за приказ, напутал и написал: «Подпоручик Кижe». В добавление ко всему он брызнул на приказ большую, как фонтан, кляксу... Он знал, что если к шести часам приказ «не доспеет», адъютант крикнет: «взять», и его возьмут...

Приказ был сердито исправлен императором Павлом, находившимся тогда «в гневе». Слова «Подпоручик Кижe, Стивен, Азанчеев назначаются» он исправил: после первого *к* вставил преогромный *ер* (тогда была старая орфография) и сверху надписал: «Подпоручика Кижe в караул».

В «кирпичном аккурате» солдатского Петербурга, как и во всей царской империи, где выполняется любой приказ монарха, Кижe не мог уже не жить.

Подпоручик не значился в списках полка: как же его назначить в караул? Но приказ императора должен быть исполнен! Как быть? — недоумевает при-



скакавший в Павловское командир полка. Адъютант Павла I метнул азартный взгляд на командира:

— Императору не доносить. Считать подпоручика Кижее в живых... Назначить в караул.

Императора Павла мучает вопрос: кто и зачем кричал вчера у самого его окна «караул». Виновника не могут найти, и от этого гнев Павла становится «великим». Хитрый и ловкий адъютант императора находит выход: «караул» кричал подпоручик Кижее, докладывает он. — Произвести дознание и, бив плетью, пешком в Сибирь, — следует приказ Павла.

Так началась земная жизнь подпоручика Кижее, героя, которого не было.

Персонажа нет, но образ, создаваемый словом писателя, включенный в сюжетное развитие и композиционную структуру повести, становится все более осязаемым, вступая во взаимодействие с другими образами. Заняв определенное место в структуре художественного произведения, он наполняется соответствующим содержанием, получает необычную и исключительно меткую языковую характеристику: «Когда писарь переписывал приказ, подпоручик Кижее был *ошибкой, опиской*, не более... Придирчивый глаз Павла Пет-

ровича... твердым знаком дал ей сомнительную жизнь — описка стала *подпоручиком, без лица, но с фамилией*. Потом в прерывистых мыслях адъютанта у него наметилось *и лицо, правда — едва брезжащее, как во сне*. Это он крикнул «караул» под дворцовым окном. Теперь это лицо *отвердело и вытянулось*; подпоручик Киже оказался *злоумышленником*, который был осужден на дыбу... До сих пор он был *беспокойством писаря, растерянностью командира и находчивостью адъютанта*. Отныне дыба, плети и путешествие в Сибирь «были его собственным, личным делом». Совокупность словесных образов постепенно вырисовывают нам многострадальный образ Киже (они выделены в тексте курсивом).

Сила художественного слова проявляется и здесь, в создании персонажа даже не существующего, «нулевого». Но он очень нужен и важен, как мы увидим позднее. Такой образ носит на себе отпечатки чужих оценок, являясь их «вместилищем» и отражением. Персонажи повести как бы отражаются в нем: лживые и уродливые, как в кривом зеркале «комнаты смеха».

У Ю. Н. Тынянова, одного из талантливейших интерпретаторов «колеблющегося» поэтического слова, изображение Киже выступает почти как физически воспринимаемое, зримое. Вот подпоручик привязан к кобыле ремнями для наказания: «она казалась не вовсе пустою. Хотя на ней никого не было, а все же как будто кто-то и был. Солдаты, нахмуря брови, смотрели на молчаливую кобылу, а командир к концу экзекуции покраснел, и его ноздри раздувались, как всегда». Один лишь новобранец воспринимает происходящее остранным, с непониманием: он думал, что такое наказание — дело обыкновенное на военной службе.

Часовые ведут по этапу преступника, с опаской поглядывая «на важное пространство, шедшее между ними». На первом посту смотритель взглянул на них,

как на сумасшедших, и они смутились. Но когда старший часовой показал бумагу, в которой значилось, что «арестант секретный и фигуры не имеет», смотритель сразу же захлопотал и отвел им для ночлега особую камеру с тремя нарами. Так они шли все дальше и дальше, и пустое пространство, терпеливо шедшее между ними, менялось: «то это был ветер, то пыль, то усталая, сбившаяся с ног жара позднего лета».

Но вот император Павел сменил гнев на милость и приказал подпоручика Кижe, сосланного в Сибирь, вернуть, назначить поручиком и женить на фрейлине Нелидовой. Здесь-то постепенно и раскрывается во всей своей глубине поэтический прием иронического и сатирического изображения общества через героя, которого нет и который вообще ничего не делает. Он оказывается нравственно выше всех его окружающих: «Он был исправный офицер, потому что ничего дурного за ним нельзя было заметить». Император назначает его спустя некоторое время капитаном, а позднее — полковником. Он уже «командует» полком.

Наконец, внезапно Кижe был произведен в генералы: «Это был полковник, который не кланчил имений, не лез в люди за дяденькиной спиной, не хвастун, не щелкун. Он нес службу без ропота и шума». Эти слова необходимо выделить, так как они лучше других характеризуют главное содержание многострадального «героя», порожденного «кирпичным аккуратом» империи Павла I и переросшего этот казарменный строй. Император потребовал к себе генерала Кижe. Находчивости адъютанта пришел конец. Императору доложили, что Кижe опасно заболел. Вскоре генерал скончался. Когда похоронная процессия проходила мимо замка Павла, он поднял обнаженную шпагу: «— У меня умирают лучшие люди».

В смене, нарастающем значении, градации языковых характеристик Кижe — важный изобразительный

прием создания и развития его образа. В структуре повести главная роль принадлежит изобразительным средствам (прежде всего — отбору языковых характеристик) речи рассказчика. Из нее «соткана» «словесная ткань» образа Киже. Меньшая роль отведена речи персонажей. Но и она очень выразительна. Высший свет вынужден «вспомнить» и лицемерно признать нового генерала:

«Никто, кроме Беннигсена, не хотел сознаться, что ничего не знает о генерале. Пален шурился.

Обер-камергер Александр Львович Нарышкин вспомнил генерала:

— А, ну, как же, полковник Киже... Я помню. Он махался (ухаживал. — *Л. Н.*) за Сандуновой...

— На маневрах под Красным...

— Помнится, родственник Олсуфьеву, Федору Яковлевичу...

— Он не родственник Олсуфьеву, граф. Полковник Киже из Франции. Его отец был обезглавлен чернью в Тулоне».

Так художественное слово писателя, содержательно развиваясь и многократно отражаясь в развертывающейся структуре литературного произведения, оказывается способным создать яркий, запоминающийся образ даже тогда, когда привычного персонажа вовсе нет.

Рассматриваемое в тексте слово получает неограниченную возможность выражать особую функцию — эстетическую. Она, как видно, неизмеримо шире того, что в старых риториках называли «украшением» речи (т. е. тропов, фигур и т. п.). Реализация эстетической функции в языке и есть, иными словами, искусство слова.

Наука о языке на рубеже веков. Какой будет наука о языке в XXI веке? Этот вопрос волнует многих: ученых, преподавателей, студентов, всех, кто интересуется филологией, и, конечно же, любознательных школьников, которые хотят посвятить свою жизнь изучению и преподаванию языка и литературы.

Процесс перестройки, охвативший все области нашей жизни, в лингвистике означает прежде всего переход к прогрессивным концепциям языка, основанным на системе современных ценностей, всесторонний учет человеческого фактора в развитии и функционировании языка, разработку новых системных методов изучения и преподавания языка с широким использованием электронно-вычислительной техники — компьютеров с исследовательскими и обучающими программами, целенаправленный синтез результатов смежных наук, непосредственную и органическую связь теории и практики в их взаимном обогащении друг друга на новом этапе научно-технического прогресса.

Прошлое, настоящее и будущее науки тесно связаны между собой. Поэтому предпосылки будущего той или иной науки неизбежно заложены в ее настоящем. И больше того: во многом определяются всем ходом ее исторического развития.

Наблюдая за некоторыми характерными процессами советской и зарубежной лингвистики в последние десятилетия XX в., можно со значительной степенью вероятности сказать и кое-что о ее будущем.

Попробуем заглянуть в будущее...

Если говорить о наиболее важных научных результатах лингвистики XX в., то к ним в первую очередь следует отнести осознание языка как некоторой системы, о чем уже говорилось в разделе «Как устроен наш язык». Основы такого его понимания были заложены

в трудах выдающихся ученых — швейцарского лингвиста Ф. де Соссюра и русского и польского языковеда И. А. Бодуэна де Куртенэ. Однако в нашем столетии язык был описан главным образом как системы различных парадигм: образцов склонения и спряжения, моделей словообразования, смысловых группировок слов (синонимов, антонимов и др.), синтаксических типов и т. п. Что же касается функций языковых единиц разных уровней (так сказать, «языка в действии»), то они исследованы и описаны пока еще недостаточно. Между тем известный немецкий филолог и философ В. фон Гумбольдт еще в первой половине XIX в. определял сущность языка именно как деятельность, созидающий процесс, а не застывший в парадигмах продукт. «Язык есть не продукт деятельности (Ergon), а деятельность (Energeia)», — писал он в своем теоретическом исследовании «О различии строения человеческих языков и его влиянии на духовное развитие человечества». Концепцию «языка в действии» как творческого акта развивал в своих трудах (и прежде всего в работе «Мысль и язык») крупнейший отечественный филолог прошлого столетия А. А. Потебня. Стало очевидным, что для целостного и всестороннего отражения сущности языка как средства общения его существующее системное описание, говоря несколько упрощенно, должно быть дополнено функциональным.

Одна из важнейших задач, стоящих перед языковедами на рубеже XX—XXI вв., — углубленная разработка теории системно-функциональной лингвистики, практическое описание языковых категорий и единиц в их основных функциях. Такое описание предназначено в первую очередь для активного владения языком, для адресанта коммуникации, т. е. говорящего или пишущего. Оно открывает новые горизонты не только в теоретической лингвистике (создание грамматик и словарей функционального типа),

но и в обучении русскому языку как родному, так и неродному (в национальных республиках нашей страны) и иностранному, поскольку помогает наглядно представить сам механизм функционирования русского языка и выявляет закономерности реализации его единиц в речи, предостерегая тем самым учащихся от нежелательного влияния родного языка, приводящего к ошибкам в русском.

Изучение языка в его функционировании, заметно активизировавшееся в последнее время, выдвигает на передний план в качестве объекта изучения не только систему языка (лексика, грамматика, словообразование, фонетика), но и сам текст — результат речевой реализации языковых единиц разных уровней, в котором такие единицы тесно связаны и взаимодействуют, в чем мы уже убедились, проникнув в творческую «лабораторию» читателя. Этим обстоятельством определяется еще одна важная задача, отчетливо обозначившаяся на рубеже веков как осознанная необходимость в истории и самой логике развития языкознания (и шире — филологии): изучение межуровневых связей единиц языка, конечная цель которого состоит в том, чтобы представить язык как единую систему его различных взаимосвязанных единиц, вернуть филологии ее прежнее единство.

Филология как совокупность гуманитарных знаний о культуре народа, выраженной в литературе и языке, возникла в древности как единая наука в результате изучения текстов, например у индийцев — древних священных гимнов — Вед, особенно Ригведы, а у греков — школьного комментирования Гомера. Именно текст и был той реальностью, которая органически объединяла не только разные аспекты языка, но, по существу, и смежные науки: языкознание, литературоведение и историю, направленные на один и тот же объект. «Текст во всей совокупности своих внутренних

аспектов и внешних связей, — подчеркивает член-корреспондент АН СССР С. С. Аверинцев, — исходная реальность филологии. Сосредоточившись на тексте, создавая к нему служебный «комментарий» (наиболее древняя форма и классический прототип филологического труда), филология под этим углом зрения вбирает в свой кругозор всю ширину и глубину человеческого бытия, прежде всего бытия духовного».

Необходимость углубленного изучения текстов в разных аспектах привела к постепенной дифференциации лингвистических, литературоведческих и исторических дисциплин. Дальнейшее развитие науки имело своим результатом и дифференциацию каждой из этих дисциплин. Так, в лингвистике выделились в качестве самостоятельных разделов фонетика, грамматика (морфология и синтаксис), лексика и словообразование. Аналитический аспектный подход к изучению языка становится преобладающим. Он позволяет детальнее и обстоятельнее рассмотреть и описать языковые уровни, но вместе с тем и создает предпосылки к их обособлению и даже разобщению: став самодовлеющими, частные результаты заслоняют общее, препятствуя целостному восприятию изучаемого объекта. Ощущается острая потребность в синтезе результатов смежных наук, а также данных различных разделов каждой из таких дисциплин, в укрупнении самого объекта исследования.

В соответствии с законом диалектического отрицания древняя филология как единая наука «при тексте» уступает место аналитическому «поуровневому» изучению объекта, чтобы потом возродиться на новом этапе развития как синтез знаний о языке, литературе и культуре народа в их взаимосвязи и историческом развитии. На наших глазах происходит образование междисциплинарных дисциплин в той или иной науке, рассматривающих объекты и явления на стыке разных уровней данной науки как целостные многосторонние еди-

ницы и понятия: таковы, например, в лингвистике морфонология, в которой фонемы изучаются не сами по себе, а как элементы построения морфем и словоформ, или фоносемантика, где исследуются «ореольные значения», т. е. созначения, возникающие в результате оценочного восприятия звуковой формы слов. На стыках же самих смежных наук возникают и успешно развиваются как отражение той же тенденции к синтезу междисциплинарные науки: закономерности сложных процессов порождения и восприятия речевых высказываний изучаются психолингвистикой на основании всестороннего учета данных как лингвистики, так и психологии. Такой же синтезирующей наукой является по своей природе и основанная В. В. Виноградовым наука о языке художественной литературы, объектом которой является целостное рассмотрение литературного произведения как творения словесного искусства.

Обращение к тексту, к синтезу языковых единиц разных уровней (к их межуровневым связям) способствует осознанию единства филологии на современном этапе развития языкознания и смежных с ним дисциплин. Лингвистика текста, понимаемая широко, — одно из магистральных направлений мировой науки о языке XXI в.

Большим и надежным другом и помощником филологу — лингвисту и литературоведу — становится в наше время компьютер: человек и ЭВМ вступили в продуктивный диалог. Объем памяти ЭВМ, несоизмеримый с человеческим, способность обрабатывать и хранить огромную информацию, оперативно извлекать ее из банков данных и трансформировать в заданном направлении, мгновенно решая сложнейшие задачи в соответствии с определенной программой, — все это сделало ученых заинтересованными собеседниками компьютера. На современном этапе развития лингвистика немыслима без электронно-вычислительной техники,

без помощи компьютеров, какой бы областью этой науки мы ни занимались. Однако сама по себе машина не может решить всех поставленных задач: для этого надо тщательно разработать технологию анализа языка, нужны разнообразные программы.

Все сказанное выше имеет, разумеется, самое непосредственное отношение и к изучению поэтического языка, искусства слова.

Как же новые научные представления, возникающие на рубеже веков, изменяют существующие взгляды на поэтический язык и методы его изучения и какую помощь при этом могут оказать ученым компьютеры? Попытаемся показать это на некоторых примерах.

От значения слов к смыслу текста или наоборот?

Обычно считают, что общий смысл художественного текста складывается из значений составляющих его слов, подобно тому как дом строится из отдельных кирпичей. Однако такое представление верно только до определенных пределов. Оно основывается лишь на аналитическом индуктивном подходе к объекту: действительно, целое состоит из частей, и его структура определяется ими. Но и сами составляющие целого, «кирпичики» языкового «здания», отдельные значения слов, образующие смысл текста, не являются самодовлеющими: они, в свою очередь, зависят от целого и тоже определяются им. Это становится очевидным при синтетическом дедуктивном подходе к тексту литературного произведения, например при изучении текста с позиции категории «образа автора».

Для целостного восприятия художественного текста во всем функциональном разнообразии и взаимосвязи единиц разных уровней второй подход (не отрицая при этом первого, а учитывая его результаты) становится особенно важным и плодотворным. Он находится в русле тех новых представлений науки о языке рубежа

XX—XXI вв., которые основываются на идее синтеза языковых единиц и тем самым «укрупнении» языковых объектов, на перспективе введения комплексных категорий, обеспечивающих единство филологии и ее органическую связь со смежными науками.

С этой точки зрения семантика языковых единиц, значения отдельных слов определяются общим смыслом текста, который как бы высвечивает вполне определенные и эстетически воздействующие на читателя значения слов, соответствующие данному контексту, той или иной ситуации. Иными словами, целое господствует над его составляющими, отражается в них и определяет их актуальное значение.

А. Вознесенский посвятил одно из своих стихотворений — «Тюльпаны на полюсе» романтике подвига, мужеству полярников в их тяжелой повседневной работе. Здесь, на Северном полюсе — полюсе мужества, «географические измерения» становятся качественными характеристиками людей, их труда, духовного и нравственного мира. Общий художественно-эстетический смысл стихотворения приводит к постепенной, происходящей на глазах у читателя трансформации значения ключевых слов текста, например прилагательного *северный*:

Есть города — но это все южнее,
есть путь сюда — но это все южнее,
чужие, да и наши, поражения,
южнее жизнь, которая сбылась,
тюльпанным капюшоном голубея.
Наверно, есть красивей и нужнее,
но нет на свете *севернее* вас.

В последнем, выделенном курсивом, употреблении сравнительной степени прилагательного на первый план выступает уже новое контекстуальное значение 'лучше, отважнее, мужественнее' и даже (из более широкого текста) 'романтичнее, нежнее':

И нет тебя нежней, московский парень,
который месяц не снимавший лыж,
когда ты эти ломкие тюльпаны
от холода собою заслонишь.

Как видно, новая, художественно значимая семантика ключевого слова рождается всем смыслом текста, его семантической темой (мужество полярников и их глубокая человечность, романтичность), и в частности композиционно подчеркнутой двойной (или двуплановой — внутренней и внешней) антитезой: *южнее жизнь, которая сбылась — (Наверно, есть красивей и нужнее, —) но нет на свете севернее вас*). Смысл стиха: *но нет на свете севернее вас*, — конечно, уже не «географический» (он вполне очевиден и не требует подчеркивания), а качественно иной. На его фоне и предшествующие антонимические формы *южнее* ретроспективно воспринимаются тоже как имеющие дополнительный смысловой оттенок, обозначающий жизнь, «которая сбылась», стала привычной и потому так ярко и остро не ощущаемой.

Изучение языка художественной литературы, искусства слова в новом столетии будет в еще большей степени учитывать человеческий фактор и опираться на него. В центре исследования должна стоять языковая личность как новая категория, которая раскрывает закономерности существования языка в человеке, следовательно, и самой поэтической структуры и целостной языковой изобразительной системы литературного произведения — продукта творчества писателя как конкретной личности. При таком подходе к объекту язык — средство общения и самовыражения, а также речевая структура литературного произведения — рассматривается как деятельность, органически связанная с социальными, психологическими и культурологическими проблемами личности.

Новый подход к языку от общего к частному, позволяющий синтезировать различные по своей природе единицы в единое целое, обосновывается членом-корреспондентом АН СССР Ю. Н. Карауловым в его книге «Русский язык и языковая личность».

Языковая личность может рассматриваться и как теоретическая категория («образ автора»), и как конкретная личность (в том числе писатель) с ее индивидуальными грамматикой, словами, стилевыми стереотипами словоупотребления и, наконец, как персонаж литературного произведения. Здесь нам на помощь приходит компьютер, который может надежно и оперативно определить «язык», скажем, Чацкого, Онегина, Печорина, гоголевских помещиков из «Мертвых душ», шолоховского Соколова и сопоставить их речевые характеристики, а значит, сделать наш анализ более объективным и доказательным.

Машинный фонд русского языка. Такое сочетание слов звучит, вероятно, для многих непривычно: машина и «фонд» русского языка. Между тем это название важнейшей фундаментальной проблемы, решение которой будет иметь огромную научную, общекультурную и прикладную ценность и играть определяющую роль в разработке новых методов изучения языка. По определению Ю. Н. Караулова, машинный фонд русского языка — это сложная автоматизированная система, которая способна решать не только информационно-поисковые, но и исследовательские лингвистические (шире — филологические) задачи.

Такой фонд представляет собой прежде всего огромный систематизированный банк данных: в память ЭВМ вводятся различного типа словари, грамматики, справочники и другие источники информации о языке; основной формой хранения информации является своеобразное «досье» на слово — его лексические, грамма-

тические, словообразовательные, стилистические, фонетические, «сочетательные» и другие характеристики. Разумеется, машинный фонд не ограничивается «усредненными» данными словарей и грамматик и содержит сведения об индивидуально-авторском употреблении слова в творчестве того или иного писателя, о его языкотворчестве. Вся эта информация в любой момент может быть оперативно извлечена из машины в полном систематизированном виде без длительного, а иногда и мучительного поиска ее в многочисленных словарях и справочниках.

Однако машинный фонд русского языка — не просто «архив» готовых сведений о языке, а исследовательская «лаборатория», в которой могут быть получены путем перекомбинирования материала по порождающим схемам и моделям новые данные о языке. Такие данные возникают в результате творческой целенаправленной деятельности специалиста-исследователя — заинтересованного собеседника компьютера.

Компьютеризация лингвистики позволит коренным образом рационализировать работу в области изучения поэтического языка, искусства слова и повысить ее научную эффективность.

Начнем с самого простого. Всякий, кто изучает язык того или иного писателя, испытывает потребность в словаре его языка, в котором раскрываются индивидуальные особенности авторского словоупотребления: значения и форм слов, их образной структуры, того необычного их сочетания, которое рождает истинную и неповторимую поэзию. «Что такое поэзия? А вот что: союз двух слов, о которых никто не подозревал, что они могут соединиться и что, соединившись, они будут выражать новую тайну всякий раз, как их произнесут», — пронизательно писал испанский поэт Гарсия Лорка.

Создание словаря языка писателя — дело чрезвычайно трудоемкое. Сошлемся только на один пример.

«Словарь языка Пушкина» в четырех томах, вышедший в 1956—1961 гг., создавался в течение многих лет: работа над подготовкой материала к нему началась еще в 1933 г.

На помощь поэтической лексикографии приходит автоматизация. Применение ЭВМ позволяет механизировать некоторые процессы подготовки словарей и сократить сроки их создания, а в дальнейшем — и издания. В «Лермонтовской энциклопедии» (1981) содержатся, например, два таких словаря, выполненные при широком использовании электронно-вычислительной техники: словарь рифм и частотный словарь языка М. Ю. Лермонтова, которые дают существенные характеристики его поэтического словоупотребления. Разумеется, это только начало. Роль компьютеров в создании словарей будет с каждым годом возрастать.

Существенное значение для исследования языка и стиля писателя имеют и более «мобильные» словари — конкордансы, составляемые с помощью компьютера и представляющие собой алфавитные списки слов и выражений с их контекстуальным окружением, которые встречаются в произведениях (или произведениях) какого-нибудь автора. Они дают наглядное представление о том, какие слова (выражения) и как часто употребляет писатель, как эти слова сочетаются у него с другими, рождая неповторимую образность. Это своеобразный ключ к пониманию индивидуального стиля одного художника слова по сравнению с другими.

Творческая индивидуальность писателя проявляется во всем: в его идеологии, в художественном видении мира, в манере изображения, в приемах композиции и самом характере образов. Проявляется она и в языке.

Академику В. В. Виноградову в книге «Проблема авторства и теория стилей» на основе тщательного анализа особенностей языка и стиля Ф. М. Достоевского удалось доказать принадлежность писателю рассказа

«Попрошайка», опубликованного без подписи в журнале «Гражданин» в 1873 г. Такая атрибуция текста (т. е. установление его автора) стала возможной благодаря выявлению в этом рассказе индивидуальных речевых средств (слов, выражений и др.) и приемов изображения, характерных для стиля писателя и широко используемых в других его произведениях в том же самом или трансформированном виде. Это, например, выделение и подчеркивание слов («пришел с *чрезвычайною* просьбой», «подчеркните словцо *чрезвычайною* три разика»), частое использование присоединительных конструкций с помощью союза *и*, усилительных частиц типа *даже*, широкое и индивидуальное по своему характеру употребление таких выражений, как *на взаимной (равной, высшей, прекрасной) ноге, сочинить себе лицо (физиономию), опрокинутое лицо* (быть может, в создании этого образа Ф. М. Достоевскому помогли большой интерес к французской литературе и хорошее знание французского языка: ср. *un visage renversé*), *я слишком видел, вскочил точно даже в каком-то восторге* и др.

Составление с помощью ЭВМ конкордансов позволит эффективно решать важнейшую задачу в лингвистической эвристике: оперативно и во всем объеме находить индивидуально окрашенные языковые выражения и образы, которые характеризуют стиль того или иного писателя; выявлять характерные, присущие только ему особенности языка; открывать авторство текстов, «безымянных» по тем или иным причинам.

Так компьютер приходит в наше время на помощь исследователям поэтического языка: его память и оперативность поиска помогут решать сложнейшие задачи, которые были по плечу только самым выдающимся ученым. Больше того, применение компьютера в изучении поэтического языка позволяет с помощью объективных данных проникнуть в самые недоступные тайники творческой лаборатории писателя.

Рациональное и чувственное, сознательное и бессознательное в творчестве и восприятии: «ореольная» семантика, «звукоцвет». В своих «Философских тетрадах» В. И. Ленин выделил следующую мысль Л. Фейербаха: «Человек мыслит лишь посредством своей чувственно существующей головы, разум имеет прочную чувственную почву в голове, в мозгу, в месте средоточия чувств». Р а ц и о н а л ь н о е (интеллектуальное) и ч у в с т в е н н о е (эмоциональное), с о з н а т е л ь н о е и б е с с о з н а т е л ь н о е тесно взаимодействуют, с одной стороны, при создании художественного образа, его языковом воплощении в творчестве писателя, а с другой — при восприятии литературного произведения читателями. Сознательно-волевые процессы мышления в образах включают в себя элемент бессознательного, т. е. того, что также исходит из общей творческой установки, но выражено неосознанно. Бессознательное — часто интуитивно воспринимаемый «эстетический аккомпанемент» сознательному. И. П. Эккерман, автор книги «Разговоры с Гёте», обращает внимание на проникновенные слова известного немецкого писателя и мыслителя: «Художественное произведение приводит нас в восторг и восхищение именно той своей частью, которая неуловима для нашего сознательного понимания». Мы видели, что словесные образы подлинно художественных литературных произведений гибки и «подвижны» по своей семантике: они рожают не только общие, социально осознанные представления, но и множество индивидуальных и часто подсознательных ассоциаций и осмыслений изображаемого.

Современная наука об искусстве слова стремится проникнуть в неуловимое в творчестве, в поэтическом языке.

Известно, что писатели в своем творческом воображении нередко связывали те или иные звуки с определенными значениями. Это свидетельствует о факте су-

ществования особой звуковой семантики (пусть нередко и не совпадающей у разных авторов).

Русский поэт К. Д. Бальмонт писал в книге «Поэзия как волшебство», что *а* — самый ясный и полногласный звук, *о* — звук восторга, торжествующее пространство (бездонное *о*), *у* — музыка шумов и вскрик ужаса, звук грузный, как туча и гуд медных труб, *и* — тонкая линия, пронзительно вытянутая длинная былинка, крик, свист, визг, *е* — самая неверная, трудно определяемая гласная и др. А новатор поэтического языка Велемир Хлебников в своем творчестве не только тесно связывал звуки с определенным оценочным и цветовым значением, но и видел в них символизирующее смысловое начало: так, если собрать слова на *ч* (*чулок, чоботы, чуни, чехол, чаша, чара, чан, челнок* и многие другие), рассуждал он, то нетрудно увидеть, что во всех этих случаях «объем одного тела (ноги или воды) по-полняет пустоту другого тела, служащего ему поверхностью». Сравнивая между собой сходные по звуковым признакам слова (особенно по несущим значительную функциональную нагрузку первым звукам), мы открываем для себя то, что обычно сознательно не воспринимается, но существует как скрытый потенциальный образ, «сгущаемый», по выражению А. А. Потебни, в поэтическом языке. О разнообразнейших ассоциациях звуков с смысловыми представлениями — от простейших до мифологических — интересно повествует в своей поэме о звуках «Глоссалолия» известный писатель и теоретик искусства Андрей Белый: «Полнота души — *а* — вылетая из недр существа, вместе с *ха*, полнота души, — *а* — невоплотима в Сатурне, в тепле, в *ха*, в *змее...*»; *е* — «половинчатость, колебание, сомнение, но — зоркость, ведущая к мысли, есть в *е...*»; «*е* и *а* созерцают *и* снизу; и оттого-то восхищенность в *и*; *и* — орел (клюв орлиный)...»

Звуки, связываемые с различными представления-

ми, пусть и не вполне совпадающими, а иногда и очень различными у разных людей, взаимодействуют друг с другом в живом слове, рождая более сложные «ореольные» смыслы, сопровождающие его основное значение. Поэтому говорят не только об обычной, основной, но и об «ореольной» семантике слова. Много тонких наблюдений в этой области можно найти в творчестве писателя К. К. Вагинова: «весна — слово легкое, ибо состоит из согласных звуков *с*, *н* и имеет посередине легкое *е* и на конце *а*, гласную открытую. Слово же *стекло* — тяжелое. Ибо в нем *с* сочетается с *т*, имеется тяжелое *к* и на конце закрытое *о*...»

Суггестивность (от лат. *suggestio* — внушение, намек) как активное воздействие звуковых, ритмических и отдаленных тематических ассоциаций на воображение, эмоции, сферу подсознания читателя все больше становится научно осознанной проблемой теории поэтического творчества. И хотя у нас могут быть не только совпадающие, но и в той или иной мере различающиеся содержательные восприятия звуков, сам факт связи звука и смысла (звуковых «созначений») едва ли можно оспаривать. Накопленные в теории поэтического творчества факты требуют осмысления.

Прежде всего, возникает вопрос: можно ли говорить о некотором «усредненном звуковом значении», отражающем общее в восприятии звуков у многих людей? Оказывается, можно. В популярной книге «Звук и смысл», адресованной старшеклассникам, а также в других, специальных работах профессор А. П. Журавлев на основе анализа данных, полученных у большого количества информантов и обработанных на ЭВМ, показал, что звуки различным образом оцениваются по баллам (условно: 1 — очень хорошо, 2 — хорошо, 3 — нейтрально, 4 — плохо, 5 — очень плохо) на шкалах типа «хороший — плохой», «нежный — грубый», «активный — пассивный», «сильный — слабый», «глад-

кий — шероховатый», «радостный — печальный», «округлый — угловатый», «безопасный — страшный» и др. (всего таких шкал — 25). Это дало возможность на основе указанных параметров выявить наиболее выраженный, характерный «ореольный» смысл, сопровождающий у большинства информантов восприятие того или иного звука, его «усредненную» нормативную характеристику: звук [р] получил, например, такие ярко выраженные характеристики, как «сильный», «храбрый», «могучий», «величественный», «громкий», «активный», «яркий», звук [у] — «грустный», «медленный (медлительный)», «печальный», «тусклый», «холодный», «страшный», «темный». И так — каждый из звуков.

Экспериментальный анализ языкового сознания и подсознания множества носителей языка помогает полнее раскрыть процесс восприятия слова как носителя не только собственно семантической, но и эстетически оценочной информации. Сравним слова *хилый* и *милый*. Они различаются начальными звуками (фонемами) [х'] и [м'], которые в несколько раз ощутимее других, неначальных. Отрицательная смысловая оценка первого слова усиливается фоносемантическими признаками выдвинутого вперед звука [х'], который характеризуется такими показателями, как «тихий», «слабый», «низменный», «плохой», «трусливый», «пассивный», «маленький», «тусклый». Напротив, красиво звучащее слово *милый* не только положительно по своему основному значению, но и окрашено соответствующим «звукосмыслом» (отметим среди самых выраженных признаков звука [м'] такие, как «добрый» и «нежный»).

Производя всесторонний учет взаимосвязи звуков (букв) в словах и предложениях, компьютер позволяет сделать следующий шаг в анализе: определить звуковую ценность уже не отдельного слова, а целых слов и всего текста. Полученные А. П. Журавлевым результа-

ты, с которыми можно познакомиться, прочитав его книгу «Диалог с компьютером», не могут не удивлять тех, кто интересуется семантикой поэтического языка, тайной связи формы слова и его значения, теми связями, которые неосознанно существуют между формой и содержанием, символикой звуков. Посудите сами: компьютер дает слову *богатырь* такую суммарную характеристику, как «большое, мужественное, сильное, громкое, могучее», слову *идеал* — «хорошее, светлое, красивое, яркое, доброе». А вот слово *жмот* характеризуется им, наоборот, как «плохое, грубое, отталкивающее», *чудище* — как «страшное, громкое». Больше того, компьютер позволяет определить и семантический ореол, эмоциональную окраску, скажем, целого стихотворения, исходя из начальных характеристик звуков. Хорошо знакомые каждому школьнику стихотворения А. С. Пушкина «Зимнее утро» («Мороз и солнце; день чудесный!») и «Зимний вечер» («Буря мглою небо кроет, // Вихри снежные крутя...») оцениваются компьютером соответственно как «светлое, нежное, прекрасное, яркое, радостное» и, напротив, как «темное, минорное, печальное, тоскливое, стремительное, угрюмое, устрашающее, сильное». Вспомните тексты этих стихотворений, и вы поразитесь тому, как удивительно связаны между собой звуковая форма, ее оценивающая функция и содержание стихов. Воздействие поэзии на читателя происходит как бы сразу по нескольким каналам, затрагивая взаимодействующие зоны сознания и подсознания, рационального и эмоционального, имеющего часто скрытые, неявные формы выражения, воспринимаемые интуитивно. Это дает ощутимый эстетический эффект.

Ну, а как быть с индивидуальными различиями в «звуковой» семантике? Такие различия создают специфическое «фонетическое» значение у разных людей, которое как бы наслаивается на общие нормы, вызывая

индивидуально-неповторимое восприятие звуковой формы.

Другой не менее интересный эксперимент, проведенный с тысячами информантов, подтверждает интуитивную связь между звуком и определенным цветом, т. е. наличие своеобразного «з в у к о ц в е т а», о котором часто говорят поэты; он имеет известную аналогию с цветомузыкой. Разумеется, и здесь есть много различий в цветовом восприятии отдельных звуков речи (букв) у разных людей, но гораздо важнее другое — значительное сходство в их цветовой оценке. Звук [а] обычно называют «красным», [е] — «зеленым», [и] — «синим», [о] — «светло-желтым» или «белым», [у] — «темно-синим», «темно-зеленым», «темно-лиловым», [ы] — «мрачным», «темно-коричневым» или даже «черным».

Сложная процедура анализа литературного произведения, например стихотворения, поручается компьютеру, на котором просчитывается весь текст и по частотам гласных с заданными исходными характеристиками определяются доминирующие в стихах звуки, которые соответствуют определенным цветовым тонам. ЭВМ дает результаты цветового анализа для любой части стихотворения в виде набора признаков. На основе этого можно получить динамическую, развертывающуюся «цветную фотографию».

Она с поразительной наглядностью передает «звук-цвет», ощущение красок природы, лирического настроения одного из хорошо известных стихотворений С. А. Есенина. Напомним его начало:

Выткался на озере алый свет зари.
На бору со звонами плачут глухари.

Плачет где-то иволга, схоронясь в дупло.
Только мне не плачется — на душе светло.

Прочитайте внимательно все стихотворение, сопоставь-



те его с «фотографией», и вы не только услышите и поймете, но и «увидите» его, воспримете изображаемую картину в ее красочной цветовой и музыкальной гамме. Сопровождающий смысл текста «звукцвет» усиливает эмоциональное воздействие стихов, создает его цветообраз.

Так компьютер приходит на помощь исследователям поэтического языка в самых сложных вопросах эстетического восприятия художественного текста, помогает в значительной степени осознать то, что мы, возможно, и не осознавали, о чем могли только смутно догадываться.

Поэтическая семантика и идиостиль писателя. Изучение языка художественной литературы ставит перед наукой еще одну важную задачу — дальнейшую разработку поэтической семантики как системы образных средств и ее реализации в текстах, в индивидуальных стилях писателей. Решение этой задачи имеет большое теоретическое и практическое значение. Научно и методически обоснованное описание языка мастеров слова и создание соответствующих пособий откроет широкий доступ к лучшим

образцам художественной литературы, поможет существенно повысить уровень речевой культуры учащейся молодежи, будет способствовать формированию языкового вкуса и собственного стиля. «Как ребенок научается говорить лишь через понимание речи взрослых, так человек может прийти к своему собственному стилю только через понимание чужих стилей. Поэтому во главу угла при занятиях стилем я ставлю углубленный стилистический анализ текста», — подчеркивал профессор А. М. Пешковский. В этом смысле филологию, которая стремится постичь ювелирное искусство слова, можно назвать наукой «медленного чтения», позволяющего всматриваться в глубину смысла, улавливать намеки и нюансы, следить за связью мыслей, видя в художественных деталях единое целое.

Говоря о поэтической семантике, важно подчеркнуть, что значение поэтического слова, выраженное в его художественной форме, представляет собой категорию не только смысловую, но и эстетическую.

Значение слова в художественном произведении, как мы уже видели, очень часто не совпадает с его обычным словарным определением и требует к себе особого внимания: «Буквальное значение слова здесь обростает новыми, иными смыслами (так же как и значение описываемого эмпирического факта вырастает до степени типического обобщения)... В контексте всего произведения слова и выражения, находясь в тесном взаимодействии, приобретают разнообразные дополнительные смысловые оттенки, воспринимаются в сложной и глубокой перспективе целого», — писал В. В. Виноградов о смысловой и эстетической трансформации языковых единиц в художественном тексте. Вспомним, например, каким многозначным и многоликим предстает глагольная форма *зазимовал* в «Очерках бурсы» Н. Г. Помяловского как одна из изобразительных деталей трудного

«путешествия» бурсака у карты (глава третья, раздел «Эстетическое воздействие слова»). Всех ее значений, конечно, не найдешь в словаре: они рождаются в многоплановом тексте, в перспективе его образного целого.

Мы уже говорили о важнейших изобразительных средствах речи (тропах, фигурах), объединив их в небольшой поэтический словарь.

Скажем теперь несколько слов о менее традиционных, более общих по своему характеру и недостаточно исследованных в поэтической семантике приемах художественного изображения мира.

Одним из них является открытый и введенный в теорию поэтической речи В. Б. Шкловским прием о с т р а н н е н и я, который, как он считает, есть почти везде, где есть образ, и который, вне всякого сомнения, значительно шире по своему содержанию, чем тропы. Это — ощущение вещи как переживаемое видение, а не просто узнавание ее; говоря словами В. Б. Шкловского, это «способ пережить деланье вещи», нарушающий привычный автоматизм восприятия особым — «странным» — взглядом на обычные предметы, явления, события и т. п. Остранение как прием дает осязаемое, свежее и непосредственное восприятие изображаемого, которое, как отмечал В. Б. Шкловский, часто передается через героя — «человека вне игры»: этот герой нужен «для непонимания событий. Он и воспринимает обычно события по-особенному».

Вы, конечно, хорошо помните один из впечатляющих эпизодов романа Л. Н. Толстого «Война и мир» — военный совет в Филях, на котором решалась судьба русской армии и всей России. Но, может быть, далеко не все из вас ощутили и осознали специфику самого изображения. Оно двупланово: прямое изображение военного совета сопровождается остранным, субъектом которого является крестьянская девочка Малаша — «герой вне игры». Она иначе понимает проис-

ходящее: «Ей казалось, что дело было только в личной борьбе между «дедушкой» [Кутузовым. — Л. Н.] и «длиннополым», как она называла Бенигсена». В композиционной структуре текста она максимально приближена к Кутузову, и его взволнованное состояние и чувство обиды, вызванные ложью и фальшивым пафосом «длиннополого», передаются в ее детском восприятии, и потому так необычно и выразительно: «Она ближе всех была к нему и видела, как лицо его сморщилось: он точно собирался плакать». Остранненное детское восприятие здесь необходимо для выражения автором высшей оценки происходящего — в нравственном плане: «Она видела, что они злились, когда говорили друг с другом, и в душе своей она держала сторону дедушки». — Устами младенца глаголет истина!

Значение и роль остраннения в поэтической семантике еще недостаточно осознаны, особенно лингвистами. Оно должно стать основой образной системы в эстетике слова как самое широкое истолкование языковой изобразительности. Суть остраннения состоит в том, что вещь не называется ее именем, а описывается как бы впервые увиденной — другими словами, что роднит его с более частными по своему характеру тропами (метафорой, метонимией, сравнением и др.): и в том, и в другом случае, по образному выражению философа и теоретика искусства Г. Г. Шпета, образ «набрасывает на вещь гирлянды слов-названий, сорванных с других вещей».

Поэтическое слово не просто что-то обозначает; оно выражает определенное отношение к изображаемому, обладает художественно значимой модальностью (от лат. *modus* — способ, наклонение). Структура такого слова в отличие от обычного двучленна: она состоит не только из семантического компонента С (смысловой информации), но и модального М (эстетической информации): {М·С}. Модаль-

ность может быть как положительной, так и отрицательной. Это отражается, например, в словарях посредством различной стилистической оценки слов: *высок. очи* (*дивные очи*: {+М. С|}) и *прост. зенки* (*таращить зенки*: {-М. С|}). Более же сложным и интересным для поэтической семантики и, так сказать, менее «заметным» является процесс формирования такой модальности в самом художественном тексте у самых обычных слов.

Прежде чем обратиться к иллюстрации этого важного положения, подчеркнем, что эстетически значимое слово, обладающее двучленной структурой, обращено не только к изображаемой действительности, но и к субъекту речи (повествователю, персонажу и др.) и потому носит отпечаток его точки зрения, следы определенного мировоззрения. Благодаря этому стилистически нейтральные безобразные слова, если они выражают в структуре текста субъективную модальность, могут стать эстетически значимыми и образными.

Возьмем, например, ничем не примечательное слово *озеро*... В этом легко убедиться, обратившись к словарям. А вот в «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» оно становится весьма значимым и образным. В начале четвертой главы рассказчик с иронией, переходящей в издевательскую насмешку, обращается к читателям: «Если будете подходить к площади, то, верно, на время остановитесь полюбоваться видом: на ней находится лужа, удивительная лужа! единственная, какую только вам удавалось когда видеть! Она занимает почти всю площадь. Прекрасная лужа!» Такая «красота» безобразна. А что же думает об этом городничий Миргорода и другие «отцы города»? — Продолжая свой рассказ, повествователь как бы невзначай говорит о доме, выходящем окнами на площадь и на то «водное пространство», которое «городничий называет *озером*!». Выделенное

слово становится образным центром описания, получая в развитии текста резко отрицательную модальность (*озеро=лужа*) и характеризуя одновременно сам субъект речи — городничего. Смысл модального компонента можно было бы передать как: «ну и озеро!», «хорош же гусь городничий!» (если он хочет выдать безобразную лужу за озеро, украшение города).

Поэтическая семантика текста может быть в полной мере представлена как система лишь в индивидуальном стиле писателя, в его и д и о с т и л е (от греч. *ídios* — свой, своеобразный, особый и лат. *stilus* — остроконечная палочка для письма, манера письма), так как определяющим началом в творчестве художника слова является его личность. Только в категории «образа автора» можно раскрыть наиболее характерные приемы художественного метода писателя, специфику используемой им языковой изобразительности. Путь к осознанию словесного мастерства художника лежит через понимание его творческой личности. Вот почему изучение идиостилей представляет одну из главных задач стилистики художественной речи.

Раскройте роман Андрея Белого «Петербург», и вы с первых же страниц почувствуете стиль этого замечательного писателя начала нашего века: яркая, «сгущенная» образность (цепочки взаимодействующих метафор, сравнений, метонимий, повторов), образные лейтмотивы, часто поддерживаемые символами, ритмичность и музыкальность прозы, многоплановость и кинематографическая фрагментарность ее композиции, как и многое другое, выделяют этого художника слова из числа других.

Характерная особенность прозы А. Белого состоит в том, что она представляет собой сложную систему взаимосвязанных образных (орнаментальных) полей, раскрывающих ту или иную тему. Вот один из столпов бюрократического общества прежней России — сенатор

Аблеухов. Сознвая беспомощность «вращения государственного колеса», он тщетно пытается обуздать народ и всю страну циркулярами, параграфами, «государственной планиметрией», придав всему хоть какой-то порядок. Повествование ведется в ключе мыслей и рассуждений сенатора, погружается в орнаментальное поле геометрических фигур, превращаясь в острый социальный гротеск.

В этой главе мы лишь коснулись проблематики теории поэтического языка будущего, плодотворного диалога ученых и компьютеров, сулящего много новых, интересных и, возможно, неожиданных результатов. Наука XXI в. также невозможна без электронно-вычислительной техники, как невозможен без нее и будущий филолог. И этот вывод должен сделать для себя каждый, кто уже в школе решил избрать своей будущей специальностью филологию, смысл которой можно образно передать как Любовь к Слову.

* * *

Овладевая изобразительными средствами языка, вы постепенно будете проникать в тайны художественного слова и словесного искусства. Это не только обогатит вашу речь, сделает ее более выразительной и яркой, но и разовьет чувство языка, поможет научиться ценить литературные произведения с эстетической точки зрения. И тогда для вас заново и с новой силой зазвучит образное слово литературы. И вас снова и снова будут изумлять величие и огромная изобразительная сила языка Пушкина и Гоголя, Достоевского и Л. Толстого, Горького и Маяковского, Леонова и Шолохова и других писателей.

Целостный подход к изучению языка как словесного искусства создает хорошие предпосылки для всестороннего изучения художественного произведения в не-

разрывном единстве его составляющих: идейно-эстетического содержания, композиционной структуры и языка, а значит, и для проникновения в глубь литературы — образного воплощения нашего прошлого, настоящего и будущего, дум и надежд народа, создавшего ее.

Изучение поэтического слова в школе имеет особенно важное значение, в каких бы формах оно ни происходило: на уроке, в кружках по русскому языку и литературе, в вашей самостоятельной работе. Именно здесь и закладываются основы ваших филологических знаний. Помните, что в человеке все должно быть прекрасным. И язык тоже: хорошее слово так же к лицу, как и улыбка или нарядный костюм.

Слово — удивительный дар, которым обладает только человек. Слово вместе с мыслью и творчеством — это самое ценное и важное из того, что есть у человека. Они дают ему возможность познавать мир и подчинять себе силы природы. Но это не все. Слово — могучее средство самовыражения, потребности, свойственной каждому человеку. А для этого необходимо хорошо знать свой язык, понимать и ценить поэтическую речь. Это дается не сразу: необходима упорная, каждодневная работа над словом, начиная со школьной скамьи. Она необходима не только будущим филологам — языковедам и литературоведам, преподавателям русского языка и ли-

тературы, но и каждому образованному

человеку нашего общества. Позна-

вая слово, вы познаете

себя.

С о д е р ж а н и е

О чем эта книга

3

Как устроен наш язык

9

Поэтическое слово

31

Образные средства речи

54

**«Вселенная» слов
и мысли**

87

Заглянем в будущее

117



Лев Алексеевич Новиков **Искусство слова**

**Издание для детей
и юношества**

**Художники
Н. Доброхотова,
Т. Доброхотова**

**Заведующий редакцией
А. А. Чуба
Редактор
Н. Н. Габисония
Художественный редактор
В. П. Храмов
Технические редакторы
С. Н. Жданова, Т. Г. Иванова
Корректор В. С. Антонова**

ИБ № 1593

Сдано в набор 27.05.90. Подписано в печать 11.11.90. Формат 70×108¹/₃₂. Бумага офсет. № 1. Печать офсетная. Гарнитура школьная. Усл. печ. л. 6,30. Уч.-изд. л. 6,10. Усл. кр.-отт. 25,64. Тираж 200 000 экз. Зак. № 1315. Цена 1 руб.

Издательство «Педагогика» Академии педагогических наук СССР и Государственного комитета СССР по печати. 119034 Москва, Смоленский б-р, 4.

Ордена Трудового Красного Знамени Тверской полиграфический комбинат Государственного комитета СССР по печати. 170024, г. Тверь, пр. Ленина, 5.

1 руб.

Читайте
следующую
книгу
серии

«Ученые —
школьнику»!

Информационные модели и алгоритмы решения задач. Что такое информатика?

Языки программирования. Операционная система — дирижер операций. Пакеты прикладных программ.



Базы данных и управление операциями. Компьютерные вирусы и болезни. Персональные компьютеры в школе. Особенности диалогового проектирования. Интеллект человека, компьютера и робота.



Обо всем этом вы узнаете, прочитав книгу доктора технических наук А. В. Тимофеева «Информатика и компьютерный интеллект»



**ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ПЕДАГОГИКА»**