

В. В. Одинцов

СТИЛИСТИКА ТЕКСТА

Издание третье, стереотипное

МОСКВА



URSS

Одинцов Виктор Васильевич

Стилистика текста. Изд. 3-е, стереотипное. — М.: КомКнига, 2006. — 264 с.

ISBN 5-484-00374-1

В настоящей книге рассматриваются основные понятия и категории стилистики речи, определяются стилеобразующие принципы текста и намечается методика его анализа. Исследуются вопросы жанрово-стилистической характеристики текста, его композиции, поэтики в лингвистической стилистике. Автор доказывает, что отнесение текста к одному из стилей не ограничивается набором формальных «экстралингвистических» признаков. Только единство логических, психологических и лингвистических аспектов помогает правильно определить композиционно-стилистическую структуру текста.

Рекомендуется лингвистам, преподавателям, аспирантам и студентам филологических факультетов.

Ответственный редактор:

доктор филологических наук *А. И. Горшков*

Издательство «КомКнига». 117312, г. Москва, пр-т 60-летия ~~Молодежи~~.

Подписано к печати 09.11.2005 г. Формат 60×90/16. Печ. л. 16.5. Зак. № 315.

Отпечатано в ООО «ЛЕНАНД». 117312, г. Москва, пр-т 60-летия Октября, д. 11А, стр. 11.

ISBN 5-484-00374-1

© В. В. Одинцов, 1980, 2006

© КомКнига, 2006



ПРЕДИСЛОВИЕ

В коротком введении «от автора» к книге «О языке художественной литературы» (1959 г.) В. Виноградов 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». То, что стилистика литературных произведений не относится к лингвистике, ясно было и другим лингвистам. Во всяком случае, Г. О. Винокур в классической статье „О задачах истории языка“ утверждал, что «одно дело стиль языка, а другое дело стиль тех, кто пишет или говорит. Так, например, изучение стиля отдельных писателей, в котором обнаруживает себя своеобразие их авторской личности или конкретная художественная функция тех или иных элементов речи в данном произведении, всецело остается заботой истории литературы и к лингвистической стилистике может иметь разве только побочное отношение, как и другие проблемы культурной истории. Стиль Пушкина, или, как часто говорят, язык Пушкина, в этом смысле имеет к проблемам лингвистической стилистики отношение несколько не более близкое, чем его поэтика, мировоззрение или биография. Все это не мешает знать историку языка, но все это предмет не лингвистики, а истории литературы».

Действительно, вопросы жанрово-стилистической характеристики литературных произведений, их композиции, поэтики в лингвистической стилистике даже не ставились. Однако эти проблемы неизбежно встают при изучении как художественных, так и нехудожественных текстов. В задачи, указанные В. В. Виноградовым для стилистики речи — промежуточного звена между стилистикой языка и стилистикой художественной литературы, входило «исследование разных жанров и типов устной и письменной речи», их конструктивных черт и композиционных особенностей. И если исследователь языка писателя мог найти приют у истории литературы, у ли-

тературоведения, то занимающийся нехудожественными жанрами неизбежно оказывался бездомным. Чаще же он укрывался под сенью той или иной частной стилистики: документная стилистика, законодательная стилистика, стилистика отдельных научных или газетных жанров.

Со временем в этих областях изучения разных видов коммуникации накопился материал, позволяющий приступить к обобщениям. Однако слишком очевидно, что в современной стилистике отличия частных, индивидуальных подходов значительно превосходят то общее, что в них есть. Многие важные вопросы, относящиеся к структурным особенностям речевых жанров и типов, даже не поставлены; споры о проблемах языковой, функциональной стилистики помешали исследованию областей стилистики речи. Изучение текста, научных, публицистических или художественных жанров не может быть успешным без выделения и описания основных форм и типов речевых высказываний, их структурно-стилистических особенностей, характера связей и отношений элементов, своеобразия их строения в зависимости от контекстов и ситуаций.

В связи с этим совершенно понятны встающие на пути такого исследования трудности: необходимость учета соотнесенности отражающихся в тексте логических, психологических и лингвистических аспектов. Как ни важны языковые средства, ими нельзя ограничиться даже при изучении только формальной стороны текста. Ведь в конце концов текст создается не для того, чтобы употребить какие-то слова или синтаксические конструкции, а для выражения мыслей содержания.

Отсюда понятно значение логико-смысловых связей в структуре текста, определяющих его композицию. Теория композиции, некогда увлекавшая наших филологов, долгое время не включалась в круг лингвистических проблем. Нерешенными остаются проблемы композиции и в литературоведении. Сказанное заставляет каждого, кто занимается проблемами стилистики речи, сосредоточить главное внимание на композиционно-стилистической структуре текста. Эти же вопросы оказались основными и в данной работе.

За ценные критические замечания, указания и советы автор выражает глубокую признательность своим рецензентам — В. П. Вомперскому и Н. В. Черемисиной.

МНОГООБРАЗИЕ АСПЕКТОВ СТИЛИСТИЧЕСКОГО ИЗУЧЕНИЯ РЕЧИ

ПОИСКИ ОБЪЕКТА И МЕТОДА ЕГО ИЗУЧЕНИЯ В СТИЛИСТИКЕ

1. Каждый, кто пишет о проблемах стилистики, поставлен в необходимость рассмотреть различные точки зрения, взгляды и подходы к изучению стиля; если и не все, то по крайней мере ему наиболее близкие. Дело в том, что ни одна область лингвистики не знает такого обилия мнений, противоречивых, исключающих друг друга концепций, как стилистика (от полного отрицания стиля до признания бесконечно большого числа стилей и стилистик). Причем в советском языкознании расхождения исследователей, противоречия в подходе даже не столь значительны, как в зарубежном. У нас усилия сосредоточены на выявлении и описании стилей языка и стилей речи, на определении специфики языка художественной литературы. Какими путями шло в последние годы изучение проблем стилистики?

Современному поколению лингвистов еще памятна проходившая почти четверть века тому назад на страницах журнала «Вопросы языкознания» дискуссия по стилистике (во всяком случае нет ни одного серьезного исследования, где бы не шла речь о дискуссии 1954—1955 гг.). Начало дискуссии положила статья Ю. С. Сорокина «К вопросу об основных понятиях стилистики»¹. Из трех главных выводов, к которым пришел Ю. С. Сорокин, два стали объектом серьезной, резкой критики. Третий вывод — о необходимости разделения стилистики на два раздела — стилистику аналитическую и стилистику функциональную был оставлен в сущности без внимания. Это положение — о значении и назначении функциональной (в частности) стилистики представляется чрезвычайно важным и будет рассмотрено позднее. Два первых вывода Ю. С. Сорокина, вызвавших сначала

¹ ВЯ, 1954, № 2.

критику, а позже большое количество соответствующих исследований, подвергали сомнению факт существования стилей языка. Ю. С. Сорокин писал:

«1. Вопрос о стилях языка нельзя ставить отвлеченно, неисторически, безотносительно к этапам развития национального литературного языка. Мы имеем полное основание говорить о стилях языка как об особых, семантически замкнутых типах речи применительно, например, к русскому литературному языку XVIII в. времени Ломоносова. Мы не имеем достаточных оснований говорить о таких или подобных стилях языка применительно к литературному языку начиная со времени Пушкина.

2. Мы не имеем в современном русском литературном языке, как в языке, достигшем очень высокой степени развития и представляющем исключительное разнообразие своего употребления, стилей языка как особых его (языка) сфер, типов, систем. Но каждое высказывание, каждый контекст обладает стилем; в речи мы находим всякий раз определенный выбор слов, форм, конструкций, порядок их расположения и определенное их сочетание, которые зависят как от содержания и назначения речи, так и от общих законов, правил и возможностей языка. В этом смысле мы и должны говорить о стилях речи, причем их характеристика должна быть гораздо более конкретной и тонкой, чем это имеет место в современных пособиях по стилистике» (81).

Итак, в современном литературном языке нет стилей как особых систем; стили речи определяются не только и даже не столько на основе языковых возможностей, правил, законов, сколько в зависимости от содержания и назначения речи (которые, собственно, и обуславливают выбор и группировку языковых средств)². На первых порах лингвистам показалось неприемлемым это принижение собственно языковых факторов и подчеркивание факторов внешних, «экстралингвистических», как их позже стали называть. В конце 60-х годов выдвигание на первый план при описании стилей внешних

² Многообразие определений и интерпретаций стиля иногда приводило к полному отрицанию соответствующей проблематики. Ср.: Gray B. *Style. The problem and its solution*. The Hague — Paris, 1969, p. 110.

по отношению к языку факторов стало общепризнанным.

Основная задача, которая теперь стояла, — разобратся в разнообразии существовавших понятий — стиль деловой, научный, телеграфный, торжественный, устный, иронический, жанровый и т. д., понятий не только разных, но и разноплановых, логически не соотносительных (ср. существующие в словарях стилистические пометы: книжное, высокое, торжественное, официальное, разговорное, презрительное, специальное, неодобрительное, шутливое, областное и т. д.). Необходимо было разграничить, упорядочить, соотнести эти понятия, хотя и противоречивые, но отражавшие реальную картину речевого употребления, функционирования языковых форм. С течением времени было предложено несколько классификаций.

2. Однако основное направление стилистических исследований в нашей стране определили работы В. В. Виноградова, его выделение трех стилистик: стилистики языка, стилистики речи и стилистики художественной литературы (последняя вообще выделялась в самостоятельную научную отрасль). Как же распределялись задачи этих стилистик?

В. В. Виноградов писал: «Стилистика языка, или структурная стилистика, описывает, квалифицирует и объясняет взаимоотношения, связи и взаимодействия разных соотносительных частных систем форм, слов, рядов слов и конструкций внутри единой структуры языка как „системы систем“»³. Соответственно определялись стили языка, характеризующиеся «комплексом типичных признаков». В. В. Виноградов указал и основные функциональные стили языка: разговорный (выделяемый на основе коммуникативно-бытовой функции), научно-деловой (научно-коммуникативная функция), газетно- или журнально-публицистический (агитационно-коммуникативная функция), официально-канцелярский или официально-документальный и нек. др. Здесь же В. В. Виноградов отметил, что «можно — в связи с различиями понимания основных функций языка — представить и

³ Виноградов В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М., 1963, с. 5.

инное соотношение стилей» (5). Но сами стили оставались те же.

На стилистике языка базируется стилистика речи: «На долю стилистики речи выпадает задача разобраться в тончайших различиях семантического и экспрессивно-стилистического характера между разными жанрами и общественно обусловленными видами устной и письменной речи. Ведь такие композиционные формы современной устной речи, как, например, выступление в дискуссии, лекция, консультация, пресс-конференция, доклад, беседа с той или иной аудиторией и т. п., обычно строятся на многообразном чередовании или смешении, взаимопроникновении элементов разговорного и книжного языка» (15). Здесь перечислены жанры и виды устного, публичного выступления, хотя совершенно очевидно, что смешение, взаимодействие разговорных и книжных элементов характерно и для многих видов письменной речи, на что позже указывал и сам В. В. Виноградов. Важное место в стилистике речи отводилось изучению монологических и диалогических форм, их соотношению, изучению структур речевых высказываний, «видов их связей и сцеплений, условий зависимости их от разных контекстов и ситуаций, от их стилистических качеств и своеобразий» (24).

Лингвистическая стилистика художественной литературы, опираясь на стилистику языка и стилистику речи, изучает «все элементы стиля литературного произведения, стиля писателя, стиля литературного направления. Она рассматривает системы этих стилей и в общем структурно-описательном, и в историческом, сравнительно-историческом и в сравнительно-типологическом планах» (89).

Некоторое время предложенное разграничение сфер стилистики (или стилистик) представлялось ясным, достаточно определенным и всех устраивало. Началось интенсивное изучение стилей⁴. Однако, хотя большинство исследователей декларировало свою верность Виноградовским принципам, исходило из поставленных им задач, фактически, на деле очень скоро выявились принципиальные расхождения. Одни из последователей

⁴ См., например, сб. «Развитие функциональных стилей современного русского языка» (М., 1968).

стилистического учения В. В. Виноградова четко разграничивали стили языка и стили речи (а также соответствующие стилистики), другие считали подобное разграничение несущественным и даже неоправданным (но и здесь не было единства: некоторые отменяли стили языка, другие — стили речи); одни называли функциональные стили — научной, деловой, публицистический и др. — языковыми, другие — речевыми; одни художественную речь, язык художественной литературы зачисляли в разряд функциональных стилей, другие решительно этому противились; множество споров велось вокруг проблем разговорного стиля, устной — письменной речи; сам перечень функциональных стилей был то больше, то меньше; принципы выделения, описания, методы анализа стилей менялись от работы к работе и т. д.

Эти споры, длящиеся четверть века, в конце концов стали представляться беспредметными, схоластическими: «Все эти обсуждения никак нельзя назвать бесплодными, потому что они помогли вскрыть ряд важных и интересных фактов... Однако все-таки, если говорить о самом предмете спора, его нельзя назвать иначе, как довольно „отвлеченным“. Действительно, в конце концов это схоластический вопрос: какую разновидность речи можно считать „функциональным стилем“, а какую таковым считать нельзя, поскольку совершенно ясно, что соответствующий „статус“ речевой разновидности будет зависеть от того определения, какое дается понятию „стиль речи“»⁵.

3. Важно все же разобраться в том, почему возможны были вообще столь противоречивые определения основных, кардинальных понятий — стиль языка, стиль речи, функциональный стиль и т. п. Более того — любопытен парадокс в характеристике и описании художественной речи. Дело в том, что, как уже отмечалось, одни исследователи относили ее к числу функциональных стилей, другие — нет. Казалось бы, кардинальное различие исходных установок должно приводить к различиям в методике анализа литературных произведений, а главное — к различным конечным результатам такого анализа. В действительности же этого не происходило и не проис-

⁵ Шмелев Д. Н. Русский язык в его функциональных разновидностях. М., 1977, с. 28.

ходит. Конечно, одни анализируют художественный текст более глубоко, другие — поверхностно, одни — более тонко и тщательно, другие — менее, но ничто не обусловлено различием исходных, методологических установок.

Говоря об истоках и причинах стилистических споров, необходимо отметить, что и сама работа В. В. Виноградова давала для этого некоторые основания. Ясно представляя себе структуру стилистики, В. В. Виноградов, однако, не заботился о дополнительном разъяснении некоторых важных понятий и положений. Неопределенным оказалось понятие «системности» в стилистике, о «замкнутости» стиля, о функции, стилистическом значении и др. Даже, казалось бы совершенно ясный, вопрос о соотносительности художественной речи и функциональных стилей вызвал разногласия: с одной стороны, В. В. Виноградов выделил самостоятельную сферу — стилистику художественной литературы; с другой — перечисляя функциональные стили, он указал на возможность существования таких стилей языка, как «парадно-риторический» и «художественно-изобразительный». Далее В. В. Виноградов писал: «При выделении таких важнейших общественных функций языка, как общение, сообщение и воздействие, могли бы быть в общем плане структуры языка разграничены такие стили: обиходно-бытовой стиль (функция общения); обиходно-деловой, официально-документальный и научный (функция сообщения); публицистический и художественно-беллетристический (функция воздействия). Эти стили соотносительны. Они отчасти противопоставлены, но в значительно большей степени сопоставлены» («Стилистика», 6).

Сама эта множественность классификаций сбивала, к тому же, стремясь пояснить понятия и методы стилистики языка, В. В. Виноградов дает анализ ряда примеров из художественной литературы; основные положения стилистики речи также иллюстрируются анализом художественных текстов; само собой разумеется, что и стилистика художественной литературы опиралась на анализ художественных текстов. Для В. В. Виноградова такой подбор иллюстрации был закономерен, так как все области стилистики рассматривались под определенным углом зрения, прослеживался один аспект от стилистики языка до поэтики и даже истории и теории литературы.

Но лингвисты, которые подходили к стилистике с совсем иных позиций, с противоположной стороны (от языка, а не от литературы; В. В. Виноградов шел от литературы), не могли уловить специфики анализов, данных в разных разделах и внешне почти не отличавшихся друг от друга, т. е. как будто ничего не прояснявших.

В концепции В. В. Виноградова находили много неясного, много «загадок». Последовал ряд предложений, направленных на усовершенствование (упрощение и усложнение) концепции. Так, Р. А. Будагов писал: «В одной из последних своих работ В. В. Виноградов выделяет три стилистики... Если оставить в стороне первую разновидность стилистики, которую автор совсем не разъясняет, то разграничение второй и третьей стилистики проводится как опыт описания стилистики общенародного языка в отличие от стилистики художественной литературы. „Стилистика речи“ понимается автором как функциональная стилистика общенародного языка.

В отмеченных разграничениях не остается места для стилистики литературного языка. Поэтому, оставляя в стороне стилистику как „систему систем“ (это понятие до сих пор остается загадочным)⁶, хотелось бы предложить несколько иное и более простое членение: 1) стилистика общенародного языка, 2) стилистика литературного языка, 3) стилистика художественной речи (или — что то же — художественной литературы)...»⁷

Это усовершенствование, не встретив возражений, не было все же и принято. По-видимому, из-за того, что автор не раскрыл на конкретном материале ни существа понятий, ни их взаимоотношений (в частности, стилистики общенародного языка и стилистики литературного языка). Едва ли справедлив также упрек В. Виноградову в том, что в его концепции не остается места для стилистики литературного языка. В. Виноградов говорит именно о литературном языке и, как это нередко бывает, опускает в ряде случаев слово «литературный». Думается также, что В. Виноградов более точен, не отождествляя стилистику художественной речи и стилистику ху-

⁶ Заметим, что у В. Виноградова сочетание «система систем» относилось не к стилистике, а к «единой структуре языка» (указ. соч., с. 5).

⁷ Будагов Р. А. Литературные языки и языковые стили. М., 1967. с. 129.

дожественной литературы (для первой удачнее термины — художественно-изобразительный или художественно-беллетристический функциональный стиль). Впрочем, это разделение удачно обосновано и у Р. А. Будагова, но об этом позже.

Большинство других предложений представляет собою краткое изложение той или иной оригинальной идеи или концепции. Так, М. И. Привалова предприняла попытку дать «субординированную классификацию типов и стилей современного русского литературного языка на базе объективно существующих функций языка и слова как основной единицы языка и речи»⁸. Автор выделяет четыре типа литературного языка: 1) обиходно-бытовой и обиходно-деловой; 2) художественно-поэтический; 3) общественно-публицистический и официально-деловой (обычно официально-деловой сближают с научным, а публицистический с художественным); 4) научно-технический и специальный.

Эти четыре типа отличаются по функциям языка, функциям слова, формам существования. Функции языка: для I типа — экспрессивно-коммуникативная: общения; для II типа — эстетическая, экспрессивно-коммуникативная: эстетического воздействия; для III типа — экспрессивно-коммуникативная: сообщения, публицистического воздействия; для IV типа — экспрессивно-коммуникативная: сообщения; дидактического воздействия. Еще более сложными и мало разъясненными предстают функции слова: номинативная, волюнтаривная, нумеративная, изобразительная, терминологическая и мн. др. Наконец, в каждом из этих типов обозначены свойственные им стили: для I типа экспрессивные стили речи — нейтрально-бытовой, информационно-деловой, подчеркнуто-вежливый, дружески-фамильярный, шутивно-иронический и др.; для III типа жанровые стили — официально-документальный, газетно-информационный, журнально-публицистический и т. д.; для IV типа — группы стилей разных наук — точных, естественных, гуманитарных и др. Относительно II типа сказано: «На стили речи не делится, но образует сложную, исторически изменчивую систему

⁸ Привалова М. И. О типах и стилях русского литературного языка. — В кн.: Вопросы теории и истории языка. ЛГУ, 1969, с. 85.

жанровых и индивидуально-стилевых разновидностей» (88).

Эта оригинальная концепция, не подкрепленная вовсе конкретным материалом, кажется очень громоздкой и еще менее определенной. Слова «стиль», «функция» и т. п. многозначны, и чем больше вводится (без полных определений, без конкретных иллюстраций) подобных терминов, тем более противоречивой и расплывчатой оказывается та или иная система.

Впрочем, различных, противоречивых и противоречащих друг другу стилистических концепций, определений стиля весьма много. Это факт, на который неоднократно обращалось внимание. Новой выразительной иллюстрацией этого служат статьи «Стиль» и «Стилистика» в «Краткой литературной энциклопедии» (т. 7). Эклектизм здесь проявился не только в том, что рядом помещены две статьи (на одну в сущности тему), не имеющие никаких «точек соприкосновения», резко расходящиеся в оценке и понимании стиля, но и в том, что обе статьи характеризуются стремлением объединить противоречивые подходы, резко расходящиеся взгляды.

Показательно, что трактовка понятия «стилистика», которая опирается (в сущности повторяет) на концепцию В. В. Виноградова, в то же время фактически отрицает эту концепцию. Так, в энциклопедии читаем: «Нередко различают стилистику языка и стилистику речи, но, если под стилем языка понимать совокупность обладающих одинаковым стилистическим значением языковых фактов, а под стилем речи соответствующий текст, «речевое произведение», для такого разделения стилистики, очевидно, нет оснований...»

Однако В. В. Виноградов и многие другие исследователи именно в этом и усматривали основание для разделения сфер стилистики языка и стилистики речи. И как раз эта точка зрения представляется очевидной: именно текстовая структура, текстовая организация (основная проблематика или область стилистики речи) оказывается за пределами стилистики языка. Разграничение стилистики языка и стилистики речи проходит не в области языковых средств; главное, что их отличает, это то, занимается ли стилистика проблемами структурной организации языковых средств в тексте, проблемами композиции, типологии текстов, речевых единиц и т. п. Если

да, то это стилистика речи, если нет, это стилистика языка. Стилистика текста оказывается, таким образом, частью стилистики речи.

4. Отвлекаясь сейчас от разного рода гипотетических предложений, целесообразно посмотреть, как реально шло исследование стилей. Что изучалось и как изучалось?

Исходя из того, что при знакомстве с «речевыми произведениями» легко увидеть стилистические отличия (обусловленные особенностями темы, жанра, среды, функции, видом коммуникации, индивидуальностью субъекта речи и др.), необходимо было выявить и описать специфические черты, признаки «стилей». И. Р. Гальперин отметил два типа признаков, которые позволяют характеризовать стиль: ведущие и подчиненные. Ведущие признаки могут быть постоянными и переменными; подчиненные — обязательными и факультативными⁹. Например, ведущим признаком научного стиля автор считал «терминологичность словарного состава» (69) (без объяснения и достаточной мотивировки — почему именно этот признак является ведущим). Подчиненными — условные обозначения и формулы. Переменный признак — особенности синтаксической структуры. Автор пояснял: «Переменность этого признака прежде всего определяется тем обстоятельством, что синтаксические модели, типические для этого стиля, являются функцией экстралингвистических факторов: последовательности, логичности, эксплицитности, краткости и других качеств речи, которые хотя и могут выступать в качестве признаков стиля, но всегда должны рассматриваться как требования лингвистические» (70). И добавлял: «Синтаксические модели не могут быть выделены как специфические лишь для научного текста. Тем не менее они относятся к признакам ведущим» (70).

Вопрос о «качествах речи» очень важен и будет позже рассмотрен особо. Пока же отметим, что позже, хотя изменилось представление об экстралингвистических факторах и стилеобразующих принципах, поиски признаков дали более или менее обширные классификации и помогли лучше понять природу стилей языка. Стилисти-

⁹ Гальперин И. Р. К проблеме дифференциации стилей речи. — В кн.: Проблемы современной филологии. М., 1965.

ческие исследования в этом направлении шли очень интенсивно, так что уже к началу 70-х годов можно было считать проблему в основном, в принципе решенной. Так, например, черты деловой речи представлялись вполне определено. К. А. Логинова, обобщая предшествующие наблюдения, писала:

«Каковы же общие языковые черты деловой речи, формирующие ее стилистическую характерность?»

Деловая речь — один из письменных видов литературного языка. Не изолированная от него, она в то же время имеет ряд специфических особенностей:

1) широкое, тематически обусловленное использование: а) профессиональной терминологии... б) сокращенных слов, сокращенных названий различных организаций и учреждений;

2) отсутствие (как правило) диалектизмов, жаргонных и просторечных слов;

3) минимальное использование междометий, модальных слов и имен с суффиксами субъективной оценки, что объясняется функциональными свойствами деловой речи, задачей объективного, лишённого эмоционального и субъективного отношения к излагаемым явлениям...;

4) частотное употребление отглагольных существительных;

5) преобладание, вследствие замены глаголов отглагольными именами, пассивных форм выражения над активными...;

6) преобладание существительных над местоимениями;

7) частое использование глаголов со страдательным значением, страдательных причастий и деепричастий;

8) строгий и определенный порядок слов в предложении: а) подлежащее чаще всего стоит ближе к началу предложения и, как правило, предшествует сказуемому; б) определения стоят перед определяемыми словами; в) дополнения ставятся после управляемого слова; г) обстоятельственные слова (наречия) стоят по возможности ближе к слову, к которому они относятся; д) вводные слова обычно ставятся в начале предложения...»¹⁰

Далее говорится о том, что деловая речь носит, как пра-

¹⁰ Логинова К. А. Деловая речь и ее стилистические изменения в советскую эпоху. — В кн.: Развитие функциональных стилей современного русского языка, с. 188—189.

вило, повествовательный характер и поэтому в ней редки вопросительные и восклицательные предложения; что в деловой речи преобладают сложные предложения, часто используются причастные и деепричастные обороты и т. п.

Мы постарались привести наиболее общий, наиболее тщательный перечень с тем, чтобы яснее стал тот парадокс, к которому пришло стилистическое исследование, руководствуясь указанным методом: чем полнее, глубже, детальнее описывались лексико-синтаксические и грамматические признаки стилей, тем менее ясной становилась стилистическая специфика каждого из видов речи. В самом деле, в приведенном здесь перечне нет ничего, что было бы, действительно, специфично для делового стиля, т. е. отличало его от других стилей, в частности от научного стиля. Черты делового или научного стилей достаточно определенно вырисовываются в сравнении, в сопоставлении со стилем художественной литературы, с разговорной речью. Провести же разграничение научного и делового стиля, публицистического и художественного по этим параметрам оказалось невозможным, несмотря на все усилия исследователей.

5. В то же время многим исследователям стало ясно, что одного перечня признаков для выявления специфики функциональных стилей (научного, делового, публицистического и др.) совершенно недостаточно, что необходимо описать особенности функционирования этих стилей (коль скоро они функциональные), соотнести стилеобразующие факторы и языковые средства, показать роль экстралингвистического. Большую работу в этом направлении проделала М. Н. Кожина, выступив с серией монографий¹¹, в которых на обширном и разнообразном материале решались важные вопросы. В книге «О специфике художественной и научной речи в аспекте функциональной стилистики» (Пермь, 1966) М. Н. Кожина убедительно критиковала указанный выше подход: «Наконец, недостаточно исследуется проблема специфики функциональных стилей в ее собственно теоретическом аспекте. Речь обычно идет о тех или иных своеоб-

¹¹ Ср.: Кожина М. Н. О специфике художественной и научной речи в аспекте функциональной стилистики. Пермь, 1966; см. также: Она же. К основаниям функциональной стилистики. Пермь, 1968; Она же. О речевой системности научного стиля сравнительно с некоторыми другими. Пермь, 1972, и др.

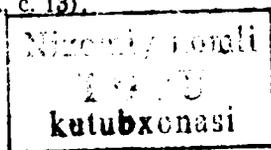
разных чертах какого-либо стиля, о его языковых особенностях, т. е. о ряде каких-то языковых и речевых примет, наиболее характерных для данного функционального стиля, о нескольких основных его признаках... Обычно говорится о специфике состава языковых средств того или иного стиля и значительно реже о специфике функционирования в нем языковых единиц в связи с экстралингвистической основой стиля... Однако очевидно, что пока речь идет лишь о совокупности каких-то характерных языковых примет стиля, такая постановка вопроса философски и теоретически несостоятельна, она еще далека от выявления подлинной специфики функционального стиля» (10).

М. Н. Кожиной был по-новому поставлен вопрос о специфике функционирования языковых средств в речевых разновидностях. Причем эти разновидности, рассматривавшиеся ранее как стили языка, теперь получили новый статус (стали речевыми стилями) и соответственно новое определение: «Функциональный стиль речи — это определенная социально осознанная разновидность речи, соответствующая той или иной сфере общественной деятельности и форме сознания, обладающая своеобразной стилистической окраской, создаваемой особенностями функционирования в этой области языковых средств и специфичной речевой организацией (структурой), имеющая свои нормы отбора и сочетания языковых единиц, определяющиеся задачами общения в соответствующей сфере» (13).

Это определение, состоящее из понятий достаточно общих, абстрактных, наполняемых различным конкретным смыслом в разных работах («разновидность речи», «функционирование», «речевая организация» и др.), не получило бы признания, если бы не было подкреплено тонким, интересным (хотя отчасти и спорным) анализом материала, большого количества примеров. Функциональная стилистика¹² стала успешно развиваться.

¹² М. Н. Кожина писала: «Функциональная стилистика — это лингвистическая наука, изучающая особенности и закономерности функционирования языка в различных видах речи, соответствующих тем или иным сферам человеческой деятельности и общения, а также речевую структуру складывающихся при этом функциональных стилей и «нормы» отбора и сочетания в них языковых средств» (см.: Кожина М. Н. О специфике... с. 13).

920420



Наиболее ценным для нас в работах М. Н. Кожиной является установленная ею соотнесенность экстралингвистических факторов и языковых средств, характер этой соотнесенности, во многом удачная демонстрация различных стилистических проявлений одного принципа, лежащего, по мнению автора, в основе каждого функционального стиля. Работы М. Н. Кожиной вызвали различную реакцию. Отчасти поэтому, отчасти потому, что смысл работ не в этих определениях, а в подходе к материалу, рассмотрим анализ примеров, данный в этих работах.

М. Н. Кожина стремится указать в употреблении каждого языкового средства, языкового элемента любого уровня те особенности, которые обусловлены действием главного функционального принципа. Так, важнейшей в научной речи оказывается комплексная абстрактизация. «Это такое явление научной речи, когда целый ряд языковых средств каждого небольшого текста (например, в пределах предложения) — и лексических, и грамматических, и иных — «направлен» на выражение отвлеченности и обобщенности мысли» (О специфике..., 173). Эта абстрактизация (отвлеченность, обобщенность, безличность) обуславливается самим характером предмета, спецификой научной деятельности («...характер научного, то есть отвлеченного мышления, обуславливает систему избираемых для выражения теоретической мысли речевых средств...» (160).

Эта особенность проявляется в научной речи и в употреблении отвлеченной, книжной лексики, и в специфике использования грамматических средств. Так, в научных текстах, как правило, нет «конкретного временного плана, рассуждение идет «вне времени и пространства». Речь идет о постоянных признаках, явлениях, свойствах. Не случайно поэтому все глаголы-сказуемые стоят в форме настоящего в значении «вневременного», постоянного...» (162). В научных текстах «много слов в форме единственного числа, но значение их — не указание на единичность предметов...» (162).

И далее характерный вывод: «В том-то и заключается специфика научной речи, что встречающиеся в ней конкретные слова обычно употребляются в отвлеченном значении» (162).

Комплексная абстрактизация диаметрально противо-

положна той главной специфической черте художественной речи, которая названа автором художественно-образной конкретизацией (в отличие от общеречевой конкретизации): «Если речевая конкретизация вообще — это способность, свойство речи конкретизировать (делать более узкими по объему) в контексте, в словосочетаниях выраженные словами понятия вплоть до обозначения ими единичных понятий и конкретных чувственно-наглядных образов, то художественно-образная речевая конкретизация — это качественно особое свойство именно художественной речи, отличающее ее от всех других разновидностей языкового общения. Проявляется оно в такой намеренно созданной по законам искусства организации языковых средств в речевой ткани художественного произведения, благодаря которой слово-понятие «переводится» в слово-образ (художественный), становится выражением новых, созданных творческим воображением... индивидуально-неповторимых, как бы видимых внутренним зрением целостных художественных образов (и их элементов — «микрообразов»), пропущенных через эстетическую оценку писателя» (91—92).

Это весьма обширное и достаточно общее определение способно примирить самые различные точки зрения. Сколь ни различны лингвистические методы исследования художественной речи, сколь ни противоположны они многочисленным литературоведческим методам, в каких-то отношениях они сближаются. Во всяком случае каждый серьезный литературовед или лингвист прекрасно понимает, что художественная речь отличается от других видов речи, что художественная речь — речь образная, что художественное произведение создается по законам искусства, что языковые средства при этом особым способом организуются, что творческое воображение писателя создает индивидуально-неповторимые образы, которые читатель видит «внутренним зрением» и т. д. Все дело в том, как понимать и как раскрыть «законы искусства», что подразумевать под словом «организация», какой смысл вкладывать в термин «образ» и др. Эта широта и неопределенность понятий, входящих в определение, не позволяют понять смысл и определяемого. То, над чем бились многие философы и филологи и что, казалось, строго сформулировано М. Н. Кожинной, снова «ускользает», «расплывается». Остается надеяться.

что конкретные примеры, выразительные иллюстрации помогут схватить ускользающую специфику художественной речи.

Но и здесь, на наш взгляд, не все определено, не все свободно от противоречий. Собственно говоря, многие удачные, интересные сами по себе анализы отрывков, частей литературных произведений не позволяют все же понять специфики образной конкретизации (если не вкладывать в нее самое тривиальное, общепринятое представление об образности художественной речи). То или иное положение у М. Н. Кожинной обрастает большим количеством разнообразных, совершенно справедливых оговорок, которые сводят на нет основное положение (хотя читатель понимает, что оговорки закономерны и обусловлены сложностью и многогранностью самого объекта, это не спасает положения: мысль становится неуловимой).

Например, М. Н. Кожина считает одним из важных «конкретизирующих средств» в художественном тексте «глагольное сюжетоведение», указывает на особую функцию глагола (107).

«Если в иных видах речи (напр., разговорно-бытовой, научной, публицистической) глагол несет в предложении основную коммуникативную нагрузку, выполняя, где это необходимо, и экспрессивную функцию, то в художественной речи, наряду с выполнением им коммуникативной функции, глагол сам по себе выступает именно как чрезвычайно существенное конкретизирующее средство» (107).

Далее следует очень важное и само по себе бесспорное наблюдение: «Для художественного повествования или описания характерна постепенность в передаче события, действия, движения, состояния, мысли, чувства как осуществляющихся во времени, как бы „дробность“ изображения и отсюда — эстетически обусловленная последовательность глаголов» (107). Эту эстетически обусловленную последовательность глаголов призван иллюстрировать следующий пример. «Вот как пишет художник слова:

«Аксинья наклонилась к Григорию, отвела со лба его нависшую прядь волос, тихонько коснулась губами щеки. — Милый мой, Гришенька, сколько седых волос-то у тебя в голове... И с грустной полуулыбкой заглянула в

лицо Григория» (М. Шолохов, «Тихий Дон», т. 5, стр. 484) (107—108).

Этот пример комментируется следующим образом: «Конкретизация, пластичность изображения создается здесь в большой мере «глагольным речеведением» (заметьте, что здесь нет никаких специальных образных в традиционном смысле слов и выражений)» (108).

Конечно, глагол весьма активен и в этом отрывке и вообще в художественной речи. Но в чем функциональная специфика его здесь? В детализации, в «дробности», в «постепенности» повествования? В этом и состоит образная конкретизация? И как эта последовательность глаголов обусловлена эстетически? Что это вообще значит, если не иметь в виду ту истину, что в художественной литературе все эстетически обусловлено? Но сказать об «эстетической обусловленности», об «эстетической функции» при анализе текста — значит ничего или почти ничего не сказать. К сожалению, в работах М. Н. Кожина нередко одно неизвестное объясняется через другое, одна абстракция заменяется другой. И отличается ли резко эта последовательность глаголов («глагольное сюжетоведение, речеведение») от того, что мы видим в других видах речи? М. Н. Кожина дает на этот вопрос такой ответ: «В разговоре, в устном повествовании (если только это не пересказ художественного произведения) «аналогичная сцена» прозвучала бы примерно так: «Она наклонилась... и сказала...», а скорее всего просто: «Она сказала...» Живая разговорная речь в этом отношении отличается от художественной (от повествования и описания в авторском тексте) и принципами отбора, и насыщенностью ими речи, и многими другими сторонами их употребления, их функций» (108). Однако чем больше факторов и «много других сторон» привлекается для подобного объяснения, чем больше используется многозначных терминов («принципы», «функции» и т. п.), тем менее определенным оказывается предмет. Трудно согласиться, что «аналогичная сцена» была бы в разговоре или в устном повествовании передана именно так, как предположила М. Н. Кожина. Все зависит от целевой установки, от намерений говорящего. Разговорная речь знает весьма детальные описания, повествования. Точно так же, как и в художественном произведении, «аналогичная сцена» могла бы быть передана и иначе (и про-

ще, и сложнее). Путь подобного сопоставления вообще бесперспективен. Если верно, что в художественной литературе может быть все, что есть в разговорной речи, то справедливо и обратное. Но если в отношении разговорной речи и возможны какие-то оговорки, ограничения, то в отношении публицистической речи это можно утверждать с полной категоричностью.

Более того, оставаясь на столь неопределенных позициях, можно соглашаться с любым определением, обозначением. Можно согласиться и с тем, что специфика художественной речи — образная конкретизация, а можно и с другим — образная абстрактизация (тогда придется только придумать что-нибудь другое для научной речи). Ведь приводя пример: «Исследуя различные тела, химик должен постоянно обращать внимание на их количество, а потому важнейший прибор... составляют весы», — и утверждая: «Здесь, как видим, появляются слова и не абстрактного значения, хотя и выражают они общие понятия (химик, прибор, весы). Но при этом опять-таки конкретизации, собственно, не получается: и химик, и прибор, и весы — это обозначения не конкретных предметов, лиц: это — «химик вообще» (всякий, каждый), «прибор вообще», «весы вообще», делая, наконец, на этом основании вывод об абстрактизации, автор не должен был ограничиться этим, так как подобные рассуждения легко провести на любом тексте (не только деловом). В художественной литературе конкретизация оказывается абстрактизацией¹³, когда писатель описывает «прекрасное утро», то это не конкретное утро, а «утро вообще», не то утро, которое мог бы характеризовать реальный человек, выйдя на крыльцо, а «типичное утро» (что, впрочем, отмечает и сама М. Н. Кожина; поэтому же так часто она говорит об одновременных конкретизации и обобщении).

В работах М. Н. Кожиной много важных и ценных наблюдений и обобщений. И все же не во всем можно с нею согласиться. Причину этого, на наш взгляд, является противоречивое понимание термина «речь».

¹³ Это более соответствует современному представлению о литературном произведении как о вторичной моделирующей системе. Писатель отображает реальную действительность, моделирует ее, а всякая модель уже есть известная абстракция. Другой вопрос — какого рода эта абстракция, каков ее характер.

М. Н. Кожина стремится характеризовать функциональные стили, но понимает их то как известную абстракцию, то как достаточно определенный текст, написанный тем или иным стилем. Вот почему удачные анализы текстов не всегда подкрепляют общие выводы автора. Позже М. Н. Кожина использовала статистические методы для подкрепления своих позиций, однако во многих случаях вместо стилиевых параметров подсчитывались содержательные. Возможности статистики весьма ограничены в стилистике вообще, а в стилистике художественной литературы в особенности¹⁴.

Необходимо также отметить, что в результате исследований М. Н. Кожиной стала совершенно ясной точка зрения В. В. Виноградова, что функциональные стили — стили языковые, а не речевые, что функциональная стилистика является частью стилистики языка, а не стилистики речи. Действительно, функции конкретизации, абстрактизации и др., как бы их ни называть, — это функции языковых средств, так сказать, в языке, в стиле вообще; другое дело — функции языковых элементов в том или ином тексте. Сам высокий уровень абстракции понятия «функциональный стиль» заставляет видеть вместе с тем и его условность и его отнесенность к «системе систем». Трудно не согласиться с Д. Н. Шмелевым, когда он пишет:

«Распространенность (в лингвистической литературе) обозначения „функционально-речевой стиль“ вызывает иногда представление о какой-то непосредственной языковой данности, которая требует адекватного научного определения. Между тем это все-таки не непосредственная данность, а научная абстракция, для достижения которой требуется отбор и оценка очень разнообразных языковых фактов и учет целого ряда внеязыковых фак-

¹⁴ Статистическое изучение стилей некоторое время было чрезвычайно популярным, стало одним из направлений стилистики. Однако ожидания, связанные со статистикой, оправдались в очень незначительной степени. Результаты статистических исследований неоднократно подвергались серьезной и обоснованной критике. Нельзя не согласиться с С. Ульманном, который писал: «Статистика несомненно придает стилистическому исследованию точность, но эта точность покупается слишком дорогой ценой» (*Ulmann St. Language and style. Collected Papers, Oxford, 1964*). «Статистика помогает описать явление, а не открыть его», — писал М. Рифатер (*Riffaterre M. Essais de stylistique structurale. Paris, 1971, p. 78*).

торов. Это не значит, что функционально-речевые стили выделяются произвольно, но, конечно, их выделение условно. Оно условно в том смысле, что предполагает определение, на основании которого и могут быть выделены соответствующие единицы. Другое дело, что всегда сохраняется требование оправданности языковой реальностью самого определения, его соответствие тому, что наблюдается в речевой практике, его соответствие, наконец, задачам исследования»¹⁵.

6. Этот вывод заставляет искать новых путей для выявления и характеристики стилей речи. Эти поиски направляются в последнее время в сторону анализа реальных текстов, выявления типов текстовых структур. Ведь и сами функциональные стили представляют собой абстракцию, обобщение, основывающееся на группах текстов, которые обслуживают коммуникативные сферы, являются характерными для этих сфер. Но если раньше, как отметил Д. Н. Шмелев, исследователи шли от «определения», то теперь предпринимаются попытки идти от «материала», обратиться к реальному употреблению, функционированию языковых средств в речи, т. е. в текстах.

Б. В. Горнунг в статье «Несколько соображений о понятии стиля и задачах стилистики»¹⁶, отрицая возможность серьезного обоснования сосюрховской антитезы «языка» и «речи», писал: «Тем самым снимается для нас и противопоставление „стилистики языка“ и „стилистики речи“. Принимая для всех других сфер языкового выражения (иначе „уровней“) возможность противопоставлять рассмотрение каждого значимого факта языка „в системе“ и „в тексте“, мы связываем явление стиля только со вторым планом — текстом. Система же языка как видовое понятие, подводимое под род „структуры“, никакого „стиля“ (под этот род не подводимого) иметь не может».

Эта крайняя точка зрения, имея свои несомненные достоинства, страдает (как и вообще всякая крайняя точка зрения) односторонностью. Отношения текста и системы не таковы, как указывает автор; и было бы по крайней мере неэкономно отбрасывать все то в стили-

¹⁵ Шмелев Д. Н. Указ. соч., с. 29.

¹⁶ Проблемы современной филологии, с. 88.

стике, что сделано, так сказать, вне текста. Стилистика языка стала фактом. Другое дело, что стилистика текста, как важнейшая составная часть стилистики речи, должна дополнить, развить наши представления о стилях литературного языка.

Впрочем, трактовка стилистики Б. В. Горнунгом выразила еще один взгляд, еще одно направление стилистических исследований, в котором к проблеме стиля относятся только коннотативные факты. Б. В. Горнунг очень четко выразил взгляды представителей этого направления (в других работах такое понимание стиля осложнено другими наслоениями, в них нет цельности). Б. В. Горнунг исходит из того, что «стиль» и «значение» (семантическая структура слова как знака) в равной степени относятся к сфере «выражения смысла», который полностью раскрывается лишь при достаточном понимании того и другого. Лишь в отдельных (фактически довольно редких в большинстве речевых жанров) случаях высказывание может быть «стилистически нейтральным» (никак не «окрашенным»). Это упрощает акт его понимания, сводя его к чисто логическим и апперцептивным моментам» (90).

И отсюда с неизбежностью следовало, что «стиль — есть целостная совокупность „фактов экспрессии“, придающих особую смысловую „окраску“ высказыванию сверх его основной семантической структуры. Эти „факты экспрессии“ и следует считать „стилистическими фактами“, подлежащими изучению не в поэтике и риторике, а в особой филологической дисциплине» (89).

Нет сомнения в том, что подобное понимание стиля прочнее многих других стоит на стилистических фактах, однако именно при обращении к тексту, к структуре текста, нельзя ограничиваться только «фактами экспрессии».

Нам представляется поэтому, что прав А. И. Горшков, который подчеркивал не просто значимость текста, но структуры текста для стилистического изучения: «Очень распространенным (в различных вариантах) является понимание стиля как совокупности стилистически окрашенных (т. е. типичных, характерных для какого-либо определенного стиля) элементов. Но такое понимание прежде всего оторвано от конкретного бытия, от конкретного функционирования стиля. Между тем

стиль не может быть отвлеченным понятием, он всегда реально существует в том или ином тексте. Стиль есть только там, где есть текст (условно можно говорить и об устном «тексте»). А отсюда вытекает, что, говоря о стиле, нельзя говорить только о стилистически окрашенных элементах, надо иметь в виду и стилистически «нейтральные» (т. е. не закрепленные за каким-либо определенным стилем и равно употребляющиеся во всех стилях) элементы, которые, как правило, преобладают во всяком тексте. Наконец, очевидно, что стиль не может быть просто совокупностью каких-либо элементов, а представляет собой организованную последовательность, систему сознательно отобранных элементов»¹⁷.

Отсюда следует необходимость изучения прежде всего языкового употребления, «реально воплощенного в более или менее замкнутых языковых контекстах» (12).

Заканчивая обзор тех направлений, по которым развивалась стилистика за последнюю четверть века, необходимо сказать еще о концепции стиля как отклонения от языковой нормы¹⁸. Нельзя не согласиться с мнением на этот счет Р. А. Будагова, который писал: «Представление о стилистике как о дисциплине, изучающей языковые отклонения, антифункционально, а поэтому и ошибочно»¹⁹.

Концепция стиля как «отклонения (сдвига) от нормы» подверглась критике также и за рубежом. Однако противопоставить ей можно было немного. Наибольшую известность получила в связи с этим точка зрения М. Рифатера. Она представляется нередко как универсальная стилистическая теория современности. В чем же суть этой столь популярной на Западе теории?

Указав на то, что определение стиля как сдвига по отношению к норме «ставит почти непреодолимые трудности при стилистическом анализе», М. Рифатер предложил последовательно заменить понятие общей нормы

¹⁷ Горшков А. И. История русского литературного языка. М., 1969, с. 12.

¹⁸ Из многих работ, развивающих такое понимание стиля, наиболее характерны: *Osgood Ch. E. Some effects of motivation on style of encoding.*— In: *Style in language.* Cambridge / Mass, 1968, p. 293; *Bruneau Ch. La stylistique.* Romance philology, 1951, N 5 (где стилистика прямо определяется как «la science des ecart»).

¹⁹ Будагов Р. А. Указ. соч., с. 127.

понятием стилистического контекста и выделять стилистические идиомы по отношению к этому контексту²⁰.

Стилистический контекст отличается от обычного тем, что в нем нарушается установившийся тип изложения посредством включения в этот тип (*pattern*) некоего чужеродного данному контексту, неожиданного элемента. Естественно, чем более определено рисуется *pattern*, тем сильнее контраст, тем сильнее действие приема (например, повествовательный контекст с глаголами прошедшего времени обеспечивает выразительное включение настоящего исторического; серия развернутых, периодических построений ведет к контрасту с последовательностью коротких номинальных фраз). Позже М. Рифатер подчеркивал, что «стилистическую структуру текста образует последовательность элементов маркированных в контрасте с элементами немаркированными в данном контексте»²¹. Им были выделены и подробно охарактеризованы типы контекстов, прежде очередь в каждом из этих типов выделялись два основных подтипа. Микроконтекст первого типа опирается на общую норму (пример первого типа — *obscure clarté*); микроконтекст второго типа опирается на норму, создаваемую автором в том или ином контексте (например, сопоставление, контраст двух фраз). Макроконтекст первого характеризуется соотношением: контекст — стилистический прием — контекст. Самый обычный, наиболее распространенный пример — включение в контекст иностранного слова, архаизма, неологизма и т. п. Макроконтекст второго типа характеризуется отношением: контекст — стилистический прием, служащий отправной точкой нового контекста — новый стилистический прием. «Стилистический прием, включающий серию стилистических приемов, однотипных с ним (например, архаизмы после стилистического приема, созданного включенным ранее архаизмом), вызывает насыщение, ведет к тому, что стилистический прием теряет свою контрастную значимость, его способность выделять данную часть текста утрачивается; тем самым они становятся компонентами нового

²⁰ Riffaterre M. Criteria for style analysis.— Word, 1960. XV, p. 154—174.

²¹ Riffaterre M. Essais de stylistique structurale, p. 65.

контекста, который в свою очередь делает возможным новый контраст» (с. 83—84).

Эта концепция, развивающая метод идентификации, предложенный Ш. Балли, оказывается громоздкой и неудобной в применении к реальным контекстам, особенно художественным. Стилистическую выразительность создают обычно несколько приемов, а не один; далеко не всегда можно выделить абсолютно определяющий, доминирующий прием; кроме того, понятие приема становится при этом слишком широким, а потому и неопределенным, колеблющимся. А главное — эта теория не дает никаких указаний, не может никак помочь при стилистическом анализе целостного текста, в особенности прозаического. Эта теория, методически ценная при выделении «экспрессивных фактов», также не выходит за рамки стилистики языка.

АНАЛИЗ ТЕКСТА С ПОЗИЦИЙ СТИЛИСТИКИ ЯЗЫКА (ФУНКЦИОНАЛЬНОЙ СТИЛИСТИКИ) И СТИЛИСТИКИ РЕЧИ

1. Развитие стилистики языка, интенсивное изучение стилей языка, выразительных возможностей языковых средств вплотную подвело и одновременно послужило базой для постановки проблем стилистики речи, заставило лингвистов обратиться к структуре текста.

Принципы анализа структуры текста различны. Постараемся поэтому показать, в чем отличие методики анализа текста в плане стилистики речи от подхода к тексту с позиций функциональной стилистики (на конкретном примере).

Так, М. Н. Кожина тщательно и тонко проанализировала следующий отрывок из «Войны и мира» Л. Толстого, «рисующий незабываемую лунную ночь и то чувство, которое охватило Наташу и случайно слушающего ее князя Андрея Болконского»:

«Князь Андрей встал и подошел к окну, чтобы отворить его. Как только он открыл ставни, лунный свет, как будто он настороже у окна давно ждал этого, ворвался в комнату. Он отворил окно. Ночь была свежая и неподвижно-светлая. Перед самым окном был ряд подстри-

женных деревьев, черных с одной и серебристо-освещенных с другой стороны. Под деревьями была какая-то сочная, мокрая, кудрявая растительность с серебристыми кое-где листьями и стеблями. Далее за черными деревьями была какая-то блестящая росой крыша, правее большое кудрявое дерево с ярко-белыми стволами и сучьями, и выше его почти полная луна на светлом, почти беззвездном весеннем небе. Князь Андрей облокотился на окно, и глаза его остановились на этом небе». (т. 5, стр. 158).

М. Н. Кожина пишет²²: «И здесь тоже живописная картина, в создании которой глаголы играют ту роль, что „изображают“ последовательность движений и действий князя Андрея и тем самым как бы помогают читателю следить за ним, и увидеть вместе с героем „картину“ лунной ночи.

Однако главное здесь — в красках, контрастах их тонов и какой-то неопределенности, неясности пейзажа (что можно ассоциировать с неясностью и неосознанностью зарождающегося чувства героев). Ночь, хотя и лунная, но все же не все в ней можно разглядеть, тем более в новом, неизвестном для князя Андрея месте. Это впечатление прекрасно передается также подбором конкретизирующих цветовых определений — прилагательных, при этом названий лишь двух тонов, какие только и могут быть в ночном пейзаже. Определения, дополнения и даже подлежащие, называющие признаки (в частности, форму предметов) подобраны такие, которые не очень четко и конкретно, а наоборот, довольно общо называют предметы и признаки. Однако это здесь имеет свое особое стилистическое назначение. При этом особенно важное конкретизирующее значение имеют в тексте определения, выраженные повторяющимся неопределенным местоимением „какая-то“. Это как раз и придает описанию какую-то неуловимость, неясность, свойственные „картине“ лунной ночи, несмотря на световые контрасты.

Весьма важным стилистико-образным средством являются существительные („дерево“ и даже „растительность“) — слова не конкретные, а достаточно общие.

²² Заранее прошу у читателя извинения за длинную выписку, но необходимо было целиком привести разбор автора с тем, чтобы избежать упреков в неполноте или неточности цитирования и поэтому необоснованности возражений.

Употребление „общих“, отвлеченных слов, не является характерным для художественной речи вообще. Однако в данном тексте употребление именно этих „обобщенного значения“ слов становится чрезвычайно сильным, образно-конкретизирующим средством, ибо таков характер изображаемого этими словами поэтического образа...»²³

Затем вновь приведя то же описание лунной ночи, деревьев, растительности, М. Н. Кожина заключает: «Ночью не разобрать, какие это деревья, что за растительность и потому в данном случае реалистически и художественно более точными становятся не конкретные названия (видов деревьев, растительности), а общие и отвлеченные, что подчеркивается еще и повторением слова «какая-то». Но дело не только в этом. Главное здесь — не живописание природы само по себе, но тех чувств, тех ощущений, которые сейчас волнуют героя и через призму которых Андрей Болконский и воспринимает этот ночной пейзаж. И как раз выражение общего впечатления, настроение от восприятия лунной ночи с ее контрастами, поэтической неопределенностью и красотой вызывают известные чувства и мысли» (120).

Нельзя не признать тонкости и глубины анализа отрывка. Языковое чутье и понимание функциональной специфики данного типа речи позволили М. Н. Кожиной дать полную и едва ли не безупречную характеристику языковых средств, использованных Л. Толстым при описании лунной ночи.

Вместе с тем этот анализ не дает ответа на некоторые, весьма существенные вопросы, относящиеся к рассматриваемому тексту. И это как раз свидетельствует о недостаточности избранного исследователем метода, о недостаточности функционально-стилистического подхода. Тот, кто считает этот метод универсальным или единственно возможным, неизбежно наталкивается на большие трудности и противоречия при анализе литературно-художественных текстов.

Не будем останавливаться на мелочах (например, на утверждениях типа: «... здесь тоже живописная картина, в создании которой глаголы играют ту роль, что „изображают“ последовательность движений и действий кня-

²³ Кожина М. Н. О специфике художественной и научной речи..., с. 119—120.

зя Андрея...» — глаголы *встал, подошел, открыл* и др. никак не участвуют в создании «живописной картины»; эта картина существует вне описываемых действий героя; роль глаголов почувствована автором верно, но объяснена неправильно — об этом чуть позже; или замечание о «неясности» пейзажа и «неосознанности зарождающегося чувства героев» — этого нельзя никак вывести из рассматриваемого отрывка, М. Н. Кожина здесь невольно вышла за пределы данного текста; точно так же замечания о «поэтической неопределенности и красоте» и т. п.). Но нельзя не отметить противоречия в суждениях об одновременной конкретизации и обобщении, которые дают, по мнению М. Н. Кожиной, языковые средства, использованные Л. Толстым. С одной стороны, Л. Толстой как будто подбирает «конкретизирующие цветные определения-прилагательные», с другой, он дал такие «определения, дополнения и даже подлежащие... которые не очень четко и конкретно, а наоборот, довольно общо называют предметы и признаки». Конкретизирующее значение имеют повторяющиеся неопределенные местоимения «какой-то». Далее обьявляется, что слова «дерево» и «растительность» — «слова не конкретные, а достаточно общие». И делается общий вывод, что они здесь как бы не на месте, потому что согласно избранной автором концепции «употребление „общих“, отвлеченных слов не является характерным для художественной речи вообще». Вряд ли серьезно можно защищать подобный взгляд. М. Н. Кожина говорит о необычности, своеобразии «данного случая» (отвлеченные слова в роли конкретизирующих), но данный случай ничего исключительного собой не представляет (если не иметь в виду то, что любая строчка великого писателя всегда исключительна). А главное — очевидный разрыв анализа и выводов. Вывод о том, что для Л. Толстого важно здесь «не живописание природы само по себе», а передача «тех чувств, тех ощущений, которые сейчас волнуют героя», — правилен, но не выведен из анализа, не связан с анализом.

Ведь если мы признаем тот удивительный (но в художественной литературе нередкий) факт, что, изображая ночной пейзаж, писатель рисует настроения, чувства героя и если мы не хотим ограничиться общими литературоведческими утверждениями (вроде того, что пейзаж

лиричен, эмоционален, созвучен чему-то и т. п.), то необходимо ответить на вопрос — как этого достигает писатель, как сделано это описание природы, причем имея в виду не просто то, какие средства для этого привлечены, отобраны писателем, но и как они организованы. И здесь тезис об образной конкретизации помочь не может.

Известно, что в описании, повествовании, в авторской речи вообще возможно отразить, передать чувства, настроения персонажей. Важнейшей формой такого отражения является несобственно-прямая (или несобственно-авторская) речь. Эта форма хорошо изучена лингвистами²⁴. Но существуют иные способы, иные формы, с которыми мы сталкиваемся в рассматриваемом примере и которые, по нашему мнению, можно назвать монтажными формами. В этом случае в авторской речи нет речевых примет образа, персонажа, но описываются предметы в том виде и в той последовательности, как их видит герой. Это легко увидеть и в данном отрывке. Показателен, во-первых, такой перечень: «Перед самым окном... ряд дерев... Под деревьями... Далее... правее... выше...» Во-вторых, та неопределенность, которую верно почувствовала М. Н. Кожина и которая сказывается не только в употреблении слов типа «растительность», неопределенных местоимений — «какая-то», но и в подборе определений («названий лишь двух тонов»); и в том, что избегается прямая номинация («большое кудрявое дерево с ярко-белыми стволами и сучьями»); и в экспрессии, восходящей к герою, но не той, которая характерна для несобственно-авторской речи: «... лунный свет, как будто он настороже у окна давно ждал этого...» и др.

Весь отрывок построен на своеобразном контрасте глаголов, объективно изображающих действия героя, и определений и других средств, рисующих пейзаж лунной ночи, причем эта лирическая «картина» как бы вставлена в изображение действий героя, данных также последовательно: *встал, подошел, отводил, облокотился*, глагольное повествование обрамляет (функция рамки) «картину». Без этого соотнесения двух частей отрывка нельзя объяснить, почему и как посредством описания пейзажа переданы чувства князя Андрея. Конечно же,

²⁴ См. работы И. И. Ковтуновой, Н. С. Поспелова, Л. А. Соколовой и др.

это прием и прием, который встречается в литературе нередко и не у одного писателя.

2. Таким образом, представляется необходимым подчеркнуть принципиальную разницу обоих подходов — функционально-стилистического и структурно-стилистического (с позиций стилистики текста): первый направлен к тщательной общестилистической характеристике языковых средств выражения (как, например, у М. Н. Кожиной последовательно рассмотрены глаголы, прилагательные, существительные); второй направлен к выявлению стилистического приема, он учитывает общестилистическую характеристику языковых средств, но описание их идет не по грамматическим, лексическим и другим категориям, а по их роли в конструировании стилистического приема (это тоже учет функции, но не общеречевой, а структурной); поэтому однородными могут оказаться языковые факты, относящиеся к разным ярусам языковой системы.

Необходимо заметить, что возможно именно такое разграничение стилистик предлагал в 1954 г. Ю. С. Сорокин, который выделял аналитическую стилистику и стилистику функциональную. Это разграничение прошло в дискуссии почти не замеченным, во всяком случае оно не подверглось сколько-нибудь серьезному обсуждению. Задачи этих стилистик Ю. С. Сорокин определял так: «Стилистика аналитическая, как нам представляется, имеет своей задачей изучение той общей стилистической тональности отдельных элементов языка, о которой речь шла выше. Такое изучение тесно связано с изучением синонимии языка, синонимических соответствий слов и форм... Что касается стилистики функциональной, то она изучает конкретные принципы отбора, выбора и объединения слов в контексте речи в связи с общим смыслом и назначением высказывания. Ее задача — анализ многообразия стилистических применений элементов языка в конкретных речевых условиях. Именно здесь мы сталкиваемся с понятием стиля речи, с тем, без чего немислимо никакое высказывание; конкретное многообразие этих стилей речи мы должны изучать и оценивать, избегая тех схематических делений на «стили языка», которые никак не помогают вскрыть это многообразие использования языка в различных целях, социальных условиях, в различных областях общественной

деятельности и в зависимости от различного содержания речи»²⁵.

Уже на основании этого можно было бы установить четкое различие между существующими направлениями в изучении стилей и стилистикой текста: основу последней должна составить теория композиции. Проблемы композиции — вот что отличает принципиально стилистику текста. При этом под композицией понимаются не только формы соотносительности различных стилистических пластов внутри текста, но и типовые схемы развертывания тезиса.

Стилистика текста руководствуется чисто практической задачей: перед говорящим, пишущим стоит цель наиболее адекватно, наиболее точно, полно, удачно передать содержание, высказать свои мысли, построить текст; стилистика должна помочь ему в этом, т. е. должна указать строительный материал, дать типовые архитектурные схемы, способы и приемы организации материала; но для этого стилистика должна уже иметь соответствующий набор их, описание и классификацию этих типовых схем, способов и приемов. Получить их можно лишь путем стилистического анализа текстов; только из текстов и можно извлечь искомые формы; но для этого необходимо разработать общие принципы такого стилистического анализа (впрочем, эта работа уже началась, и многое в этом отношении уже сделано).

Следовательно, для решения как будто чисто практических задач необходимо построить теоретическую стилистику текста. Путь, которым приходится идти: от анализа текста к выявлению однородных композиционных форм разных уровней — был намечен советской лингвистикой предшествующего времени.

ЗАДАЧИ СТИЛИСТИКИ ТЕКСТА

1. В последние годы текст стал объектом разноаспектного лингвистического изучения. Стилистика текста стимулируется, с одной стороны, успешным развитием стилистики языка и, с другой — практическими потребностями массовой коммуникации. Являясь составной частью стилистики речи (наряду с учением о функционировании типов речи и учением о специальных вырази-

²⁵ ВЯ, 1954, № 2, с. 82.

тельно-выразительных средствах²⁶), стилистика текста рассматривает сложные (объединяющие несколько абзацев) словесно-стилистические структуры, используемые в процессе коммуникации для выражения определенного содержания.

В практическом отношении стилистика текста призвана, во-первых способствовать полному и глубокому пониманию речевого произведения (в особенности, литературно-художественного, публицистического и др.), во-вторых, способствовать развитию и совершенствованию культурно-речевых навыков и умений, указывая пути и способы конструирования текстов (преимущественно нехудожественных). Для этого необходима разработка методологических основ и методических принципов анализа текста в единстве его формальных и содержательных элементов с учетом целевой установки и условий общения. Стилистический анализ текста должен вести к полному и глубокому пониманию основной мысли, главной идеи речевого произведения.

Методологической основой анализа текста является положение о единстве формы и содержания как о двух неразрывно связанных и диалектически соотносящихся сторонах речевого произведения. Цели стилистического анализа допускают временное условное выделение одной из сторон, рассмотрение отдельных элементов формы или содержания, но и в этом случае необходимо не упустить из виду их соотношение, особенности взаимодействия в текстах разных типов.

Из признания единства содержания и формы, факта содержательности формы и оформленности содержания с неизбежностью следует прежде всего то, что стилистический анализ должен выявить характер «оформленности содержания», т. е. выявить структуру текста. Последнее в свою очередь предопределяет и методику стилистического анализа: он должен направляться не только и даже не столько на языковые факты, сколько на способы их организации, их связи и соотношенности. Уже по одному этому представляется неверной методика изучения художественных произведений, когда все сводится к поиску и описанию отдельных (пусть очень многих и

²⁶ Интересным в связи с этим представляется выделение стилистики единиц (ономатологии) и стилистики последовательностей в кн.: *Скрёбнев Ю. М. Очерк теории стилистики. Горький, 1975.*

очень явных, характерных) языковых черт, отдельных «художественных особенностей» или «экспрессем». Другими словами, необходимо исходить из того, что текст не сумма, а произведение, организация; соответственно вести и анализ. В центре внимания при стилистическом анализе оказывается не стилистическая (или общелингвистическая) характеристика единиц, но, во-первых, структурные принципы текста и, во-вторых, конструктивные приемы. Это особенно важно при рассмотрении произведений художественной литературы.

Тем самым снимается, в частности, методологически порочное и практически вредное разделение стилистики на литературоведческую и лингвистическую. Для многих сейчас становится все более очевидным, что это разделение объясняется, с одной стороны, неосведомленностью лингвистов в литературоведческой проблематике, с другой — недостаточным владением литературоведами многими лингвистическими понятиями и категориями. Конечно, художественное произведение многогранно. В повести или романе читатель находит изображение быта определенного времени, исторических событий, узнает о политических и философских идеях, волновавших автора и его современников; в произведении ставятся морально-этические и психологические проблемы. Философ, историк, психолог, педагог или лингвист могут использовать литературу как материал для исторического, педагогического, психологического и т. п. изучения. И все же литературное сочинение — прежде всего произведение искусства. Литературовед, учитывая условия, в которых появилось произведение, определяет роль и место его в литературном процессе, изучает соотношение данного произведения с другими произведениями; рассматривает особенности жанра, определяет типичность образов и обстоятельств и т. п. Когда же для решения спорных и сложных литературоведческих проблем необходим детальный анализ произведения, литературовед неизбежно прибегает к стилистическому анализу, анализу языковой основы текста. И здесь успех, очевидно, обусловлен тем, насколько совершенно он владеет лингвистическими категориями, насколько он способен, так сказать, превратиться в лингвиста.

С другой стороны, возможны многие аспекты изучения языка литературы. Можно изучать особенности сло-

воупотребления или синтаксических конструкций, извлеченных из литературного произведения. Таким образом уточняется наше представление о языке той или иной эпохи. Здесь, как указывает А. И. Горшков, важна не столько история языковых единиц, сколько история употребления, история текста. Художественное произведение выступает в этом случае как памятник, как материал для истории литературного языка. Можно изучать на этих текстах и функционирование лексических или грамматических единиц. В подобных случаях литература оказывается материалом для лингвистического изучения, а вопрос об индивидуальном стиле даже не ставится.

Но лингвиста могут интересовать и особенности функционирования языковых средств в художественном тексте, и особенности стилистического мастерства писателя. При этом лингвист не может не учитывать те многие «экстралингвистические» факторы, которые обычно считают областью литературоведения. Стилистический анализ в аспекте стилистики языка должен ответить на вопрос — из чего сделан текст; стилистический анализ в аспекте стилистики речи должен ответить на вопрос — как сделан текст. В этом смысле можно говорить о стиле как о средстве реализации конструктивной, художественной (в литературе) идеи. Конструктивная идея воплощается в особенностях построения, организации словесного материала. Так встает вопрос о функции²⁷, о функционировании языковых средств в данном тексте (с учетом выражаемого содержания и целевой установки). Полное понимание текста предполагает понимание того, почему в данном случае употреблено именно такое слово, именно такой оборот или синтаксическая конструкция, а не другая; почему для выражения данной мысли в данных условиях необходимы именно эти языковые средства, именно такая их организация.

²⁷ Из имеющихся определений понятия функции языковых средств для стилистики текста наиболее удачным представляется следующее: «...функция есть транспозиция и в этом смысле — соответствие между двумя переменными; но эта транспозиция, всегда создавая единицу языка, актуальную для данной ситуации, выполняет тем самым определенную задачу говорящего и в этом смысле отвечает его целевой установке» (Степанов Ю. С. Современные связи лингвистики и логики.— ВЯ, 1973, № 4). Это определение относится как к микро-, так и макроединицам речи.

Таким образом, стилистический анализ литературно-художественного текста (различные формы, методы, фазы этого анализа) не противопоставлен и не противопозан литературоведческому анализу; стилистический анализ, так сказать, един, но он может быть, естественно, разной степени глубины, детализации и т. п. в зависимости от целей, которые при этом ставятся, мастерства исследователя и др.

О разных стадиях, степенях такого анализа, об их взаимосвязи и соотнесенности писал Н. М. Шанский:

«Важность лингвистического анализа художественного текста для понимания его идейно-художественных особенностей — того, что вскрывается во всем многообразии и сложности литературоведами и стилистами, — первостепенна.

Ведь для того, чтобы уяснить идейное содержание какого-нибудь произведения, определить художественные особенности, отличающие его от других произведений, это произведение надо прежде всего понимать. Это понимание художественного текста как определенной информации и средства воздействия, выраженных определенными языковыми средствами, и дает нам его лингвистический анализ, различный, естественно, в зависимости от времени появления произведения, его жанра и индивидуальных художественных особенностей, речевой практики писателя...

Как язык является первоэлементом литературы, так и лингвистический анализ художественного текста является первоосновой, необходимой предпосылкой его литературоведческого и стилистического изучения. Без него не возможны ни тот, ни другой анализ в качестве действительно научных анализов, а не субъективно-оценочной критики. Только после него можно переходить к рассмотрению идейного содержания их художественных особенностей литературного произведения»²⁸.

В 40—50-е годы было обычным в стилистических исследованиях говорить о «языке и стиле» того или иного произведения. Но поскольку во многих работах в эти термины никакого особого разграничительного смысла не

²⁸ Шанский Н. М. О лингвистическом анализе и комментировании художественного текста.— В кн.: Анализ художественного текста (сб. статей), вып. 1. М., 1975, с. 22—23.

вкладывалось, и понятие «язык писателя» практически полностью совпадало с понятием «стиль писателя», то сочетание «язык и стиль» подверглось справедливой и обоснованной критике, а затем и исчезло из лингвистических работ. Однако, по-видимому, возникло оно не случайно и имело определенный, иногда даже чрезвычайно важный смысл.

На возможность разного понимания (и соответственно изучения) стиля (имелся в виду только стиль литературного произведения), на характерные отличия в подходе к стилю (со стороны языка или речи, текста) кажется впервые обратил внимание В. Г. Белинский, разграничивший такие понятия, как стиль и слог:

«Слог отнюдь не есть простое умение писать грамматически правильно, гладко и складно, — умение, которое часто дается и бесталанности. Под слогом мы разумеем непосредственное, данное природою умение писателя употреблять слова в их настоящем значении, выражаясь сжато, высказывать много, быть кратким в многословии и плодовитым в краткости, тесно сливать идею с формой и на все налагать оригинальную, самобытную печать своей личности, своего духа»²⁹.

Это разграничение обосновывалось им с разных точек зрения:

«К достоинствам языка принадлежит только правильность, чистота и плавность, чего достигает даже самая пошлая бездарность путем рутин и труда. Но слог, это — сам талант, сама мысль. Слог, это — это рельефность, осязаемость мысли; в слоге весь человек; слог всегда оригинален как личность, как характер. Поэтому у всякого великого писателя свой слог...

Тайна слога заключается в умении до того ярко и выпукло изливать мысли, что они кажутся как будто нарисованными, изваянными из мрамора. Если у писателя нет никакого слога, он может писать самым превосходным языком, и все-таки неопределенность и — ее необходимое следствие — многословие будут придавать его сочинению характер болтовни, которая утомляет при чтении и забывается тотчас по прочтении. Если у писателя есть слог, его эпитет резко-определенен, всякое слово

²⁹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. V. М., 1954, с. 454.

стоит на своем месте, и в немногих словах схватывается мысль, по объему своему требующая многих слов»³⁰.

Чрезвычайно показательны, возможно, многие аналогичные суждения самих писателей. Например, такой тонкий стилист, как Мопассан, писал (о Флобере):

«Обычно широкая публика называет „формой“ определенное благозвучие слов, расположенных в закругленные периоды, фразы со звучным вступлением и мелодическим понижением интонации в конце... У него форма — это само произведение...»

И далее: «Форма бесконечно разнообразна, как и те ощущения, впечатления и чувства, которые она облекает, будучи неотъемлемой от них. Она соответствует всем их изгибам и проявлениям, находя единственное и точное слово, нужное для выражения, особый размер и ритм, необходимый в каждом отдельном случае для каждой вещи, и создает в этом неразрывном единстве то, что писатели называют стилем, причем этот стиль не похож на тот, которым принято восхищаться.

В самом деле, стилем обычно называют особое строение фразы, свойственное каждому писателю, подобное той неизменной форме, в которую он вливает все мысли, которые хочет выразить. Таким образом, можно сказать, что существует стиль Пьера, стиль Поля, стиль Жака.

У Флобера нет своего стиля, и, однако, он мастер стиля, это значит, что композиция и выражения, которые он употребляет, чтобы высказать какую-нибудь мысль, всегда те, которые абсолютно соответствуют этой мысли, и его темперамент проявляется в точности, а не в изысканности слова»³¹.

С известными поправками это справедливо и для нехудожественных текстов. Чем дальше от литературно-художественных произведений, чем ближе к деловым текстам, тем более упрощаются структурные (внутренние) отношения элементов (их соотношенность между собой), тем больше и непосредственнее связи языка и действительности, языковых средств и выражаемого ими содержания. Это, естественно, ведет к упрощению формы и создает возможность для большей определенности структурных типов. Формально определенные типы (из-

³⁰ Там же, с. 396.

³¹ Мопассан Г. Полн. собр. соч., т. 13. М., 1950, с. 7.

вестное абстрагирование формы) возможны, конечно, и для художественной литературы — на этом базируется жанровая классификация. Но формальная определенность такого типа весьма относительна, о строгости здесь (при выделении типов и жанров) говорить не приходится. Четких признаков, позволяющих однозначно определить, например, повесть, рассказ, новеллу, роман, нет. Не случайно десятилетиями ведутся споры о жанровой характеристике едва ли не всех значительных явлений нашей литературы — «Мертвых душ», «Войны и мира» и др.

В других сферах речи существенные признаки типовых форм легче увидеть и описать. В деловой речи формальные признаки текста настолько определены и устойчивы (в синхронном плане, конечно), что допускают стандартизацию (это позволяет, например печатать готовые формы, бланки, где основной текст заготовлен и необходимо внесение лишь некоторых переменных). Обе эти крайние зоны — деловая сфера и сфера художественной литературы — требуют особого подхода. Основной сферой, базой стилистики текста оказывается язык устной и письменной массовой коммуникации.

2. Массовая коммуникация приобрела в последнее время особое значение, резко возросло количество текстов, несущих информацию, интересную для массового читателя и слушателя. Обычными стали рассуждения о «потоке информации», об «информационном взрыве» и т. п. Именно здесь находится сейчас центральная зона литературного языка, именно здесь сейчас происходят наиболее важные, существенные языковые процессы, вырабатывается и кристаллизуется норма литературного языка. Если в XIX в. критерием и показателем нормативности был язык художественной литературы, то сейчас для определения нормы, для выяснения (доказательства) степени употребительности и стилистической характерности лексических и синтаксических единиц исследователи обращаются к текстам газеты, радио, лекционным материалам и т. п.³²

³² Показательно, что авторы частотно-стилистического словаря «Грамматическая правильность русской речи» (М., 1976), проводя обстоятельное обследование большого количества текстов, совершенно игнорировали тексты художественной литературы и опирались на газетные материалы.

Уже одно количественное возрастание текстов, несущих информацию для массового читателя и слушателя, предъявляет особые требования к стилистической обработке текстов, к выбору оптимальных средств для передачи информации данной аудитории. Кроме того, необходимо считаться и с качественным усложнением информационного процесса. В частности, научные и технические сведения становятся все менее доступными специалистам и вместе с тем все более интересными для широких кругов. Поэтому все сложнее становится сама проблема «перевода» научно-технической информации, проблема ее популяризации (показательно, что именно в последнее время столь остро встали проблемы методики лекционной пропаганды, вопросы подготовки и обучения лекторских, пропагандистских кадров и т. п.).

Для этих целей также недостаточна чисто языковая характеристика текста (общелингвистическая характеристика языковых единиц, выявление признаков того или иного функционального стиля и т. п.), т. е. оценка его в плане стилистики языка. Выясняя стилистические особенности текста необходимо соотнести «план выражения» и «план содержания», определив, насколько удачно данное содержание передается данными средствами, данным построением. А это предполагает рассмотрение иных категорий, иных факторов.

Текст представляет собой сложную структуру многообразно соотносящихся, отличающихся по своим качествам, свойствам элементов. Самыми общими, основными для структуры текста категориями являются, как уже отмечалось, категории содержания и формы. Первое в свою очередь включает два понятия: тема и собственно содержание. Содержание при этом определяется как данное конкретное решение темы; содержание — материал действительности, использованный для раскрытия темы, те факты, явления, которые подверглись обработке в речи. В нехудожественных текстах тема обычно формулируется и выступает в виде тезиса, подлежащего развертыванию. Одна и та же тема может быть раскрыта на разном материале. Второе (форма) также состоит из двух основных понятий — композиция и язык. Как первые два — «тема» и «содержание», понятия «композиция» и «язык» тесно взаимодействуют, активно соотносятся. В результате этой соотношенности возникают но-

вые существенные понятия в этом ряду, хотя и на другом уровне: результат соотнесенности понятий тема и содержание — идея; результат соотнесенности понятий содержания и композиция — сюжет; результат соотнесенности понятий композиция и язык — прием. Общий результат соотнесенности всех понятий дает структуру текста. Стилистический анализ текста направлен на эту структуру, т. е. не на какой-нибудь ее компонент — содержание или язык, но именно на соотнесенность их. Схематически основной предмет стилистики речи — структуру текста можно представить в следующем виде.



Каждый из этих компонентов отдельно изучается особыми областями филологии; например, язык — стилистика языка, композиция — поэтика, тема, материал — литературоведение (для художественной литературы, для иных текстов — «новая риторика», теория коммуникации), стилистика речи (внутри нее — стилистика текста) изучает характер их соотнесенности.

Подобно схеме радиоприемника, данная схема также не отражает реального расположения «деталей», а только характер их соотнесенности. Более того, это даже и не схема реальных элементов текста, это схема конструкций, а не конструкции. Поэтому задаваемый этой схемой путь анализа текста: сначала определить тему, материал, легший в основу содержания текста, затем проанализировать композицию и, наконец, язык — является одним из возможных, но не единственным.

Он соблазнителен, отличается (на первый взгляд) четкостью, определенностью и легкостью. Его широко

использует школьная методика. Но на этом пути трудно избежать одной, чрезвычайно существенной опасности (особенно при анализе литературно-художественного текста), трудно сохранить и показать цельность, законченность, структурное единство текста: происходит отрыв содержания от формы (при лингвистическом анализе нередко обратное — отрыв формы от содержания), разрушается их органическое единство; содержание, идея, образы оказываются сами по себе, а «художественные особенности» сами по себе.

3. Структуру текста в последние годы пыталась описать интенсивно развивающаяся лингвистика текста. Поэтому целесообразно показать различия в подходе к рассмотрению текстовых структур с позиций лингвистики текста и стилистики текста.

Лингвистика текста (иногда в ней выделяют семантику текста и синтаксис текста; особое место занимает прагматика текста) ищет правила порождения текста. Лингвистика текста (это же является одной из задач стилистики речи) выделяет и изучает типы текстов, пытается ответить на вопросы — как сделан текст? Как он организован? Что превращает определенную последовательность предложений в текст? Каков механизм построения, конституирования текста? При этом исследователи исходят из того, что единицей речи является не предложение, а текст.

Прежде всего, естественно, возникает вопрос: что такое текст? Одно из наиболее распространенных определений принадлежит К. Бринкеру: текст — это «когерентная последовательность предложений»³³.

При таком понимании текста центральной задачей лингвистики текста становится задача выявления «условий, при которых цепи предложений реализуются как когерентные последовательности» (51). Это предполагает систематический анализ трансфразовых единств, описание языковых средств, обеспечивающих когерентность текста, соотношенность отдельных единиц. Так, Р. Харвер основным для «текстологии» (как он называет лингвистику текста) считает парадигматическую и синтагматическую субституцию. Суть этого метода заключается в

³³ *Brinker K. Textlinguistik. Zum Forschungsstand einer neuen linguistischen Teildisziplin.* — In: *Gegenwartssprache und Gesellschaft.* Düsseldorf, 1972, S. 50.

том, что определяется тождество средств языкового выражения в соседних фразах. Единица предшествующего предложения (*substituendum*) находится в отношении тождества с единицей последующего предложения (*substitutentia*). При этом текст определяется как «последовательность предложений, которые связаны друг с другом посредством синтагматической субституции»³⁴.

Привлекательной представляется точка зрения М. Пфютце, который рассматривает текст как «определенную в функционально-смысловом отношении упорядоченную группу предложений или их аналогов, представляющих благодаря семантическим и функциональным взаимоотношениям элементов как законченное смысловое единство»³⁵.

Другие исследователи считают, что подобное смысловое единство обуславливается единством референции (анафорические и катафорические связи), лексическим единством, единством коммуникативной перспективы (рема — тематическим членением последовательного ряда предложений), временное единство и др. Большое внимание уделяется основанной на семантической эквивалентности изотопии текста (парной или цепной). В этом случае единство текста обуславливается взаимосвязью текстом, проявляющейся как многократное воспроизводство значения в одинаковых или близких смысловых единицах; причем изотопия возникает благодаря рекурренции семантически эквивалентных элементов³⁶.

Совершенно правы те, кто указывал, что нельзя ограничиться поверхностной референцией (соотнесенностью) языковых форм. Однако то, что предлагается взамен, учет соотношений иного плана, например:

- 1) логические соответствия (вопрос — ответ);
- 2) онтологические (молния — гром);
- 3) культурно-общественные (город — вокзал);
- 4) ситуационные и др. (или попытки выявить глубинную структуру текста) — все отличается очень большой неопределенностью и далеко уводит не только от структуры текста, но и вообще от языка.

³⁴ *Harweg R.* Textologische Analyse einer Zeitungsnachricht.— Replik, 2, 1968, S. 8.

³⁵ *Pfütze M.* Grundgedanken zu einer funktionalen Textlinguistik.— Textlinguistik 1, Dresden, 1970, s. 7.

³⁶ Подробнее см.: Синтаксис текста. М., 1979.

К. Бринкер, оценивая работы о поверхностной референции в тексте, справедливо указал на непреодолимые при таком подходе трудности, связанные с тем, что, во-первых, «не все последовательности, которые содержат кореферирующие выражения, могут интерпретироваться как когерентные» (например: Я встретил подругу в Гамбурге. В Гамбурге много судов) и, во-вторых, «не все последовательности, которые интерпретируются как когерентные, обнаруживают кореферирующие элементы». (53) (например: Лампа не горит. Предохранитель вышел из строя).

Соотношение отдельных предложений — важная проблема ³⁷.

Однако прав В. Зандерс, когда пишет: «Как ни важны устанавливаемые референции, они не могут быть критерием, определяющим когерентность текста» ³⁸. Тем менее можно таким образом объяснить особенности структуры текстов и дать их типологию. По-видимому, нецелесообразно переносить и применять к анализу текста методы и приемы, выработанные в лингвистике для анализа предложения. Впрочем, лингвистика текста практически и не вышла за рамки отдельных пар предложений или в лучшем случае абзаца.

³⁷ Лингвистика текста указала на ряд серьезных различий, казалось бы, однотипных соотносительностей, например, пары предложений: На площади стоит собор. Башня в готическом стиле; Петр меня обрызгал. Вода текла по телу. В первом случае по методу интерполяции восстанавливается: у собора башня; во втором — имплицитная референция (по Х. Изенбергу) — понятие «обрызгал» уже включает «водой». См.: *Brinker K.* Указ. соч.; *Isenberg H.* Der Begriff «Text» in der Sprachtheorie. — ASG-Bericht, 1970, N 8, S. 2. — Наиболее полное изложение проблем лингвистики текста дано в кн.: *Dressler W.* Einführung in die Textlinguistik. Tübingen, 1972; см. также: Новое в зарубежной лингвистике, вып. VIII. М., 1978.

³⁸ *Sanders W.* Linguistische Stiltheorie. Göttingen, 1973, S. 83.

Показательны такие суждения: «К сожалению, «лингвистика текста» оперирует неясными основными понятиями. Читателю известно только то, что здесь речь идет о единицах больших, чем предложение. Но какие, собственно, это единицы, остается неясным».

И далее: «Для „лингвистики текста“ характерно не только смешение качественно разных понятий, но и неясность многих исходных формулировок» (*Будагов А. А.* В какой мере «лингвистика текста» является лингвистикой? — Научные доклады высшей школы. Филол. науки. М., 1979, № 2 (110), с. 16, 17).

Исследования сверхфразовых единств дали многое для понимания структуры связной речи, но собственно структура текста осталась незатронутой. Если иметь в виду текст как сложное семантико-стилистическое единство (причем сюда относить не всякое высказывание или ряд высказываний, а определенным образом сознательно организованное устное или письменное — монологическое по преимуществу — высказывание), то следует признать, что и стилистика языка (во всех своих разновидностях, направлениях, подходах), и лингвистика текста не могли (это вне их возможностей) дать описание текстовых структур.

Попытки найти собственно языковые (грамматические) средства, обеспечивающие целостность, связность, единство текста или его частей вызывают у многих существенные возражения. Грамматическая структура не может быть конструктивным средством (или признаком) текста.

4. Поскольку основные термины, которыми приходится оперировать, чрезвычайно многозначны, легко наполняясь различным содержанием, постараемся показать ограниченность рассмотренных подходов на отдельных примерах, постараемся показать, на что обращается внимание исследователей и что они вынуждены оставить без рассмотрения.

Так, в чрезвычайно интересной работе Г. Я. Солганика «Синтаксическая стилистика» детально изучается синтаксис текста. Автор отмечает: «Переход от синтаксиса отдельного предложения к синтаксису целого текста имеет важное значение для обширной области, охватывающей вопросы стилистики, анализа языкового мастерства писателей, поэтики речи и т. д.»³⁹ Действительно, синтаксическая организация текста во многом определяет и общую структуру текста и его стиль. Г. Я. Солганик так определяет предмет синтаксической стилистики: «Синтаксическая стилистика изучает функционирование, т. е. смысловое, стилистическое использование синтаксических единиц (словосочетания, предложения, прозаической строфы), их синонимику. При этом на первый план выдвигается исследование структуры речи (способы объединения предложений в прозаические строфы, их струк-

³⁹ Солганик Г. Я. Синтаксическая стилистика. М., 1973, с. 11.

тура, типы, средства связи прозаических строф, их функционирование). Кратко синтаксическую стилистику можно определить как учение о построении речи с точки зрения ее стилистических свойств» (11—12).

Автор выделил и детально описал отрезки речи (строфы), основанные на цепной и параллельной формах связи речевых единств, указал разновидности этих форм связи. Так, например, цепная связь может осуществляться посредством лексического повтора, посредством синонимов, а также местоимений. И в подтверждение приводятся такие иллюстрации:

«Рассмотрим наиболее характерные структурные виды цепной связи посредством лексического повтора.

«Стоит только открыть дверь и переступить порог подклета, как вдохнешь запах столетий. Солнечные лучи вот уже пятьсот лет не проникают под своды темницы. Лучу трудно было пробиться через единственное окно».

В цитированном примере синтаксическая связь между предложениями «подлежащее — дополнение», имеющая одинаковое лексическое выражение (лучи — лучу).

«И другим его миром была война... Нет, он не любил войну. Он ее ненавидел, как ненавидел и презирал смерть. Но он считал, что если где-то в мире идет битва за человека, он должен сражаться!»

Структурой первого предложения уже обусловлены определенное развитие мысли в следующем предложении и синтаксическая связь с последним. Стоящее в конце первого предложения подлежащее подчеркнуто порядком слов и не может не «выразиться» тем или иным способом в последующем предложении. Цепная связь также имеет форму «подлежащее — дополнение» (61).

И все. В рамках лингвистики текста, в рамках поставленной автором задачи такой анализ следует признать исчерпывающим, приведенные примеры однотипными. Однако, несмотря на то, что грамматические формы связей чрезвычайно важны при описании текста, они мало характеризуют собственно структуру текста. Бросается в глаза, что по своей композиционно-коммуникативной структуре приведенные отрывки не только не однотипны, но вовсе не имеют общих структурных черт. Наличие однотипной цепной связи по единой схеме «подлежащее — дополнение» для этих «прозаических строф» столь же характерно, как и наличие в них суще-

ствительных, глаголов, частиц и т. п. Собственно грамматическая структура, которая, естественно, прежде всего оказывается в поле зрения лингвистов, принципиально отличается от структуры текста. И с точки зрения стилистики текста объединить оба отрывка невозможно.

Действительно, собственно связочная роль пары *солнечные лучи — лучу* оказывается несущественной (или, по крайней мере, сильно подорванной, ослабленной) из-за того, что налицо смысловая (или тематическая) соотнесенность предложений, дополненная соотнесенностью разных компонентов, например: *столетий — пятьсот лет, подклет — своды темницы, не проникают — трудно было пробиться*. В целом же налицо линейно развертывающееся описание: одно дополняет, конкретизирует другое.

Напротив, второй пример построен на семантических сдвигах, на неожиданных поворотах, переходах, контрастных сопоставлениях.

Г. Я. Солганик заметил: «Структурой первого предложения уже обусловлены определенное развитие мысли в следующем предложении и синтаксическая связь с последним». Синтаксическая связь, возможно, обусловлена, но не «развитие мысли». Более того, то смысловое движение, которое задано первым предложением резко обрывается, нарушается. Об этом красноречиво свидетельствует дважды повторенное отрицание — «Нет, он не любил войну». «Его миром была война» представляется синонимическим вариантом фразы: «он любил войну», «его страстью была война», «сферой его интересов была война» и т. п., первым предложением задано именно такое понимание, толкование (или одно из наиболее вероятных), такое движение мысли. Второе предложение направляет заданное движение мысли в обратном направлении (или отсекает, отрезает наиболее вероятное, очевидное понимание). Третье предложение усиливает, подчеркивает утверждение второго («не любил» — «он ее ненавидел», здесь же усиление посредством повтора и аналогии — «он ее ненавидел, как ненавидел и презирал смерть»). А четвертое предложение — новый смысловой поворот, своеобразный возврат к суждению первоначальному с соответствующим уточнением. Противительный союз *но* — сигнал этого поворота и нового движения. Конечно же, это особый конструктивный прием, один из способов выразительной подачи, усиления мыс-

ли. Каждый такой прием поддается схематизации, формализации.

Если схема первого примера сравнительно проста и очевидна: $X - X_1, X_2, X_3$; то схема второго допускает варианты: $X - X_1$; не X_1 , а Y ($X_1 \neq Y$) X_2 ; или же: $X - X_1$ (возможные толкования X_2, X_3), не X_1 , но X_2 . Суть дела, конечно, не в этой возможной формализации, но в выявлении и описании конструктивных приемов развертывания мысли, оказывающихся чрезвычайно существенным элементом текстовой структуры. Пока же для нас важно показать принципиальное отличие подхода с позиций стилистики текста от подхода с позиций лингвистики текста. Разумеется, один подход не отменяет, не отрицает другого, просто у них разные задачи.

Таким образом, построение любого связного высказывания осуществляется в процессе селекции (отбора) и комбинации (сочетания, упорядочивания) языковых единиц. Но и первое и второе обусловлено рядом экстралингвистических факторов. Комбинации элементов определяются не грамматикой, а сами элементы распределяются не по грамматическим схемам, предложение не является собственно единицей речи. Категории и выводы стилистики языка при переходе к связному тексту дополняются и сочетаются с основными положениями стилистики речи.

Стилистика языка, в частности, отмечает, что для выражения определенного содержания язык предоставляет такие-то возможности, такие-то лексико-семантические единицы и грамматические формы (синонимия разных уровней); указывает особенности, характерные отличия (отличительные признаки) лексических и грамматических единиц. Но для поиска оптимальных форм передачи мысли этого оказывается недостаточно. Говорящий должен еще решить, какой из представленных ему языком возможностей целесообразно воспользоваться: какое слово (форма) наиболее точно передает понятие; будет ли оно при этом соответствовать намерению говорящего, целевой установке; будет ли оно соответствовать ситуации общения, характеру взаимоотношений адресата и адресанта и т. п.

Стилистика текста изучает структурно-стилистические возможности речевых произведений (включая литературно-художественные), композиционно-стилистиче-

ские типы и формы, конструктивные приемы и функционирование в речи языковых средств. Стилистика текста, входя в состав стилистики речи, опирается на данные стилистики языка, с ней связана и разнообразно соотносена. Понятие «текст» соотносится с понятием «язык» через функциональный стиль. Методологической основой стилистики текста служит представление о неразрывном единстве формы и содержания, об их диалектической взаимообусловленности и взаимоотнесенности. Стилистика текста, учитывая стилистическую значимость языковых единиц, стремится определить и описать стилистические эффекты, возникающие в речи благодаря структурной организации текста, функционирование языковых средств в процессе коммуникации.

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА СТРУКТУРЫ ТЕКСТА

ПРЕДМЕТНО-ЛОГИЧЕСКАЯ ОСНОВА ТЕКСТА

1. Стилистика текста стремится описать общую структуру речевого произведения, указать те элементы, из которых оно складывается, те средства, которые формируют самый облик текста, создают его специфичность и выразительность. В сущности, любая стилистика (языковая, функциональная, практическая, дискрептивная и др.) изучает, классифицирует выразительные (стилистически окрашенные) единицы языка, тогда как, по замечанию Г. О. Винокура, «вполне нейтральная речь, не имеющая никакой специальной окраски, воспринимается на фоне различных языковых вариантов... как отрицательный по отношению к ним момент»¹. Эти средства языка практически остаются в стороне, стиль того или иного текста определяет именно наличие окрашенных средств. В зависимости от преобладания разговорных, канцелярских и т. п. элементов делаются соответствующие квалификации. Окрашенные языковые единицы создают выразительность текста и оказываются стилеобразующими.

В связи с этим естественно возникает вопрос о роли в тексте «невывразительных» средств и о том, какие группы (типы) элементов определяют структуру текста, его общий характер. Рассмотрим с этой целью текст, в котором говорится о преимуществах нового метода антикоррозийной защиты — об эмалировании:

«Но может быть, это только эффектные лабораторные опыты? Нет, дистанция институт — завод уже пройдена. Проложены уже опытные эмалированные трубопроводы: для нефти, для газа. Расширяется география этих «вечных» магистралей. И слово «вечные» не просто риторическая фигура. Сколько может пролежать в земле

¹ Винокур Г. О. Избр. работы по русскому языку. М., 1959, с. 221.

стекло? В древних захоронениях находят стеклянные бусы и трехтысячелетней давности, и более древние.

Обыкновенная труба отражает атаки сероводорода, содержащегося в газе, лишь несколько месяцев, а потом нужна починка. Эмаль внутри трубы не замечает агрессивной примеси. На голых стенках осаждается парафин, выпавший из нефти. Эмаль не позволяет ему это делать. Сдается, что ремонтные бригады получают заслуженный отдых.

Эмалью можно покрывать элементы строительных конструкций. Говорят, знаменитый Бруклинский мост в Нью-Йорке красят круглый год: когда бригада доходит до конца моста, выясняется, что с противоположного краска уже облетела. «Выкрасить» эмалью — выкрасить навечно. Архитекторам есть над чем призадуматься, тем более, что у них под рукой эмали разных цветов.

Впрочем, нельзя объять необъятное. А именно оно открывается перед технологией, которой удалось преодолеть самый главный барьер — принципиальный».

Текст достаточно типичен, его нельзя (на основании собственно лингвистических признаков) отнести к какому-то одному функциональному стилю (такого рода тексты одни ученые считают разновидностью научного, другие — разновидностью публицистического стиля), во всяком случае в нем можно указать элементы и научного, и публицистического, и разговорного, и даже художественного стиля. Именно поэтому (потому, что текст обычен и потому, что функциональная стилистика не знает, что делать с обычными текстами, видя в них смесь разных стилей²) целесообразно посмотреть, какую роль играют языковые средства в конструировании текста и в создании его выразительности.

Прежде всего придется выделить те элементы, без которых нет текста, которые являются для данного текста основными, опорными. Ими оказываются понятия, передающие смысл, предметные отношения, содержание сообщения. Как бы ни переделывать данный текст, как бы его ни изменять, но если хотеть передать содержание, нельзя обойтись без таких понятий: эмаль, эмалирован-

² См.: *Сенкевич М. П.* Литературное редактирование научных произведений. М., 1970, с. 28; критику такого подхода к стилистическому анализу см.: *Лазаревич Э. А.* Искусство популяризации науки. М., 1978, с. 174.

ный трубопровод, агрессивные примеси, нефть, осаждаются, технология и др. Кроме того, при любых видоизменениях необходимо сказать, что «проложены опытные эмалированные трубопроводы», что они долговечны, что они практически не подвергаются воздействию агрессивной примеси, не требуют ремонта, что эмаль можно использовать в строительстве и т. п., — т. е. в любом случае сохраняются не только основные понятия, но и логические связи и отношения между понятиями. Другими словами, сохраняется логическая основа текста. Логическая основа конструируется рядом рационально-логических структур, отражающих отношения между отдельными, частными понятиями. (Например: «эмалированные конструкции можно использовать в строительстве, так как такое покрытие долговечно, а эмали могут быть разных цветов»). Все возможные отношения между понятиями описаны в формальной логике, поэтому эти отношения (совместимость или несовместимость, равнозначность, перекрещивание, противоположность, подчинение и др.) здесь специально не рассматриваются. Рационально-логические структуры непосредственно соотносят текст с действительностью; если их устранить, данного текста не будет. Основные понятия и их отношения обусловлены материалом, содержанием высказывания.

Но некоторые слова или предложения легко устранить или заменить. Например, вместо предложения: «Обыкновенная труба отражает атаки сероводорода, содержащегося в газе, лишь несколько месяцев, а потом нужна починка» можно было бы начать второй абзац следующими словами: «Обыкновенная труба разрушается через несколько месяцев под действием содержащегося в газе сероводорода и требует ремонта». Изменения коснулись как лексики, так и синтаксиса. Изменилась тональность фразы, она стала книжной. То же можно сделать и в отношении других фраз: сдается, что — возможно, что... (по-видимому, несомненно и др.); «выкрасить эмалью» — «покрыть эмалью»; «призадуматься — подумать»; «у них под рукой» — «в их распоряжении» и др.

Очевидна принципиальная разница двух типов элементов: устранение (или замена) одних разрушает содержание, искажает мысль автора, смысл сообщения; устранение (или замена) других не оказывает сколько-

нибудь существенного влияния на содержание, смысл сообщения. Содержание не меняется, но меняется форма, способ, характер выражения мысли. Оформление ее тем или иным способом (с использованием разговорных или книжных языковых единиц) облегчает или затрудняет восприятие текста, делает его (восприятие) более или менее трудным для читателя (слушателя). Таким образом, если элементы, составляющие логическую основу текста, соотносят текст с действительностью, то элементы второго типа (их называют обычно стилеобразующими) соотносят текст с адресатом, воспринимающим.

Элементы обоих типов независимы друг от друга. Одни лежат в плане содержания, другие — в плане выражения, в формальном плане. Лингвостилистический анализ обычно ограничивается стилеобразующими элементами (стилистически окрашенными языковыми средствами), а о содержании говорится постольку, поскольку слова не могут не выражать смысл. При этом, однако, нельзя не заметить, что признание независимости двух планов — содержания и выражения противоречит декларируемому единству формы и содержания.

Вместе с тем обращает на себя внимание тот факт, что выразительность текста создается не только лексикой или синтаксисом отдельных предложений. Своеобразные эффекты возникают при семантико-стилистических сочетаниях или столкновениях предложений в абзаце и между абзацами. Так, чрезвычайно выразительны два вопросно-ответных хода в первом абзаце, в особенности второй: «Расширяется география этих „вечных“ магистралей. И слово „вечные“ не просто риторическая фигура. Сколько может пролежать в земле стекло? В древних захоронениях находят стеклянные бусы и трехтысячелетней давности, и более древние».

Логическую основу этого пассажа можно было бы передать так: «Эмалированные трубопроводы практически не разрушаются, что подтверждается тем, что в древних захоронениях находят изделия из стекла, — чем в сущности является эмаль, — более трехтысячелетней давности». При такой идентификации (по методу Ш. Балли) можно выявить и логическую основу текста, и основу выразительности: не только и даже не столько лексико-синтаксического плана (метафорическое использование существительного «география», соединитель-

ное «и» и др.), сколько конструктивного: использование вопросно-ответного хода, прерывающего ожидаемое нормальное причинно-следственное развитие; неожиданное сближение («магистрالی» — «стекло»), возникшее в результате эллипсиса (как фигуры), т. е. пропуска смыслового звена («эмаль» = «стекло»); подчеркивание буквального смысла определения «вечные» (включение метаязыковой функции).

И здесь, и раньше, восстанавливая логическую основу, приходится изменять структуру абзаца, его композицию. Причем — эта закономерность носит абсолютный характер — чем более композиция текста отклоняется от логической основы, т. е. чем более сложной она оказывается, тем выразительнее текст.

Выразительность второго абзаца в большой мере обусловлена контрастом как внутри абзаца, так и его контрастным соотношением с предшествующим: во втором объясняется конкретнее, почему упомянутые ранее трубопроводы для нефти и газа окажутся вечными. Контраст поддерживается лексико-синтаксическим параллелизмом и усилен пропуском смыслового объяснения рассматриваемых зависимостей (свойств обыкновенной и эмалированной трубы).

Таким образом, обнаруживается ряд особых конструктивных структур, определяющих общие контуры строения текста, его композиции. Эти структуры можно представить в виде абстрактных схем, которые оформляются посредством языковых единиц. В 30-е годы стилистика ориентировалась на них, выявляя приемы организации текста.

2. Конструктивная схема (прием) представляет собою известное отвлечение семантических отношений составляющих текст языковых единиц. Приемы создают экспрессивность текста, определяют его облик, стиль, т. е. также являются стилеобразующими элементами. Учитывая роль в них языковых (стилистически окрашенных) единиц, можно говорить о художественных, точнее об эмоционально-риторических структурах. Очевидно, что роль эмоционально-риторических структур возрастает в разных типах текста в движении от научного изложения к художественному.

Относительно простые в структурном отношении тексты — научные и деловые — организуются рационально-

логическими структурами. В текстах массовой коммуникации огромна роль эмоционально-риторических (художественных) структур. Удачную (хотя и неполную) классификацию последних предложил Ю. М. Скребнев³. (В последнее время появилось несколько подобных классификаций.)

Ю. М. Скребнев выделил стилистику единиц (ономакологию) и стилистику последовательностей. В каждой из них соответственно по уровням описаны парадигматическая и синтагматическая фонетика, морфология и семасиология. Для нашего понимания эмоционально-художественных структур первостепенное значение имеет как раз семасиологический уровень.

Парадигматическая семасиология дает «фигуры замещения», которые складываются из фигур количества (гипербола, мейозис) и фигур качества (тропов, т. е. метонимия, метафора, ирония). Синтагматическая семасиология дает «фигуры совмещения», которые складываются из фигур трех видов — фигур тождества, фигур неравенства и фигур противоположности. К фигурам тождества относятся синонимы-заменители и сравнение; к фигурам неравенства — синонимы-уточнители, каламбур, зевгма, климакс и антиклимакс; к фигурам противоположности — оксюморон и антитеза. Конечно, этим списком не исчерпываются все фигуры, но уже их классификация (дело необычайно трудное) заслуживает самого пристального внимания.

Соединение и взаимодействие всех этих факторов определяет тот конструктивный прием, который лежит в основе речевой единицы. Например, для последовательного развертывания самым обычным является простое перечисление («Для экономического развития страны необходимо, во-первых, повышение производительности труда; во-вторых, экономия сырья и материалов; в-третьих...» и т. д.); иногда оно выступает как прием аккумуляции, т. е. нагнетания, нагромождения (иногда внешне как будто бессистемного, случайного, хаотического) разных положений, фактов, оценок; обычно также развертывание общего положения (понятия) посредством детализации, т. е. приема иллюстрации общего частными, конкретными фактами, примерами; устанавливает-

³ Скребнев Ю. М. Очерк теории стилистики. Горький, 1975.

мые в этих случаях отношения могут осложняться вопросно-ответным ходом, весьма эффективным приемом стилистически выразительной организации материала; в случае тесных причинно-следственных отношений используются такие приемы, как сорит, градация и др.

При параллельном развертывании используются такие приемы, как простое сопоставление понятий (параллелизм), контрастное сопоставление (контраст), альтернативное сопоставление (дилемма), рамка (охват), приемы транзитивности (концессия) и др. К сожалению, современная теоретическая стилистика не дает ни описания, ни классификации конструктивных приемов.

Выделенные в результате анализа структурные типы, лежащие в основе текста, обнаруживаются и при рассмотрении процесса порождения речи. На это впервые указал Н. И. Жинкин. Выводы, сделанные им в ставшем уже классическом труде «Механизмы речи», настолько значительны, что могут на долгие годы определить направление лингвостилистических исследований текста. Н. И. Жинкин писал:

«Семантические правила определяют сочетаемость слов по их значениям. На сочетания, противоречащие этим правилам, накладывается запрет, и тем самым уменьшается число комбинаций из некоторого числа слов, отбираемого из всего словарного фонда...

Дальнейшее уменьшение количества комбинаций слов происходит при вступлении в силу еще новых правил, логических, регулируемых критерием истинности и ложности...

Вообще говоря, ряд предметных отношений, из которого происходит отбор, является бесконечным... Однако этот ряд резко ограничивается, во-первых, кругом знаний говорящего и слушающего и, во-вторых, общей задачей сообщения. Задача и определяет отбор предмета сообщения, что выражается в том, что найдена тема изложения... Однако собственно логические правила вступают в силу лишь после того, как состоялся отбор предмета сообщения»⁴...

На этом уровне формируются рационально-логические структуры, и эта область остается в ведении лингвистики текста. Дальнейшее конструирование целостно-

⁴ Жинкин Н. И. Механизмы речи. М., 1958, с. 359.

го сообщения определяется правилами стилистики текста:

«Однако определяемый по логическим правилам состав предметных отношений еще не образует полного конкретного сообщения, так как одни и те же предметные отношения... могут быть высказаны в разных словах... Таким образом, для полной конкретизации сообщения в составе только данных слов необходимы еще новые правила отбора. Говорящий обращается к людям с расчетом сообщить нечто такое, что способно перестроить их поведение. Для осуществления этого необходим учет постоянно меняющихся текущих жизненных ситуаций... Это и есть данное конкретное законченное сообщение. Только после того, когда уже возникло это законченное сообщение, можно обнаружить правила, регулировавшие конечный отбор полных слов... Но так как отбор полных слов определен учетом текущей ситуации, запасом знаний и слов у говорящего и пониманием при приеме сообщения слушателем, т. е. всем тем, что может быть названо целью данного конкретного сообщения, то этой целью и определяются правила отбора конкретных слов»⁵.

Из сказанного совершенно ясно, что должна быть разработана классификация речевых единиц, структурных элементов текста, но прежде необходимо разработать методику их выделения, определения и описания, выяснить основные принципы такого выделения. Вместе с тем встают вопросы организации речевых единиц в соответствии с конкретной целевой установкой, вопросы композиции, стратегии и тактики использования языка. Рассмотрению этих проблем и посвящены следующие главы.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ СТРУКТУРЫ В РЕЧИ

1. Логико-содержательные, опирающиеся на реальную действительность, отношения понятий определенным образом трансформируются в структуре текста. Содержание предмета, явления (материал) становится содержанием речевого высказывания (текста). В зависимости от задач и условий общения в двух текстах, представля-

⁵ Там же, с. 360.

ющих один факт, различными будут порядок и иерархия элементов содержания, т. е. придется говорить об ином содержании, считая последнее уже не частью «структуры реальности», но частью «структуры текста».

Семантические отношения, образующие текстовую структуру, взаимодействуя с экспрессивными языковыми средствами, создают общий стилевой рисунок текста. Структурные формы, характерные для эмоциональной, художественной речи, преобразуют, видоизменяют рационально-логические связи.

Обнаруженные ранее два типа структур, по-видимому, обусловлены функционированием языка, проявлением указанных В. Виноградовым двух основных функций — сообщения и воздействия (для монологических типов речи, тогда как функция общения отнесена к общедоступно-бытовому стилю)⁶. Два основных речевых типа определяют характер любого текста. Разумеется, один из типов может доминировать или взаимодействовать с другим, что наблюдается в сфере массовой коммуникации. Этим обуславливается своеобразие текста, принадлежность его к той или иной жанрово-стилистической разновидности. В. Г. Костомаров отметил:

«Любая убеждающе-организующая массовая информация должна быть эмоционально-заражающей, а не только содержательно-рационалистической. Предполагая с самого начала совмещение интеллектуального и эмоционального начал, подчиняясь требованиям надежной передачи смысла, массовая коммуникация в целом предстает прагматическим синтезирующим явлением, а ее язык — последовательным соотношением экспрессии и стандарта... Балансировка противоположных начал, необходимая для своеобразной усредненности или универсализма, захватывает все языковые и внеязыковые возможности, предстает глобальным принципом, явно более широким, чем конструктивный принцип отдельного функционального стиля»⁷.

Действительно, в языке массовой коммуникации единение, взаимодействие рационального и эмоционального, логики и экспрессии очевидно. В некоторых жан-

⁶ Виноградов В. В. *Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика*. М., 1963, с. 6.

⁷ Костомаров В. Г. *Русский язык на газетной полосе*. МГУ, 1971, с. 257—258.

рах одно или другое может быть сведено до минимума. Но такие тексты составляют периферию литературного языка, не являются характерными, типичными его проявлениями. Точно также и художественная литература не может быть взята за образец (во всяком случае современная). Наиболее полно и совершенно литературный язык проявляется в сфере массовой коммуникации. Именно здесь в настоящее время происходят основные процессы изменения, развития литературного языка. Именно здесь проявляются самые существенные стороны живого национального языка.

«Таким образом, живая речь, — писал Ш. Балли, — во всех своих проявлениях обнаруживает рассудочную сторону и эмоциональную сторону, представленные в очень различных пропорциях в зависимости от душевного состояния говорящего, конкретной ситуации и социальной среды»⁸.

И, намечая аспекты стилистического анализа, заключал: «Наша мысль постоянно стремится к тому или другому полюсу, никогда не достигая их полностью; следовательно, в одних случаях она будет иметь логическую доминанту, а в других — эмоциональную» (182).

Чрезвычайно любопытно то, что, направляясь с совершенно иной стороны, исследуя проблемы русской терминологии и не ставя собственно стилистических задач, В. П. Даниленко приходит к своеобразному противопоставлению научной и художественной речи:

«Основанием для выделения художественной речи является несовпадение функции последней с функциями литературного языка, неполное совпадение средств выражения и „недостаточность“ норм литературного языка для оценки языковых особенностей художественных текстов.

Если воспользоваться аргументами, на основании которых выделяется в самостоятельную разновидность общелитературного языка художественная речь (язык художественной литературы) и попытаться на их основании оценить язык науки, то они представляются достаточными для выделения за пределы функционально-речевых стилей и языка науки. Ибо функции языка науки также полностью не „накладываются“ на функции обще-

⁸Балли Ш. Французская стилистика. М., 1961, с.29. Изд.2. М.: УРСС, 2001.

литературного языка, поскольку язык науки является средством познания действительности (гносеологическая функция), средством фиксации, хранения, передачи информации о результатах исследовательской и практической деятельности (информационно-коммуникативная функция).

Набор материальных единиц языка науки не исчерпывается средствами выражения общелитературного языка...

Нормы общелитературного языка также оказываются недостаточными для оценки языковых особенностей текстов научной литературы, поскольку язык науки значительно отличается содержанием выражаемого, что позволяет использовать дополнительные средства выражения и требует своей особой внутренней организации текста или речи»⁹.

Последнее, на наш взгляд, особенно важно, и совершенно очевидно, что приемы и способы «внутренней организации текста» научного и художественного противопоставлены. Впрочем, интуитивно также весьма часто противопоставляются эти два типа и мышления, и речи как «абстрактное» — «образное» и т. п.

Художественность речи связана с эмоциональной доминантой, она противопоставлена информационно-логическим типам. Разумеется, художественность не в эстетическом смысле. Внешне вполне художественная речь может быть и нехудожественной (в эстетическом смысле), и наоборот, простое, непритязательное изложение может преследовать (и достигать) художественно-эстетические цели как в текстах художественной литературы, так и за ее пределами. Причем эти различия осознаются вполне отчетливо даже при полном внешнем сходстве, абсолютном тождестве черт художественных и нехудожественных текстов. Выразительную иллюстрацию приводит В. Г. Костомаров (заметка из «Известий» «Вздремнуть захотелось»), где используются сказовые литературные формы:

«Значит, я провожал на поезд брата. Ну, стало быть, выпили на дорогу. Ну, само собой, еще выпили. Зашли, как полагается в вагон. Он, понятно, отъезжающий, а я, само собой, провожающий. Не помню, целовались или

⁹ Даниленко В. П. Русская терминология. М., 1977, с. 9—10.

нет. Поезд тронулся. Значит, поехали. Едем. Мне, конечно, это вроде ни к чему — завтра на завод надо: я ведь крановщиком на машиностроительном... Выходит, я пошел обратно пешком по шпалам. Шел, шел, как полагается, и споткнулся, что ли. Словом, прилег на шпалы и уснул. Чуть погодя он на меня в аккурат и наехал. Я, само собой, не помню, когда он на меня наехал, потому как спал, но слышу кто-то меня толкает... Открыл глаза, смотрю: что-то черное надо мной стоит и шипит...»

В. Г. Костомаров по этому поводу пишет:

«Легко заметить, что никакого особого изобразительного или характеристического, художественного задания, воспроизводя речь нарушителя, журналист не преследовал. Заметка и становится газетной только в контексте всей газеты, контрастируя в языковом отношении с соседними материалами и выступая своеобразной экспрессемой в этом контексте. Мотивом тут служит то же чувство, которое заставляет нарочито исказить, неверно произнести какое-нибудь слово в дружеском застолье. Нехитрый и непритязательный прием, он все-таки обладает силой воздействия, создает разрядку и отвлечение» (124).

Возможно, что автор заметки и не преследовал особого «художественного задания», у него другая цель — публицистическая, и он достиг ее, раз прием «обладает силой воздействия». Для нас важно только подчеркнуть, что цель достигнута благодаря формам литературным, благодаря использованию приемов художественной речи.

Когда В. Г. Костомаров пишет, что заметка становится газетной «только в контексте всей газеты» (с этим можно согласиться), то с другой стороны, это может означать, что в контексте литературно-художественного сборника (например, сборника юмористических рассказов) этот текст будет восприниматься не как газетный, но как литературный; во всяком случае в тексте нет ничего, что не позволяло бы его относить к литературе.

2. В связи с этим можно заметить, что художественная речь, являясь одним из функциональных стилей языка, не совпадает с понятием «язык художественной литературы». Первое выделяется в плане стилистики языка, второе — в плане стилистики речи, как особый раздел. Функциональная стилистика может описать стиль только на уровне языка, на уровне языковых средств. Так, в принципе (можно принимать или отвергать этот

подход, но он реально существует) удается выделить языковые особенности — лексические, морфологические, синтаксические — научного или делового стиля. Тем же методом можно описать и художественную речь (стиль языка), бесспорными приметам которой являются: образно-переносное употребление слов, яркая стилистическая окраска и экспрессивность языковых единиц, особый порядок слов и т. п. Однако подобный подход (поиск «художественных особенностей») к языку литературы вызвал решительное осуждение. Можно даже утверждать — как это ни парадоксально, — что художественная речь не является конструктивной стилеобразующей основой словесно-художественных произведений (кроме отдельных стилевых течений, напр., таких, как «орнаментальная проза») ¹⁰. Языковая «образность» (художественность языка) более характерна для нехудожественных жанров массовой коммуникации (газеты, ораторской речи и др.). Понятия «образность», «художественность» в применении к литературе наполняются иным содержанием, оказываются многомерными, многоплановыми.

Подводя итог своим наблюдениям над языком литературно-художественных произведений, Д. Н. Шмелев писал:

«Следовательно, изучение языка художественной литературы предполагает анализ всех элементов его словесной формы. Все элементы этой формы «образны в том смысле», что они выражают образное содержание. Однако далеко не всегда при этом используются образные средства самого языка. Различать эти два вида «образности» художественной речи («языковые и не языковые элементы стиля») необходимо, чтобы выяснить особенности образного строя конкретных произведений, что имеет существенное значение и для правильного понимания «языка художественной литературы», своеобразие которого заключается в том, что все его элементы подчинены не только коммуникативной, но и эстетической функции» ¹¹.

¹⁰ Здесь не имеется в виду стихотворная речь, которая является специфическим образованием и изучается стиховедением, а не стилистикой.

¹¹ Шмелев Д. Н. Слово и образ. М., 1964, с. 106.

Поэтому справедливо, что «язык художественной литературы» нельзя считать функциональным стилем, каким является научная или деловая речь. Неправомерно и ставить знак равенства, как это нередко делается, между понятиями «язык художественной литературы» и художественная речь. «Эстетическое» в литературе существенно отличается от «эстетического» в обычном употреблении.

«Таким образом, — писал Л. Ю. Максимов, — эстетическая мотивированность языковых элементов в художественном произведении представляется явлением более высокого порядка, нежели эстетическая мотивированность отдельных элементов при употреблении языка в коммуникативной функции»¹².

Само понятие «эстетической функции» оказывается двойственным и противоречивым и требующим важных уточнений. По-видимому, прав Л. Ю. Максимов, когда указывает на то, что «следует и терминологически расчлнить понятие «эстетическая функция языка», например, говорить об «эстетической функции языка» и «эстетической функции языка художественной литературы» и соответственно — об эстетической мотивированности в языке вообще и в языке художественной литературы» (18).

В этой связи представляются интересными мысли М. Д. Феллера, намечающего новые подходы к определению и описанию стилей: «На основе опыта построения сообщений постепенно формируется совокупность приемов, преимущественно структурного характера, традиционно используемых как интуитивно, и в результате подражания, так и сознательно, с целью достичь соответствующего результата восприятия сообщения. Эта совокупность приемов и составляет речевой стиль»¹³.

¹² Максимов Л. Ю. Литературный язык и язык художественной литературы. — В кн.: Анализ художественного текста (сб. статей), вып. 1. М., 1975, с. 17; «Понятия — художественная речь и речь художественного произведения — не вполне совпадают. Художественная речь может быть и вне литературы, — с другой стороны, можно вообразить произведение со «стертым», неощутимым языком». (Томашевский Б. Теория литературы. М.—Л., 1930, с. 10).

¹³ Феллер М. Д. Эффективность сообщения и литературный аспект редактирования. Львов, 1978, с. 19.

Значение художественных, эмоционально-риторических структур отчетливо понимают журналисты, вообще публицисты. Приемы художественной речи широко применяются в текстах убеждающего типа, когда стоит задача психологического воздействия. Естественно, что чаще всего и больше всего художественные формы дают себя знать в языке газеты, в политической, судебной речи, в научно-популярной литературе.

Показательно, что А. В. Луначарский говорил о политическом выступлении: «...Всякая речь, которая является настоящей подлинной речью, которая вас потрясает, есть речь художественная; она переходит невольно в ту художественную форму. Речь художественна, если она ярка, если она заражена вашим чувством...»

И в другом месте: «Когда мы хвалим того или иного оратора, того или другого революционного просветителя, мы хвалим именно за художественность его речи, и эта художественность прямо пропорциональна его способности взволновать окружающих, заражать их своими чувствами.

Итак, агитация, во имя величайших идеалов, стремится невольно сделаться возможно более художественной и образной, возможно ярче воплотиться в потрясающие душу формы»¹⁴.

В начале «Второй аналитики» Аристотель замечал: «Таким же образом и убеждают сведущие в красноречии — или посредством примеров, которые суть наведения, или посредством энтимем, которые суть именно силлогизмы»¹⁵.

3. То же можно видеть в журналистике. В частности, М. Кольцов писал: «У меня лично „очерковый“, т. е. художественно-бытовой, пейзажный, жанровый и прочий квалифицированный беллетристический, материал совершенно свободно вовлекается в фельетон, насыщая и обогащая по природе сухощавую, костистую фельетонную форму»¹⁶.

Любопытно здесь не только указание на роль «беллетристического материала», не только его классификация

¹⁴ Луначарский А. В. Об ораторском искусстве. М., 1973, с. 308—310.

¹⁵ Аристотель. Соч., т. 2. М., 1978, с. 257.

¹⁶ Кольцов М. Писатель в газете. М., 1961, с. 20.

(«художественно-бытовой, пейзажный, жанровый и проч.»), но и противопоставление «сухощавой, костистой форме», т. е. логической, фактической основе, формам информационно-логического, делового изложения. И в других газетных жанрах художественные формы играют заметную роль. Характерно такое обобщение, сделанное М. Кольцовым: «Фельетонист, памфлетист, который работает серьезно, должен в своей практике применять и методы художественной литературы...» (23).

Но и сами методы художественной литературы неоднородны, стили и жанры разнообразны. Эта проблема (применительно к общей композиционно-стилистической структуре текста) мало привлекает внимание лингвистов, а между тем она имеет большое как теоретическое, так и практическое значение. Впрочем, эта проблема существенна именно в плане стилистики речи, стилистики текста, а не в плане «стилистики языка», чем до недавних пор занималась лингвостилистика.

В этой связи чрезвычайно важными и интересными представляются наблюдения, выводы и практические указания М. Кольцова.

Различие стилистических типов хорошо показал М. Кольцов в очерке, посвященном пуску Шатурской электростанции, — «Рождение первенца». Он начал очерк такими словами:

«Можно, конечно, писать так:

„Могучим, величавым гулом звенели турбогенераторы, рубя сверкающими оборотами минуту на три тысячи частей. Излучали опьяняющий запах озона электрические моторы, и трепетанием электро-магнитно-социалистических волн был напоен воздух. По стойкой эстакаде мчались куколки-вагонетки с ворохами душистого торфа и опрокидывались в жадные жерла котельных бункеров. В тихой прохладе распределительного зала остужалось раскаленное электричество, чтобы двинуться стремительным потоком на помощь красной Москве“.

Можно, конечно, подражая другому из излюбленных нашими литераторами стилей, описать все более басом:

„Неуемной, кондовой тоской притаилось корявое расейское болото. Истошно булгачат кулики и смертушки окаянной ждут, когда неистовая шатурская глотка чебуракнет в огненное чрево толстушие охалки взопревшей торфины, собирая...“

Можно и так, но не стоит. Не стоит литературничать вокруг таких простых, больших и смелых вещей!»¹⁷

Сам М. Кольцов пишет о Шатуре в таком стиле:

«После этого был маленький митинг. Правительство сказала спасибо за Шатуру ее строителям. Рабочие поблагодарили главного инженера. А главный инженер поблагодарил всех потрудившихся на станции» (97).

Пишет намеренно просто, непритязательно, даже примитивно. И дальше в деловой манере:

«На Шатуре, видимо, есть чему поучиться. Выбор места — в счастливом соединении четырех озер и необъятных торфяных массивов, вблизи железной дороги и недалеко от Москвы. Снабжение станции — превращение самого низкосортного топлива в самую высокосортную энергию, электрическую. Устройство — необъятные котлы, сосушие озера, конденсационные насосы, передача воды из одного озера в другое, новейшие оборудования электрического распределительного аппарата. Наконец, линия передачи — здоровенный провод, переливающий в Москву, за сто тридцать километров, до восьмидесяти тысяч киловатт-часов» (97).

М. Кольцов писал:

«Наиболее распространенных методов изложения имеется два. Прием повествовательный, или так называемый „красок“, и прием сопоставления.

Прием повествовательный заключается в том, что факт или событие, взятые сюжетом для фельетона, излагается последовательно, но в густой рамке живых, художественных, красочных подробностей. Фельетонист выписывает целый фон, на котором разыгрывается действие. Он рисует ряд бытовых подробностей, показывает, как у описываемых им людей вздрагивали плечи, как у них навертывались на глаза слезы, как они ругались и т. д.

Все эти подробности создают у читателя определенное настроение, с которым он воспринимает и оценивает преподносимый ему факт. Это настроение, создающее оценку факта, и является эффектом полезного действия фельетона»¹⁸.

¹⁷ Кольцов М. Избр. произведения, т. 1. М., 1957, с. 96.

¹⁸ Кольцов М. Писатель в газете, с. 66—67.

Таким образом, композиционно-логическая основа текста в этом случае оказывается чрезвычайно простой («событие излагается последовательно»), и все искусство автора направлено на создание красочного фона, на чисто словесную (художественную) разработку темы. Эмоционально-экспрессивные, образные средства здесь господствуют, доминируют, определяют стилистический характер текста. Этой живописующей, «повествовательной» манере противопоставляется иная, где доминантой оказываются не словесные «краски», а композиционно-логические формы:

«Другой прием, который мы называем приемом сопоставления, заключается в том, что факты берутся по возможности не в одиночку и не подмалевываются красками. Автор стремится сопоставить, столкнуть их между собой так, чтобы они при соприкосновении дали некую электрическую искру...

При методе сопоставления нужно, чтобы у читателя создалось настроение не от самого отдельно взятого факта, а от мысли, что где-то, вблизи или далеко, имеется другой факт, сходный с предыдущим или, наоборот, противоречащий ему, создающий резкий контраст.

Читатель начинает сопоставлять, обобщать, мыслить, а это и является целью автора» (67—68).

Итак, в соотношении «рациональное — эмоциональное» здесь упор переносится на первое. Не художественное повествование, а логическое отношение выдвигается на первый план. Если не переносить эти наблюдения М. Кольцова в психологический план, а оставаться в рамках лингвостилистики, то придется говорить о двух принципиально различных речевых формах. Конечно, и при втором, логическом типе писатель добивается значительного эмоционального воздействия, ведь и простой рассказ, рядовая информация о факте, событии, может «произвести впечатление». Но в этом случае художественный эффект, эмоциональное воздействие достигаются, так сказать, неэмоциональными речевыми формами.

4. Представляются интересными также суждения, идущие из сферы, близкой официально-деловой, но заметно отличающейся от нее по речевым типам, из области судебного красноречия. Так, выдающийся русский юрист С. А. Андреевский писал: «Сделавшись судебным оратором, прикоснувшись, на суде присяжных, к „дра-

мам действительной жизни", я почувствовал, что и я, и присяжные заседатели, — мы воспринимаем эти драмы, включая сюда свидетелей, подсудимого и бытовую мораль процесса, совершенно в духе и направлении нашей литературы. И я решил говорить с присяжными, как говорят с публикой наши писатели. Я нашел, что простые, глубокие, искренние и правдивые приемы нашей литературы в оценке жизни следует перенести в суд. Я за это взялся с таким же логическим расчетом, с каким, например, техники решили воспользоваться громадной силой водопадов для электричества»¹⁹.

Указав на князя Урусова и Кони, как на своих предшественников, С. А. Андреевский замечал: «Пример этих двух ораторов убедил меня, что приемы художественной литературы должны быть внесены в уголовную защиту полностью, смело и откровенно, без всяких колебаний» (7).

Любопытно также, какую аргументацию использует этот блестящий стилист и красноречивый оратор:

«Возьмите хотя бы два рассказа Чехова, „Злоумышленник“ и „Беда“. Герой первого рассказа крестьянин Григорьев отвинчивал гайки, которыми рельсы прикрепляются к шпалам, иными словами умышленно повреждал железнодорожный путь с явной опасностью для пассажиров, т. е. совершил преступление, предусмотренное 1081 ст. уложения. Во втором — купец Авдеев, член ревизионной комиссии одного крахнувшего банка, подписывал подложные отчеты, т. е. судился за преступление, предусмотренное 1154 ст. уложения. Чехов не юрист. Но кто же, — даже самый лучший из нас — по тем двум обвинениям, которые я назвал, когда бы то ни было произнес в суде что-нибудь, до такой степени яркое и простое, до такой степени обезоруживающее всякую возможность преследования этих двух преступников (Григорьева и Авдеева), как то, что написал Чехов в этих двух коротеньких рассказах?!

А в чем же тайна? Только в том, что Чехов правдиво и художественно нарисовал перед читателем бытовые условия и внутреннюю жизнь этих двух, выражаясь по-нашему, своих „клиентов“.

¹⁹ Андреевский С. А. Драмы жизни. 5-е изд. Пг., 1916, с. 6.

И решительно то же самое мы должны делать в каждой уголовной защите» (8).

И затем общий вывод: «Идеальный защитник, каким он рисуется в моем воображении, это именно — говорящий писатель» (13).

Любопытно, с другой стороны, и мнение писателя: «... адвокат должен не просто говорить, а говорить, так сказать, с картинками»²⁰.

Именно привлечение художественных структур столь резко разделяет судебное красноречие и язык юридической литературы, не позволяет относить его к официально-деловому стилю, к которому оно как будто так близко (ведь сфера, область применения, функции и проч. — те же).

«Художественные» жанры публицистики (очерк, фельетон и т. п.), судебное красноречие и научно-популярная литература²¹ — это то, что подрывает самые основы функциональной стилистики, разрушает логическую стройность и убедительность классификации стилей. Некоторые теоретики функциональной стилистики предпочитают не замечать эти три своеобразные области, три группы текстов, другие, признавая их своеобразие, считают разновидностями соответствующих функциональных стилей: газетные жанры относят к публицистическому стилю, судебное красноречие — к официально-деловому, научно-популярную литературу — к научному. Однако используемые здесь оговорки сводят практически на нет первоначальные утверждения: ведь разновидность должна по крайней мере сохранять существенные признаки вида. В рассматриваемых же случаях этого не происходит. Поэтому в последнее время многие исследователи, серьезно размышлявшие над этими проблемами, при обращении к текстам предпочитают (вместо соответствующих стилей) говорить о «языке газеты», «о языке науки» и т. п.

Оказывается, что у многих газетных жанров нет своих «языковых примет», характерных лексико-синтаксических признаков. Но зато структурные признаки ощутимы: спо-

²⁰ Салтыков-Щедрин М. Е. Господа ташкентцы. Л., 1939, с. 195.

²¹ О значении художественных форм для научно-популярной литературы см. раздел «Художественность изложения» в кн.: Лазаревич Э. А. Указ. соч., с. 160—174.

собы подачи и организации материала. На это справедливо указал В. П. Вомперский: «Стилистические признаки заметки и отчета как жанров очень многочисленны. Трудность их выявления заключается в том, что они лишены абсолютного существования. Они не живут независимой жизнью, а появляются в связи с общим характером содержания, с его газетно-публицистической направленностью.

Критерий изучения этих признаков должен быть только стилистическим, так как при формально-грамматическом подходе к стилю исследователь видит слово, фразеологизм или синтаксическую конструкцию лишь как вместительницу логико-грамматических значений и не учитывает их стилистических функций, которые они приобретают в жанре»²².

Сложность квалификации «стилей, жанров, текстов» в сфере публицистики хорошо известны (ср. работы Г. Я. Солганика, В. П. Вомперского, А. К. Панфилова, В. Г. Костомарова, Ю. А. Бельчикова и др.). В отношении судебного красноречия и научно-популярных текстов споров меньше (это и понятно: лингвистика ими пока еще не занималась серьезно), но и здесь точки зрения весьма различны, о единстве мнений говорить не приходится. Одни считают судебное красноречие разновидностью деловой речи, другие — публицистической. Есть иное понимание. Например, М. М. Михайлов поставил судебное красноречие в ряд других функциональных стилей русского литературного языка. Он писал:

«В составе русского литературного языка судебное красноречие давно выделилось в самостоятельный стиль. Это объясняется тем, что судебное красноречие выполняет особую, присущую только ему функцию — установить истину, доказать ее и убедить в этом других во имя торжества правосудия.

Выяснить, доказать, убедить — вот три взаимные функции, которые определяют внутреннее содержание судебного красноречия. Именно этим отличается судебный оратор, например, от политического оратора, основная цель которого — рассказать слушателям о политических событиях и оказать на них определенное идеологи-

²² Вомперский В. П. О некоторых стилистических признаках информационных материалов. — Вестник МГУ, VII, 1960, № 6, с. 31.

ческое влияние, от научного лектора, главная задача которого — сообщить научные сведения»²³.

По-видимому, пока обсуждение идет на уровне функций, легко можно многое доказать, но столь же легко и опровергнуть. В самом деле, разве лектору не важно, сообщая научные сведения, убедить в чем-то аудиторию? Стоит ли говорить о том, что именно к этому стремится всегда и политический оратор. Впрочем, едва ли имеет смысл смешивать такие понятия, как цель, задача, функция. Если понятие «функции» не способно помочь в определении специфики и стилового характера судебного красноречия, то попытки выявления лексико-синтаксических особенностей, черт, признаков и вовсе бесперспективны и лишь запутывают и дополнительно осложняют вопрос (впрочем, так же, как и в отношении публицистического стиля).

5. Те же проблемы (вопросы, затруднения) возникают и при переходе к научно-популярным текстам. Ни подход со стороны функции, ни подход «чисто лингвистический», т. е. со стороны языковых единиц, не обеспечивают выявления специфики «научно-популярного стиля». А между тем специфика, безусловно, есть. Ведь практически не составит труда определить, относится ли текст к научной или популярной литературе. И думается, что главные отличия — в использованных структурах, в приемах подачи и разработки темы, материала, а не средствах.

Указывая главные особенности научно-популярного сочинения, Д. И. Писарев писал:

«Во-первых, популярное изложение не допускает в течении мыслей той быстроты, которая совершенно уместна в чисто научном труде... В популярном сочинении каждая отдельная мысль должна быть развита подробно, так, чтобы ум читателя успел прочно утвердиться на ней, прежде чем он пустится в дальнейший путь, к логическим следствиям, вытекающим из этой мысли. Если вы будете утомлять ум вашего читателя слишком быстрыми переходами, то получите тот же результат, который произвело бы отсутствие мостиков: читатель ошалеет и совершенно потеряет из виду общую связь ваших мыслей.

²³ Михайлов М. М. Стилистика русской речи. Чебоксары, 1968, с. 198.

Во-вторых, популярное изложение должно тщательно избегать всякой отвлеченности, каждое общее положение должно быть подтверждено осязательными фактами и пояснено примерами»²⁴.

Принцип логико-смыслового перевода и конкретизации абстрактных понятий и положений подчиняет себе все элементы научно-популярного изложения.

Уместно в этой связи также привести следующее замечание В. И. Ленина: «Популярный писатель подводит читателя к глубокой мысли, к глубокому учению, исходя из самых простых и общеизвестных данных, указывая при помощи несложных рассуждений или удачно выбранных примеров главные *выводы* из этих данных, наталкивая думающего читателя на дальнейшие и дальнейшие вопросы»²⁵.

Средством перевода из одного (научного) плана в другой (популярный) и оказываются разнообразные структуры художественной речи, т. е. способы и приемы, наиболее характерные для нее, позволяющие создать опору в движении мысли по направлению к логическим следствиям²⁶.

Близкая газетно-журнальным жанрам научно-популярная литература еще более очевидно демонстрирует объединение рационально-логического и беллетристического типов.

Посмотрим, в частности, как построено изложение в «Ботанике» В. А. Корчагиной, учебнике для 5—6 классов средней школы (изд. 9-е, М., 1975). В учебнике излагается достаточно сложный материал, вводится большое количество терминов, но автор стремится максимально облегчить детям усвоение научных истин, и подаются они в художественном оформлении. Вот, например, как излагается тема «§ 31. Листья световые и теневые»:

«Присматриваясь к растениям леса и открытых солнечных мест, каждый заметит интересную особенность.

²⁴ Писарев Д. И. Полн. собр. соч., т. IV. СПб., 1903, с. 149—150.

²⁵ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 5, с. 358.

²⁶ «Качественные отличия плохого литературного произведения от произведения научной прозы с большим количеством использованных в нем образных средств сводятся не к количественным расхождением различных единиц языка и образных приемов, а состоят в различиях установок и функций этих двух видов речевого опыта» (Гельгардт Р. Р. Избр. статьи. Калинин, 1966, с. 145—146).

В тенистом лесу не встречаются те растения, что растут на открытых солнечных участках. А травянистые растения леса нельзя найти там, где целый день ярко светит и прогревает солнце. Чем это можно объяснить?» (75)

Однако совершенно ясно, что подобное беллетризованное описание не позволяет четко и строго дать научно-логическую структуру темы. Детям трудно выяснить ее самим из текста. И вот с этой целью в конце каждого раздела сгруппированы вопросы, содержательный фокус темы. Вопросы далеко не всегда отражают ту последовательность, с которой изложен материал, да этого, разумеется, и не требуется. Вопросы отражают «логику предмета», а не логику изложения. В частности, вопросы к § 31 начинаются не с того, чем можно объяснить, что в тенистом лесу не растут, скажем, многие травянистые растения и т. п. Вопросы к § 31 организованы по иной схеме:

«1. Чем отличаются теневые листья от световых по внутреннему строению? 2. Какие растения с теневыми листьями вы знаете? 3. Какие рисунки наиболее светлюбивы? 4. Какие приспособления у растений к лучшему освещению вам известны?.. (77)

Нельзя не признать такое построение учебника для школьников весьма удачным.

Вот еще несколько коротких примеров того, как начинается изложение других тем: «Только стает снег, а в лесу уже начинают распускаться подснежники. В садах зацветают изящные душистые нарциссы и яркие тюльпаны... ..Летом и осенью привлекают внимание разнообразные плоды, созревающие на культурных и диких растениях. Румяные яблоки, тающие во рту груши, сочные вишни, сливы и другие плоды отягощают ветви плодовых деревьев и кустарников» (7—9).

«На улице мороз, скрипит под ногами снег, леденит дыхание северный ветер. Но вот вы открываете дверь в оранжерею, и перед вами по-летнему цветущий сад. Прямыми рядами стоят усыпанные цветками мелколиственные деревца. Белые, красные, сиреневые, желтые цветки поражают богатством оттенков.

Это азалии в оранжерее Ботанического сада Академии наук СССР в Москве» (84).

В этих примерах нет ничего, чего бы «не могло быть» в газетном очерке, подобные описания нередко встреча-

ются и в современной художественной литературе (разумеется, невысокого качества).

Учет соотношения рационально-логических структур и эмоционально-риторических (художественных), их роли в произведении важен и для общего понимания, и оценки текста. Чрезвычайно показательны, в частности, отношение ряда критиков, литературоведов, искусствоведов к «Возвращенной молодости» М. М. Зощенко. В самом начале М. М. Зощенко указал на «некоторую необычность нашего сочинения»:

«Наша повесть на этот раз мало похожа на обычные литературные вещицы. Она мало также похожа и на наши прежние художественные вещички...

Нет, с одной стороны, это сочинение тоже можно будет назвать художественным. Тут будет и художественное описание картин нашей северной природы, описание бережков, ручейков и опушек леса. Тут будет интересный и даже занимательный сюжет. Тут будут разные сложные и сердечные переживания героев, а также рассуждения и добровольные высказывания этих героев о пользе текущей политики, о мировоззрении, о перестройке характеров и о славных грядущих днях...

Но это только с одной стороны. А с другой стороны, наша книга — нечто совершенно иное. Это такое, что ли, научное сочинение, научный труд, изложенный, правда, простым, отчасти бестолковым бытовым языком, доступным в силу знакомых сочетаний самым разнообразным слоям населения, не имеющим ни научной подготовки, ни смелости или желания узнать, что творится за всей поверхностью жизни.

В этой книге будут затронуты вопросы сложные и даже отчасти чересчур сложные, отдаленные от литературы и непривычные для рук писателя»²⁷.

Не станем говорить о полемике, которая развернулась сразу после выхода этого произведения в свет. Укажем только чрезвычайно характерное мнение авторитетного исследователя.

Во вступительной статье к двухтомнику избранных произведений М. М. Зощенко такой тонкий литературовед, как П. Громов, пишет: «Однако единого повествова-

²⁷ Зощенко М. М. Избр. произведения (в 2-х томах), т. 2. Л., 1968, с. 6.

ния, сплавления в себе научность и художественность, все-таки не получается... Обширный, обильно оснащенный историческими фактами комментарий в „Возвращенной молодости“ безмерно обедняет сюжет, превращает его в некий довесок к рассуждениям... Положительные герои второго плана часто в рассказах Зощенко были чрезвычайно убедительны... Именно с этими героями „Возвращенной молодости“ Зощенко совершенно не справился как художник... Художественный материал превращается во что-то вроде „эксперимента“ для „научного построения“, но научное обобщение, по самой своей природе, не может извлекаться из единичного случая... Замысел слить методы науки и искусства разваливается у нас на глазах» (34—37).

С другой стороны, А. В. Гулыга, считал, что в «Возвращенной молодости» «художественная литература и медицина слились воедино». Более того, философ считает повесть М. Зощенко одной из вершин прогрессирующего искусства, которое в XX веке от типизации переходит к типологизации²⁸.

П. Громов во всем прав: действительно, сюжет обеднен, превращен в довесок к рассуждениям, характеры не раскрыты, научное обобщение нельзя строить на единичном факте и т. д., но общая его оценка повести М. Зощенко основана на недоразумении. П. Громов подошел к этой повести как к художественному произведению. А между тем (даже в чисто количественном отношении) повесть занимает только треть произведения. Две трети — небольшое введение, иллюстрации и обширный комментарий. Комментарий по объему почти в полтора раза больше повести. Содержательная же его значимость гораздо выше. Дело в том, что «Возвращенная молодость» — высокого класса, блистательное научно-художественное произведение (в этом А. В. Гулыга прав); в нем, может быть, несколько ярче роль художественных структур, чем в обычном научно-популярном сочинении. Естественно, что повесть иллюстративна, нехарактерологична и т. д. Художественная речь не несет здесь литературно-эстетического задания. Вот почему упреки П. Громова неправомерны. Но столь же неправомерно усматривать здесь и «прогресс искусства», как это

²⁸ Гулыга А. В. Искусство в век науки. М., 1978, с. 32—34.

делает А. В. Гулыга. Ведь не принимаем же мы за литературу изящные описания природы в «Заметках фенолога» или в «Ботанике».

Таким образом, в структуре текстов обнаруживаются два основных композиционно-стилистических типа изложения, подачи содержания: научно-деловой, информационно-логический, с одной стороны, и беллетризованный, экспрессивный — с другой. В свою очередь каждый из этих типов характеризуется не только подбором тех или иных языковых средств, стилистически окрашенных единиц языка, но прежде всего способами и приемами их организации для выражения данного содержания.

Исходя из всего сказанного ранее, можно наметить единую классификацию жанров, не ограничиваясь только содержательно-тематическими признаками или языковыми, но включив и структурные. В каждой сфере языкового общения можно указать и тексты, в которых доминируют логические формы (что создает основной тип, наиболее характерный и определенный с точки зрения функциональной стилистики), и такие тексты, в которых структуры трансформируются включением эмоционально-риторических структур, что ведет к изменению композиционно-стилистических параметров и тем самым создает новый жанр, новый вид или тип речи. Схема (исключающая, разумеется, жанры художественной литературы) может быть представлена в таком виде:

Доминирующие структуры	Сфера коммуникации			
	деловая	научная	публицистическая	разговорная
Реальное или логическое изложение. Рационально-логические структуры. Линейность	Документ установленной формы (справка, заявление) и т. п. законодательные жанры	Научная статья, учебно-справочная литература и др.	Передовая статья, информативная заметка, отчет и т. п.	Ситуативно-обусловленный диалог
Включение эмоционально-художественных структур. Трансформация	Свободное деловое описание, деловое письмо и т. п.	Научно-художественное или научно-популярное изложение	Очерк, репортаж, обзор, рецензия, фельетон и т. п.	«Драматический монолог»

Пояснения требуют, кажется, только жанры (виды) разговорной сферы общения, о чем до сих пор не было речи. Во-первых, ситуативно-обусловленный диалог: зная условия общения, тему и отношения собеседников, легко представить, как будет развиваться разговор (например, диалог двух студентов, неожиданно встретившихся через несколько лет после окончания вуза и т. п.). Эту особенность неоднократно и по-разному обыгрывали писатели, в частности Л. Толстой в начале «Войны и мира»: гости Шерер говорят именно то, чего от них ждут, и в той форме, которая задана, только Пьер все время нарушает эти нормы (например, начинает говорить с жаром и т. д.), чем и беспокоит, пугает хозяйку.

В отношении второго, т. е. драматического монолога, очень точно говорил В. В. Виноградов: «Если монологическая речь вообще характеризуется установкою на словесную логизированную композицию., то монолог драматический является в сущности формой напряженного диалога с опущенными репликами, он строится по принципам сдвинутой и сгущенной диалогической речи, представляя оценку отдельных реплик. Принцип «драматизации» не исключен и из других форм монолога. Но в рассматриваемой категории монолога формы моторной экспрессии являются доминантой словесного построения»²⁹.

Выделенные два типа структур реализуются в тексте в соответствии с основным коммуникативным заданием, несут определенные функции, определенным образом сочетаются и взаимодействуют.

²⁹ Виноградов В. В. Указ. соч., с. 32.

РЕЧЕВЫЕ ЕДИНИЦЫ

ФУНКЦИОНАЛЬНО-СМЫСЛОВЫЕ ТИПЫ РЕЧИ

1. Важнейшим для стилистики речи является вопрос о структурных единицах (или единице) текста. Если удастся выявить и описать эти единицы, то тогда легче будет увидеть и композиционные схемы, по которым они слагаются в произведении. В последнее время высказаны разнообразные идеи, предположения.

Поскольку в речи принято выделять «план содержания» и «план выражения», то и речевые единицы ищутся то в одном, то в другом плане. В основу поисков кладется либо содержание (тема, логические отношения), либо язык, прежде всего синтаксис — типы предложений и их последовательности.

Попытки определить конституирующие единицы текста предпринимались со стороны логики, грамматики, психологии¹. Однако первый путь пока не дал сколько-нибудь значительных результатов.

Изучавший структуру текста с логических позиций В. И. Свинцов пишет, что «...в любом случае анализ текста предполагает выделение некоторых его единиц (смысловых, грамматических, графических и т. д.) и изучение определенных связей между ними. Нужно сказать, что понятие «единица текста», взятое в общем виде, достаточно неопределенно: его статус в каждом отдельном

¹ Заметим, что грамматика, логика и психология всегда включались в состав риторики («Топика» Аристотеля соотнесена с его «Риторикой»). Вот одно из наиболее типичных положений: «Грамматика и логика суть те науки, которые... входят в самое существо риторики. Одна изобретает вещи, другая находит слова» (см.: Могилевский А. Российская риторика. Харьков, 1824, с. 20). Наука «возбуждать страсти» была неременной частью классической риторики.

случае определяется конкретными особенностями данного фрагмента текста и задачами анализа»².

Исходя из того, что нельзя точно, количественно («математической величиной») определить текст и его границы, единицей текста, по мнению В. И. Свинцова, может быть и отдельное слово, и абзац, и даже глава. И окончательный вывод: «Таким образом, единица текста может быть определена как любая часть текста, выделяемая из него и сопоставляемая в определенных целях с другими частями (единицами) текста» (36).

Если любая часть текста может рассматриваться в качестве единицы текста, что фактически означает отсутствие такой единицы, то, само собой разумеется, не может быть и речи о ее структурных признаках³.

Лингвистами предпринят ряд удачных попыток выявления конституирующих единиц текста и описания их структур. Если не иметь в виду исследования отдельных произведений (или нескольких произведений), рассматривать общие, типологические исследования, включающие различные виды и жанры литературы художественной и нехудожественной, то можно отметить, что лингвистический анализ текста идет, во-первых, в направлении описания функционально-смысловых типов речи как ее структурных единиц; во-вторых, в направлении описания и классификации сложного синтаксического целого.

Здесь характерен перенос понятий и категорий синтаксиса предложения на сверхфразовое единство. Для выделения речевых единиц первостепенное значение имеет разработка методики анализа текста. Важно избежать простого разложения на элементы. О порочности подобного анализа-разложения Л. С. Выготский замечал: «Его можно было бы сравнить с химическим анализом воды,

² Свинцов В. И. Логические основы редактирования текста. М., 1972, с. 35.

³ Собственно такой подход представляется вообще бесперспективным. Простой перенос в сферу речи формально-логических категорий не может быть оправдан по причинам, указанным еще Л. С. Выготским: «Это течение и движение мысли не совпадают прямо и непосредственно с развертыванием речи. Единицы мысли и единицы речи не совпадают. Один и другой процессы обнаруживают единство, но не тождество. Они связаны друг с другом сложными переходами, сложными превращениями...» (см.: *Выготский Л. С. Мышление и речь*. М.—Л., 1934, с. 311—312).

разлагающим ее на водород и кислород. Существенным признаком такого анализа является то, что в результате его получают продукты, чужеродные по отношению к анализируемому целому, — элементы, которые не содержат в себе свойств, присущих целому как таковому, и обладают целым рядом новых свойств, которых это целое никогда не могло обнаружить»⁴. Изучение свойств кислорода и водорода не дает представления о свойствах воды. Такого рода разложением оказывается выделение в речевой единице «содержания» (темы) и «выражения» (языка). Собственно синтаксический подход к выявлению и описанию речевых единиц, как и содержательно-тематический, может вызвать существенные возражения.

Так, детальная характеристика функционально-смысловых типов речи дана в работах О. А. Нечаевой, которая считает речевыми единицами сверхфразового уровня описание, повествование, рассуждение (монологические типы) и вопрос, побуждение (диалогические).

Функционально-смысловые типы изучаются и в предметно-логическом и формально-грамматическом отношении. Например, О. Л. Нечаева, выделяя «описание портрета», пишет: «Описание портрета — словесное перечисление внешних черт человека, вида его лица, фигуры, одежды и т. д. Эти признаки как качества выражаются прежде всего именными частями речи: именами существительными, прилагательными, числительными, причастными формами»⁵. Но действительно ли перечисленные формы характеризуют именно данный тип речи? Ср. также: «В описании обстановки часто используются эллиптические предложения» (68). Можно ли думать, что этот признак характерен только для данного функционально-смыслового типа? Если нет, то какой смысл имеет его выделение? Ср. далее: «Описание нередко строится и из двусоставных, полных, распространенных предложений» (85).

«В описании часто используются сложноподчиненные предложения с придаточными определительными» (86) и др.

Показателен, может быть, такой общий вывод автора: «Итак, синтаксической особенностью описания является

⁴ Там же, 1934, с. 7.

⁵ Нечаева О. А. Функционально-смысловые типы речи. Улан-Удэ. 1974, с. 71.

не только перечислительная форма, но и довольно частое выражение признаков описываемой природы или обстановки номинативными, эллиптическими и безличными предложениями в связи с тем, что только наличие каких-либо предметов или явлений нередко и составляет сущность данной обстановки. Наряду с простыми двусоставными и односоставными предложениями используются в описании сложносочиненные и бессоюзные сложные предложения со значениями одновременности. Синтаксическую особенность описательных контекстов составляет и употребление сложноподчиненных предложений в их составе» (90).

По-видимому, все же нельзя ни объединить, ни соотнести содержательные признаки описания («перечислительная форма», «наличие предметов») с синтаксическими, ибо все эти синтаксические структуры легко найти и в других типах.

Подобный формально-грамматический подход не позволяет даже правильно определить тип того или иного высказывания.

Представляется неудачной попытка перенести методу, принципы анализа предложения в текст. Конечно, предложения с экзистенциональным значением нередко в описательном типе, но нельзя получить характеристику типа, как бы тщательно ни описывались предложения, из которых он составлен, вернее представлен в том или ином тексте (или ряде текстов). Формально-грамматические и структурные характеристики неизбежно вступят в конфликт, а исследователю трудно будет выпутаться из противоречий.

2. Если признавать, что выделяемые типы, действительно, функционально-смысловые, то определяющим как раз и должны быть параметры функциональные, параметры смысловые. Именно на этом пути — и это представляется естественным, логичным — возможна адекватная классификация речевых единиц. За основу должны быть приняты, следовательно, функция и смысл, а не синтаксические структуры, входящие в текст. Но это уже принципиально иной подход, принципиально иное деление. То, что с точки зрения узколингвистической, синтаксической, относят к одному типу, с точки зрения логико-смысловых отношений необходимо строго различать.

Так, следующие два отрывка О. А. Нечаева объединяет на основе синтаксических критериев:

«Рассмотрим примеры описательных контекстов, в структуру которых входят сложноподчиненные предложения с придаточными обстоятельственными.

1. „Не богаты красками степи Забайкалья. Зимой все вокруг бело, пусто, только в ветреный день дымятся снежные заструги, и ранней весной, когда земля еще не успела вобрать в себя тепло, и поздним летом, когда солнце высушило ее до каменного звона, степь уныло однообразна, серая от края до края. И сопки тоже серые, как вороха пепла“ (И. Калашников, Разрыв-трава).

2. „В этом углу пашни. Дома на берегу Маны, а поля здесь. Они упираются сзади в горы, и справа, где я стою, тоже горы... Дальше заимок“... (В. Астафьев, Последний поклон).

Это описание природы, содержащее в своей структуре придаточные времени (первый пример) и места (второй пример), причем придаточные легко опускаются, потому что основные признаки выражаются не в придаточных предложениях» (87).

Нельзя считать сколько-нибудь существенными признаки, которые «легко опускаются». В данном случае очевидна функциональная и смысловая неравнозначность придаточных обстоятельственных, структурная неравнозначность. Если придаточное «где я стою» никак не способствует именно описанию, то в первом примере как раз придаточные составляют весьма важную часть описания: в них сосредоточен собственно экспрессивный потенциал описания. Если их убрать, то художественное, красочное описание превратится в нейтрально-информативную фиксацию факта: «ранней весной и поздним летом степь уныло однообразна...» Если придаточные первого примера несут ярко выраженную функцию описания, то во втором примере придаточное фиксирует позицию говорящего, указывает точку, с которой производится описание, композиционная роль его иная. Но для понимания структурных особенностей данных отрывков существенна не только и, может быть, даже не столько характеристика отдельных элементов описания, но его общая структура.

В первом примере все описание представляет собой развертывание основной мысли, заключенной в начальном предложении: «Не богаты красками степи Забайкалья». Последовательно в остальной части говорится о том же — «зимой... весной... летом». Описание носит обобщенный характер. Оно конструируется двумя сторонами — объективно-информативной, деловой и экспрессивной, субъективизированной.

Во втором примере описание конкретно, признаки равноправны, их последовательность не объективирована, а задана внешней точкой зрения субъекта, позицией наблюдателя (говорящего).

И, конечно, совершенно несущественной оказывается и предметно-содержательная классификация: одна структура может характеризовать и жанр описания природы и жанр описания обстановки.

Но главное — подобный подход не позволяет установить реальные речевые единицы. Например, амплитуда колебаний описания или повествования — от одного предложения до целостного большого по объему текста. В абзаце, в законченной «микротеме» обнаруживаются постоянные переходы от одного типа к другому. О. А. Нечаева пишет: «Микротематическое повествование может включать в свой состав отрезки с иными типами речи: описательные сообщения, рассуждения, побуждение к действию, вопросительную речь» (109). Автор приводит следующие примеры:

«Вот повествовательная микротема с включением описания:

„Помолчали. От печи пыхало жаром. Сухо тыркали сверчки. Тишина, скука. Даже собаки перестали брехать на дворе. Волков проговорил задумавшись...“ (А. Толстой, Петр Первый).

В этом примере в середину конкретно-сценического повествования введено описание обстановки, в которой происходят указанные действия.

Микротематическая повествовательная часть может включать в свой состав и рассуждение, например:

„С собаками на сворах ехать приходится шагом, да и спешить не хочется — так весело в открытом поле в солнечный прохладный день“ (Бунин, Антоновские яблоки).

Повествование в форме информации в этой микроте-
ме завершается рассуждением для обоснования состоя-
ния» (110).

В первом примере, таким образом, главное место за-
нимает описание, хотя автор считает отрезок повество-
ванием. Повествование заключено собственно в двух
словах: «помолчали» и «проговорил». Если приведенный
отрывок и можно признать сложным синтаксическим
целым, при таком его членении ни о какой цельности
говорить не приходится, а тем самым необходимо отка-
заться и от самих единиц: реально получается ряд пред-
ложений, в каждом из которых содержится то описание,
то повествование, то рассуждение и т. п. Более того,
если быть последовательным, то придется признать, что
отдельное предложение может включать различные «ти-
пы речи». В этом легко убедиться, анализируя второй
пример: В повествовательную часть включено рассу-
ждение (начиная со слов «да и спешить не хочется...»),
но ведь можно с полным основанием утверждать, что и
в рассуждение включено описание: «открытое поле»,
«солнечный прохладный день».

3. Таким образом, начав как будто с изучения рече-
вых единиц, мы при собственно грамматическом подходе
(как и при формально-логическом) фактически прихо-
дим к отрицанию этих единиц. Синтаксические единицы
(синтагмы, предложения) не могут служить ориентиром
при выделении речевых единиц. Опора может быть толь-
ко семантической.

Это подтверждается и экспериментальными исследо-
ваниями психологов. Важными и интересными представ-
ляются выводы акад. А. А. Смирнова:

«В основу разбивки кладутся не какие-либо внешние
признаки текста, а его смысловое содержание. Материал
разбивается так, чтобы каждая часть представляла со-
бой относительно самостоятельное единство содержания.
В нее входит то, что родственно или кажется испытуюмо-
му родственным по смыслу. Об этом говорят и сами ис-
пытываемые, отмечаящие, что они «группировали мысли»,
«разбивали по темам на тематические куски». Это под-
тверждается и анализом самих частей, на какие разби-
вался материал. Это — смысловая группировка мате-
риала.

Такое расчленение на смысловые куски, основанное на единстве смыслового содержания каждого куска, ведет к тому, что каждая часть текста представляется некоторой своеобразной «смысловой точкой», «смысловым пунктом», в котором словно сжато все содержание части»⁶.

Поэтому представляется целесообразным, взяв за основу характер развертывания такого «смыслового пункта», который может быть реально представлен либо понятием, либо суждением (тезисом), подойти и к общей классификации объединяемых содержательно-тематически речевых единиц, функционально-смысловых типов речи.

Но предварительно необходимо сделать одно замечание в связи с психологическим подходом к выделению речевых единиц. Дело в том, что признавая объективность «смысловых групп», А. А. Смирнов в то же время как будто и отрицает ее. Теоретически констатируется единство и определенность смысловых кусков. «Фактически же смысловые группы, образуемые разными испытуемыми, варьируют часто в широких пределах. Это относится и к их величине, и к конкретному содержанию каждого раздела. Индивидуальные различия в образовании смысловых групп или разделов весьма значительны» (210).

А. А. Смирнов склонен объяснять этот феномен индивидуальными особенностями субъективного восприятия. Однако знакомство с текстами, которые предлагались испытуемым, позволяет увидеть другую причину индивидуальных колебаний. Эти тексты («Волк» и «Железо») представляют собою небольшие (порядка 200 слов) характеристики — описание существенных черт, особенностей соответственно волка и железа. Тексты целостны в смысловом и структурно-стилистическом отношении, представляют собою нечто единое, законченное, т. е. каждый текст является в сущности речевой единицей. Совершенно естественно, что когда такую структурную единицу предложено расчленить, то разделение, не находя опоры в структурных особенностях текста, оказывается произвольным, крайне субъективным, что и под-

⁶ Смирнов А. А. Проблемы психологии памяти. М., 1966, с. 175.

твердили эксперименты. Например, один из испытуемых в тексте, содержащем характеристику волка, выделил только две части, а другой одиннадцать. В описании железа один выделил две части, а другие четыре, шесть. Такое членение может говорить только об одном — о некорректности проведения опыта. Это подтверждается также тем, что в тех случаях, когда берутся тексты, действительно членимые, составленные из ряда речевых единиц, когда смысловое единство опирается на структурную цельность, оформленность содержания, — испытуемые единодушны, их показания совпадают и о субъективности восприятия говорить не приходится. Задача заключается в том, чтобы выявить основу этой структурно-смысловой оформленности речи.

4. Самым простым (с точки зрения структурной организации), наиболее устойчивым и логически строгим видом развертывания понятия является определение его. Определение понятия заключается, как уже отмечалось, в том, что определяемое понятие соотносится с ближайшим родом, к которому оно принадлежит, и даются признаки (или признак), являющиеся особенными для данного понятия (видовое отличие).

Соответствующим определению видом (трансформированным для достижения психологических целей — простоты, доступности, интереса и т. п.) с усложненной структурой является объяснение. Вот одно из определений, взятое из действующего учебника геометрии (для средней школы): «Множество всех точек плоскости, находящихся на положительном расстоянии от данной точки, лежащей в этой плоскости, называется...» С первого раза читателю-нематематику нелегко сообразить, что здесь (в учебнике для учащихся шестого класса) определяется такое знакомое, известное всем понятие, как окружность.

Несколько лет тому назад (до введения новых программ) понятие окружности разъяснялось следующим образом: «Если дать циркулю произвольный раствор и, поставив одну его ножку острием в какую-нибудь точку O на плоскости, вращать его вокруг этой точки, то описываемая на плоскости непрерывная линия, все точки которой одинаково удалены от точки O , называется окружностью». Это так называемое «генетическое определение» является объяснением понятия

и отличается от первого простотой восприятия, легкостью понимания его читателем.

Вот другой пример — раскрытие понятия «флотация», взятое из разных текстов:

Определение: «Флотация — один из способов обогащения полезных ископаемых, основанный на принципе всплывания измельченных частей полезного ископаемого на поверхность вместе с пузырьками воздуха».

Объяснение: «Суть флотации в том, чтобы вынести на поверхность ванны тяжелые минеральные частички. Это делают воздушные пузырьки, которые хорошо прилипают только к веществам полезным. А пустая порода идет на дно. Но вынести наверх «полезную» частицу мало, ее нужно еще удержать на плаву. И если бы у пузырьков не было прочных стенок и пенной одежды, если бы они лопались, как лопаются обычные пузырьки воздуха, обогатительные установки не могли бы работать».

Первое характерно для научных текстов, второе — для научно-популярных, вообще для языка массовой коммуникации. Показательно, что, например, И. П. Павлов, вводя в лекции понятие «условный рефлекс», использует именно объяснение, а в статье — определение. Так, в лекции о работе больших полушарий головного мозга сначала описывается опыт, где слюноотделение у животного начиналось уже при ударах метронома, что служило сигналом подачи пищи. Вводится понятие сигнализации, устанавливается его связь с понятием врожденного рефлекса: «После сообщенного не остается ни одного основания не считать и не называть рефлексом то, что я до сих пор обозначал термином сигнализация». Установив общность, лектор затем обращает внимание на существенную разницу между старым рефлексом и этим новым явлением, которое он также назвал рефлексом. А разница заключается в том, объясняет ученый, что рефлекс существует «со дня рождения у всякого животного, а новый рефлекс образуется постепенно». Это различие подчеркивается вопросом: «Не составляет ли это существенную разницу? Не отнимает ли у нас самое основание называть наш новый рефлекс рефлексом?» И отвечает: «Да, это, бесспорно, довод к тому, чтобы выделить, отличить эту реакцию, но что касается научного

права называть ее рефлексом, то оно несколько не нарушается этим». И затем формулируется вывод: «Новые рефлексы мы назвали условными, противопоставляя их врожденным, как безусловным».

Следующим видом строго логического (с устойчивой, определенной структурой) развертывания является умозаключение. Структура умозаключения настолько определена, что все его разновидности описаны в формальной логике (фигуры силлогизма), поэтому здесь мы ограничимся одним примером: «Ни одна научная истина не основывается на вере. Религия основывается на вере. Следовательно, религия не может считаться научной истиной».

Но, как уже ранее было сказано, умозаключение сравнительно редко встречается в речи в чистом виде. Оно трансформируется и выступает как рассуждение. Рассуждение как вид логического единства имеет две разновидности: в первой понятия, суждения связываются между собой непосредственно (но не в форме силлогизма — в этом и сходство и отличие рассуждения от умозаключения); во второй — понятия, суждения соотносятся с фактами, примерами и т. п.

Пример первой разновидности: «И еще одно важное обстоятельство. Если сейчас неплохо изучены способы кодирования наследственных свойств, то о путях, связывающих код с конкретными фенотипическими признаками (особенно морфологическими), известно гораздо меньше. Пока дело обстоит так, приходится быть осмотрительными в суждениях о том, что может быть, а чего не может быть в наследственности. Ведь наследственность — это не только код, но и считывающий механизм».

Пример второй: «Стремление к равновесию — один из главных законов развития окружающего нас мира. Нарушение хотя бы одного звена в цепи вызывает ответную реакцию всех связанных воедино компонентов. Рост народонаселения в бассейнах рек, увеличение посевных площадей приводят к росту водопотребления, сокращению речного стока, что ведет к понижению уровня моря, что в свою очередь вызывает повышение солености морской воды, осолонение нерестилиц, следовательно, сокращение уловов рыбы и т. д. Связи эти многозначны, имеют множество побочных сцеплений».

(Оба примера взяты из научно-популярной литературы).

В рассмотренных двух парах (четырёх видах логических единств) развертывание осуществляется благодаря установлению логических отношений между понятиями. Кроме них в речи встречаются иные типы, связанные с перечислением, названием признаков понятий. Суть развертывания при этом и заключается в перечне признаков. В зависимости от того, является ли этот перечень статическим или динамическим, включает ли он только существенные или также и несущественные признаки, можно выделить четыре вида логических единств:

Признаки	Развертывание	
	статическое	динамическое
Существенные Существенные и несущественные	характеристика описание	сообщение повествование

Итак, можно утверждать, что монологическая речь строится как два ряда последовательностей — аргументативные последовательности и представляющие (образительные) последовательности. Первые дают такие виды логических единств, как определение-объяснение и умозаключение-рассуждение, вторые — характеристику-описание и сообщение-повествование.

Приведем примеры. Наиболее частым случаем характеристики является так называемое «техническое описание»:

«Магнитофон «Чайка» представляет собой аппарат, предназначенный для записи и воспроизведения музыки и речи в домашних условиях. Магнитофон обеспечивает возможность записи с микрофона, звукоснимателя, а также запись с другого магнитофона, радиотрансляционной сети, радиоприемника или телевизора.

Магнитофон «Чайка» выполнен в декоративном ящике переносного типа. Конструкция всего устройства состоит из следующих основных узлов... Все органы управления магнитофоном, за исключением предохра-

нителя, входных и выходных гнезд, расположены на верхней панели...» и т. п.

Это, так сказать, описание не отдельного, не конкретного магнитофона, а данной модели. Легко представить себе, что человек, рассматривающий магнитофон, рядовой потребитель, не специалист по радиотехнике, дал бы совсем другое описание, по-иному его построил и включил в него иные, несущественные для данной модели признаки: цвет, особенности оформления, расположение видимых деталей, сказал бы о своем впечатлении и т. п.

Под характеристикой часто понимают собственно характеристику человека. Это понятно, ибо описывая внешность, черты характера, именно стремятся указать отличительные, существенные признаки. Но важно выделить не содержательные, а структурные типы. Вот почему и в дальнейшем, говоря об описании, мы не будем выделять «описание пейзажа», «описание обстановки» и т. д., так как предела такому дроблению нет.

Вот пример описания (из воспоминаний К. Чуковского о И. Репине): «Между тем наступила зима. А зимняя Куоккала была совсем не похожа на летнюю. Летняя Куоккала, шумная, нарядная, пестрая, кишашая модными франтами, разноцветными дамскими зонтиками, мороженщиками, экипажами, цветами, детьми, вся исчезала с наступлением первых же заморозков и сразу превращалась в безлюдную, хмурую, всеми покинутую. Зимой можно было пройти ее всю, от станции до самого моря, и не встретить ни одного человека. На зиму все дачи заколачивались, и при них оставались одни только дворники, сонные, угрюмые люди, редко выходившие из своих тесных и душных берлог...»

Событие, процесс, действие, характеризующиеся динамической сменой фаз, признаков, передается сообщением или повествованием. Наиболее выразительным примером могло бы служить для первого вида обычное газетное сообщение о чем-либо. Но для того, чтобы показать, что сообщение не ограничивается собственно сферой газетной речи, приведем иной пример (из истории осады Троицкого монастыря поляками): «Получив решительный отказ сдать крепость, паны 30 сентября

сделали попытку взять ее приступом. Нападение было произведено сразу с четырех сторон, но было отбито с большим уроном для нападающих. Сапега окончательно убедился, что без правильной осады взять крепость невозможно, и с 3 октября предпринял продолжавшийся более шести недель почти непрерывный обстрел монастыря. Подготавливая штурм крепости, интервенты повели подкоп против наугольной, так называемой Пятницкой башни».

Здесь перечислены только основные, существенные моменты осады. Включение сюда несущественных признаков процесса дало бы нам столь привычный и самый известный вид — повествование. Повествование можно считать детализованным сообщением.

Необходимо заметить, что лингвостилистическая традиция выделяет только три вида — описание, повествование, рассуждение. Они называются «функционально-смысловыми типами речи». Выделение только трех типов объясняется тем, что изучение их, во-первых, только начинается, а во-вторых, оно не выходило за рамки литературно-художественных текстов. И для этих текстов, бесспорно, эти три типа наиболее характерны. Эти же три типа свойственны также тем жанрам, которые в той или иной степени включают эмоционально-художественные структуры, тем текстам, которые тяготеют к литературным формам: газетно-публицистическим, научно-популярным и др. Если же иметь в виду все многообразие текстов, то «функционально-смысловые типы», виды логических единств можно представить в следующей таблице:

определение	умозаключение	характеристика	сообщение
объяснение	рассуждение	описание	повествование

Усложнение структур идет (начиная от «определения») как по горизонтали, так и по вертикали. Верхний ряд представляют виды с логической доминантой, с большей определенностью и строгостью структуры. Нижний — соответствующие трансформации (усложне-

ние) их, что вызвано дополнительными, психологическими задачами.

5. Выше названы виды логических единств, из которых состоит монологическая речь. Кроме того, необходимо учесть еще один вид, который, хотя и включается в монологическую речь, но существует самостоятельно — диалог, диалогическое единство. Диалог может взаимодействовать только с логическими единствами нижнего ряда. Он может также включаться в сообщение, но в этом случае он сильно деформируется: передается только общий смысл сказанного, формальные особенности опускаются. Возможность включения диалога в один из видов верхнего ряда объясняется тем, что сам диалог может быть предметом сообщения. Имея в виду диалог в нехудожественном тексте, т. е. практически диалог в газете, можно указать два основных типа. Во-первых, диалог информационный, относительно простой в структурном отношении, нейтральный — в стилистическом; «диалогическое развитие» линейно, реплики либо прямо дополняют (содержательная) одна другую:

— Ведь это вроде как восточная легенда получается?

— Да, войди в любой дом, и везде свои предания; либо образуют замкнутое вопросно-ответное единство (например, в интервью): «Корреспондент спросил...— Министр ответил...»; либо реплика развивается в сообщающий монолог: «Министр заявил...» ...далее обобщенно (хотя и в форме прямой речи; правда, кавычки нередко опускаются) передается содержание выступления.

Газетный диалог в принципе враждебен стихии разговорной речи, что вполне понятно и оправданно, поэтому «отклонение от нормы» (а нормативным, «нулевым» можно считать диалог информационного типа) связано со структурно-семантическим усложнением отношений между репликами и — что еще более характерно — между репликами и окружающим их текстом. Этим отличается другой тип диалога — это, во-вторых, — диалог сюжетный. Особенности его структуры (поскольку первый тип предельно прост) мы и попытаемся в дальнейшем указать.

Если информационный диалог собственно форма-

лен, структурно независим, не связан с «сюжетом» статьи (содержание его легко могло бы быть передано и без помощи диалогической формы), это, так сказать, чисто внешняя диалогизация текста,— то сюжетный диалог оказывается конструктивно значимым. Автор в этом случае стремится к созданию «драматизма» изображаемого, т. е. созданию «диалогического напряжения», в основе которого лежит семантико-стилистический сдвиг, известное противоречие в отношениях реплик (или реплик и текста).

Отрицание вместо ожидаемого утверждения или утверждение вместо отрицания способно трансформировать и оживить обычный информационный диалог (сдвиг здесь еще незначителен). Например, в статье об очередном создателе всемирного языка (Язык для всей планеты):

— Что послужило фундаментом для создания вашего языка?

— Создавать ничего не пришлось,— прозвучало неожиданно.— Речь идет только об оформлении всеобщего языка, понятного различным народам..., и т. д.

«Отклонение от нормы» (эффект «нарушения ожидания») достаточно очевидно (и даже прямо указывается журналистом). Легко представить «нормальный» ответ: «Фундаментом послужило то-то и то-то...», скажем, наличие общих корней, «интернациональных» морфем и т. п.

6. Определив вид логического единства (одного или ряда абзацев), мы можем далее анализировать более детально конкретную структуру. А эта структура характеризуется семантическими отношениями входящих в нее понятий, образующих смысловой центр, стержень высказывания. Две единицы могут либо образовывать последовательность, либо располагаться рядом, быть параллельными. Эти два типа связи — последовательность (цепь) и параллельность (охват) — лежат в основе структурных характеристик логических единств. Определение предполагает подчиненность, последовательность смысловых элементов: к родовому понятию добавляются видовые отличия. В умозаключении мы видим логически подчеркнутую последовательность элементов. Характеристика представляет собою сумму равноправных признаков, их последовательность и оп-

ределяет характеризующий объект. То же можно сказать и о последовательности действий, обычных в сообщении. Таким образом, последовательность, цепная связь (мы не имеем в виду синтаксические единицы и синтаксическую связь, описанную лингвистами) элементов присуща видам логических единств верхнего ряда таблицы. Любой вид нижнего ряда может характеризоваться как последовательной, так и параллельной структурной организацией. Естественно, что при числе основных смысловых элементов больше двух возможно усложнение структуры и комбинация типов соотношения. Сложность описания и анализа подобных структур объясняется также и тем, что последовательность приобретает разный характер в зависимости от логических отношений элементов (простая последовательность, причинно-следственные отношения; отношения подчинения, совмещения, перекрещивания и др.) и в зависимости от их сущностной основы. Эти отношения, эта соотношенность образует особого рода схему, более или менее характерную для того или иного функционально-смыслового типа речи. Показательно, что А. А. Смирнов отметил: «В других случаях переход к новому предвосхищается, ожидается испытуемым. Это ожидание является итогом предшествующего чтения. Оно значительно облегчается существованием некоторых привычных схем, характерных для того или иного вида материала»⁷.

Задача, следовательно, заключается в том, чтобы выявить эти схемы, но для этого необходимо прежде всего разработать методику их определения.

В этом отношении и направлении очень важно исследование «логического единства», проведенное Г. Я. Солгаником. Но подход к описанию «логического единства» с позиций стилистики текста значительно отличается от подхода со стороны «синтаксической стилистики». Иное понимание логического единства, принципов выделения и определения его структурных типов удобно показать, отталкиваясь от отдельных положений и общих выводов, к которым пришел Г. Солганик⁸.

⁷ Смирнов А. А. Указ. соч., с. 202.

⁸ Солганик Г. Я. Синтаксическая стилистика. М., 1973.

Уже само название речевой единицы — «логическое единство» — свидетельствует о том, что на первое место выдвигаются критерии смысловые, семантические, что здесь тесно объединены отдельные суждения, что «в логическом единстве мысль совершает относительно полное развитие по сравнению с отдельным суждением» (41).

Для нас наиболее существенным оказывается положение автора, касающееся структуры логического единства: «Оно представляет собой наиболее общий структурный тип связи суждений, в котором движение мысли совершается через развертывание предиката или субъекта предыдущего суждения. Логическое единство соответствует полному развитию мысли, которое только намечается в суждении. В связи суждений в логическом единстве отражается связь предметов и явлений объективного мира. Изолированное суждение статично, неполно по содержанию. В логическом единстве оно приобретает «жизнь», движение. Логическое единство представляет собой относительно полное развитие субъектно-предикатных отношений входящих в него суждений. Логические единства в мышлении — это этапы развития мысли» (42).

Если это так, то, казалось бы, прежде всего и должны быть изучены «этапы развития мысли», рассмотрены особенности и формы «движения мысли», т. е. исследование должно идти в плане семантики текста. Однако Г. Я. Солганик изучает синтаксические формы связи суждений в речевой единице, исследование идет в плане синтаксиса текста. Этим различием и объясняются все дальнейшие расхождения наши с автором интересного и значительного исследования.

Устранение семантического аспекта и выдвигание на первый план проблем синтаксической когерентности, на наш взгляд, не позволяет адекватно описать структурные единицы текста. И выделение этих единиц, их характеристика оказываются, по-видимому, неточными (не говоря уже о степени полноты и значительности выделяемых черт).

В частности, Г. Я. Солганик пишет: «Можно выделить также логические единства, построенные на контрастном чередовании субъектов в каждом суждении. Такие единства обычно используются в напряженном

повествовании и призваны выразить динамику, быструю смену событий» (45).

Автор стремится подкрепить свою мысль следующим примером из повести А. С. Пушкина «Выстрел»:

«Сильвио имел обыкновение за игрою хранить совершенное молчание, никогда не спорил и не объяснялся. Если понтеру случалось обсчитаться, то он тотчас же доплачивал достальное или записывал лишнее. Мы уж это знали и не мешали ему хозяйничать по-своему; но между нами находился офицер, недавно к нам переведенный. Он, играя, тут же, в рассеянности загнул лишний угол. Сильвио взял мел и уравнивал счет по своему обыкновению. Офицер, думая, что он ошибся, пустился в объяснения. Сильвио молча продолжал метать. Офицер, потеряв терпение, взял щетку и стер то, что казалось ему напрасно записанным. Сильвио взял мел и записал снова. Офицер, разгоряченный вином, игрою и смехом товарищей, почел себя жестоко обиженным, и в бешенстве схватив со стола медный шандал, пустил его в Сильвио, который едва успел отклониться от удара. Мы смутились. Сильвио встал, побледнев от злости, и с сверкающими глазами сказал: «Милостивый государь, извольте выйти и благодарите бога, что это случилось у меня в доме».

Комментарий сводится к следующему: «Первое единство, выделенное двумя вертикальными чертами, имеет обычное строение: первое и второе суждения параллельны благодаря общему субъекту (Сильвио), третье суждение, присоединенное цепной связью и имеющее иной субъект (мы), завершает единство. Строение второго единства «ступенчатое»: в каждом суждении субъект меняется, контрастно чередуясь с другим: офицер... Сильвио... офицер... Сильвио... Назначение его — выразить напряженность, динамику столкновения» (45—46).

На это можно много возразить, во всяком случае, многое не бесспорно. Нельзя не обратить внимание на то, что у Пушкина данная сцена (и абзац) начинаются иначе (Г. Я. Солганик опустил это начало): «Однажды человек десять наших офицеров обедали у Сильвио...» Это опущенное короткое начало заканчивается суждением: «Мы окружили его, и игра завязалась». Это начало, таким образом, вводит в то повествование, кото-

рое затем следует и которое только и учитывает Г. Я. Солганик. Весь абзац состоит, следовательно, из трех частей: краткое введение в сцену игры, сообщение о том, как обычно проходила игра, повествование о том, как проходила игра в данном случае. И поэтому мы можем считать весь абзац отдельной, самостоятельной структурной единицей, логическим единством — либо выделить три единицы. Если идти «от предложения», то придется принять последнее (как очевидно и поступает автор); если идти «от текста», то целесообразно принять первое. Именно этот путь («от текста») для описания структуры текста представляется нам единственно правильным, но примем временно иную точку зрения. И в этом случае мы не могли бы игнорировать субъектного «мы», которое разрушает стройный параллелизм субъектов, на который указывает Г. Я. Солганик. К тому же чередование «Сильвио... офицер» вовсе не создает «динамику столкновения». Здесь, как и всегда в подобных случаях, основная роль принадлежит глаголам, именно чередованию антонимичных обозначений: «пустился в объяснения» — «молча продолжал метать», «стер» — «записал» и др. Если же постараться учесть «движение мысли», то необходимо признать тесную взаимосвязь логических единств (даже ограничиваясь, как это делает Г. Я. Солганик, двумя последними). В одном и в другом противопоставлены три действующие лица: Сильвио, понтер (офицер), «мы». Но сначала дается обобщение, общее правило, а затем его конкретизация (с соответствующим нарушением). Отношение смысловых единиц легко схематизировать:

обычно — А производит действие К.
 В производит действие L.
 С производит действие M

в данном случае — А производит действие К.
 В производит действие (—L)
 С производит действие M₁.

Во втором логическом единстве происходит развертывание понятий, данных в первом (с указанным отклонением от нормы). Такова логическая основа развертывания (при этом мы не учитываем, разумеется, эк-

спрессивные структуры, которые также для стилистики речи чрезвычайно важны).

7. При таком подходе определяющим оказывается тот или иной грамматический признак, а не логико-смысловые отношения. Г. Я. Солганик дает детальную классификацию строф: «цепные строфы с зачинами, имеющими прямой порядок слов и начинающиеся с подлежащего», «цепные строфы с зачинами, выраженными именными предложениями», «цепные строфы с зачинами, открывающимися дополнением или именной частью сказуемого» и др. В действительности же вместо классификации строф читатель находит классификацию зачинов.

Г. Я. Солганик считает: «Прозаическая строфа имеет определенную структуру, композицию, и составляющие ее предложения играют неодинаковую роль. Наибольшей самостоятельностью обладает первое предложение — зачин, служащее синтаксическим и смысловым центром строфы и определяющее ее структуру и развитие мысли» (131).

Однако все это не подтверждается анализом конкретных примеров. Зачин, если он смысловой центр строфы, должен быть и наименее самостоятелен (в смысловом отношении; в синтаксическом — будучи первым предложением — он, естественно, свободен); как соотносится зачин с композицией целой строфы, лучше посмотреть на примерах. Например, в разделе «Цепные строфы с зачинами, имеющими прямой порядок слов и начинающимися с подлежащего» приводятся строки Н. Грибачева:

«Современный мир един лишь постольку, поскольку он размещается на одной планете. Во всем остальном есть два мира, находящиеся в идейном и идеологическом борении, которое определяет динамику всех событий и характер всех комментариев. Мы без иллюзий верим в сосуществование как в альтернативу чудовищным бедствиям термоядерной войны, но было бы иллюзией допустить сращение коммунизма и капитализма в нечто среднее. Это было бы уродливое дитя на хилых ногах. Две идеологии — это две дороги, одна из которых, старая и трагическая, больше никуда не ведет, а другая, новая, открывает на земле жизнь подлинно свободную, изобильную, разумную».

Г. Я. Солганик анализирует: «Зачин, как и в предыдущих строфах, имеет прямой порядок слов (начинается с подлежащего), содержит ключевую мысль⁹, развиваемую и комментируемую в последующих предложениях. С синтаксической точки зрения он характеризуется полнотой и самостоятельностью. Второе предложение тесно соединяется с зачином посредством обстоятельного оборота «Во всем остальном», находящегося в начале предложения... Третье предложение, вводимое модальным личным местоимением «мы», соединяется со вторым цепной синонимической связью «подлежащее — дополнение» (два мира — сращение коммунизма и капитализма)...» (116).

Столь же тщательно и подробно описывается синтаксическая структура других предложений и использованные формы синтаксической связи. Но это ли характеристика композиции строфы? Определяет ли зачин структуру последующих предложений? Существенно ли то, что первое предложение начинается с подлежащего и имеет прямой порядок слов? А если бы отрывок начинался так: «Един современный мир лишь постольку...» или: «Только лишь постольку един современный мир...» или даже: «О единстве современного мира можно говорить лишь постольку...» и т. п.— был ли б это уже другой тип? Существенна ли сама полнота и самостоятельность зачина? Непременно ли таковы при данном зачине должны быть другие синтаксические структуры, формы связи? На эти и многие другие аналогичные вопросы приходится дать отрицательный ответ и признать, что не эти параметры определяют композицию строфы.

Каждый рассмотренный пример (как целое) индивидуален и не поддается схематизации, формализации, т. е. обобщению. Определяет структуру данного отрывка другое: есть два понятия, сходные в одном отношении, отличные в другом. И в каких синтаксических структурах выразится их соотношение не столь существенно для композиционной схемы: А совпадает с В при Z, но А противоположно В при X (такова композиционно-логическая схема, остальное — экспрессивные структуры, средства усиления — подробнее об этом позже). Только

⁹ Это неточно, основная мысль — не единство мира. Основная мысль, если подходить со стороны содержания, заключена скорее во втором предложении.

этот путь позволит дать описание и классификацию композиционных типов (как отдельных строф, логических единств, так и целых контекстов), типов стилистических приемов.

В общей композиции прозаической строфы (сложного синтаксического целого) нередко выделяют два композиционных плана. С одной стороны, выделяют зачин, формулирующий тему, среднюю часть — развитие мысли, темы и концовку, заключение, подводящее итог микротеме строфы и подчеркивающее это в смысловом и в синтаксическом отношении.

В соответствии со сказанным различают — композиционно-тематическое членение, дающее как бы внешний контур логического единства, и синтаксическое (способы связи между предложениями, составляющими речевую единицу). Синтаксическое членение — это как бы внутренний план строения строфы.

Те же принципы переносятся на текст, только вместо связи предложений исследуются формы связи строф (впрочем, формы остаются те же, средства те же).

На первый взгляд такой подход представляется достаточно строгим, а выводы стройными. Учитывается при анализе строфы и содержательный, и формальный аспект:

В действительности же, трехчастное деление не столько вскрывает, сколько скрывает истинную структуру строфы (в этом отношении одинаковые строфы заключают совершенно различное «развитие мысли»); синтаксическая структура не является формой, в которую отливается содержание. Думать, выделяя содержательную сторону и описывая синтаксическую структуру, что при этом изучается композиция, — это то же, что говорить о назначении здания, описывать материал, из которого оно сделано, и полагать, что таким образом можно дать представление об архитектурном облике здания. Конечно, и описание частей здания, указание на то, для чего каждое из них служит, и описание материала — все это важно для общей характеристики здания, но архитектура (композиция) здания реализуется не в кирпичах, а в чертеже, определенной схематической абстракции.

Исходя из представления о единстве формы и содержания, принципиально неверно выделять разные компо-

зиции или разные композиционные планы. Не может быть разных композиций (или множества композиций) — внутренней, внешней и т. п.— у одного текста.

Описание синтаксической структуры прозаической строфы, форм связи необходимо, чрезвычайно важно, но нельзя считать, что таким образом достигается изучение композиции целого текста. Едва ли правомерно переносить в синтаксис текста, в синтаксис речи категории и понятия синтаксиса предложения.

Справедливо писала Г. А. Золотова: «Те или иные комбинации коммуникативных типов могут быть изучены как комбинационно-синтаксические приемы построения контекста в разных речевых ситуациях, в разных функционально-речевых стилях, в разных жанрах и направлениях. В целом это вопрос синтаксиса речи»¹⁰.

ВЫДЕЛЕНИЕ РЕЧЕВЫХ ЕДИНИЦ

1. В предыдущих главах была сделана попытка показать, что возможности решения проблемы когерентности текста, его связности, цельности сейчас усматриваются не столько в изучении форм соотносительности высказываний, видов субституции языковых элементов в речи, сколько в определении и описании структурных единиц текста.

Принципиальные трудности, стоящие на пути такого описания, объясняются прежде всего тем, что структура текста интегрирует содержательно-логические и формально-грамматические (шире — языковые) элементы. Выделение речевых единиц опирается в настоящее время на ряд признаков. Во-первых, графические признаки, во-вторых, синтаксические. Эти признаки не являются релевантными. В-третьих, семантические — относительная смысловая законченность. Как это ни парадоксально, при всей неопределенности этого критерия именно он оказывается единственно надежным. Именно смысловая цельность, законченность позволяет выделять логические единства. Причем «законченность», смысловую цельность нельзя понимать в предметно-тематическом,

¹⁰ Золотова Г. А. Очерк функционального синтаксиса русского языка. М., 1973, с. 180—181. Изд. 2. М.: КомКнига, 2005.

чисто содержательном отношении (как исчерпанность темы, предмета).

Относительная смысловая законченность отрезка текста обуславливается структурной его завершенностью, организацией по определенной схеме. Подобно тому, как на уровне предложения мысль отливается в готовые языковые (синтаксические) формы, так и на уровне речевых единиц мысль также воплощается в готовых речевых формах, в конструктивных приемах. Любой прием образуется по крайней мере двумя элементами (понятиями) и логико-семантическими отношениями между ними. Именно благодаря структурной организации обеспечивается формально-смысловая законченность текста. Указанные речевые конструктивные формы чрезвычайно разнообразны. Мы пока не имеем не только их классификации, но и методики их выделения и описания. Конструктивные схемы могут явиться достаточной опорой при выделении структурных элементов текста.

Думается, что именно на этом пути мы можем получить надежный критерий определения речевых единиц, а главное — надежные средства описания стилистических особенностей текста.

Проанализируем с этой точки зрения несколько примеров. Вот начало статьи, написанной И. Эренбургом 22 июня 1941 г.:

«С негодованием, с гневом узнали мы о разбойном нападении германских фашистов на наши города. Не словами ответит наш народ врагу. Игрок зарвался. Его ждет неизбежная гибель.

Германские фашисты подчинили своему игу много стран. Я видел, как пал Париж, — он пал не потому, что были непобедимы немцы. Он пал потому, что Францию развели измена и малодушие. Правящая головка предала французский народ. Но там, где солдаты, брошенные всеми, вопреки воле командования оказывали сопротивление, немецкие фашисты топтались перед ничтожными отрядами защитников.

Советский народ един, сплочен, он защищает Родину, честь, свободу, и здесь не удастся фашистам их низкая и темная игра»¹¹.

Текст на первый взгляд представляется относительно

¹¹ Эренбург И. Собр. соч. (в 5-ти томах), т. 5. М., 1954, с. 747.

но простым. Но и здесь выделение речевых единиц наталкивается на ряд трудностей. Во всяком случае на вопрос: «Сколько в этом отрывке речевых, текстовых, единиц, логических единств?» — были получены различные ответы. Одни находили в тексте три логических единства: в приведенном отрывке три абзаца, абзацы четко разграничены, отделены друг от друга. Разграничены не только графически, но и содержательно: в первом сообщается о нападении на СССР, во втором — о нападении на Францию, в третьем говорится о единстве советского народа. Как будто полная содержательно-тематическая самостоятельность (разумеется, в рамках одного типа). Тому же способствует и грамматическое выделение (различие субъектов, отсутствие форм непосредственной связи абзацев и др.). Другие усматривали единство всех трех абзацев, выделяли лишь одну речевую единицу, указывая, в частности, на соотношенность слов «игрок» — «игра», на смысловую целостность и др.

Однако та же экспериментальная проверка показала, что в большинстве случаев здесь выделены две самостоятельные (интуитивно определяемые), «относительно законченные» единицы (второй и третий абзац тесно связаны между собой и образуют отдельное логическое единство). На что же опирается непосредственное восприятие, есть ли реальные основания (в самом тексте) для такого выделения?

Если соглашаться с тем, что логическое единство — «этап развития мысли», то естественно предположить, что «этап» легче увидеть, зная целое. Текст (вся статья) состоит из пяти абзацев. Три приведены выше, в четвертом говорится о том, что «у советского народа есть верные союзники — это народы всех поработанных стран»; в пятом выражается уверенность в том, что мы победим.

Обычный текст (нехудожественный) представляет собою реализованное развертывание тезиса (главного положения) по той или иной схеме. В данном случае легко указать тезис — в первом абзаце и два основания: единство советского народа (третий абзац) и поддержка поработанных народов Европы (четвертый абзац); пятый (заключение) суммирует все, сказанное ранее. Каждая из этих четырех содержательных частей образует смысловое (логическое) единство.

Выделение логических единств предстает прежде всего как проблема логико-смысловой членимости текста. Но это одна сторона вопроса; далее должны быть выявлены и внутренние, структурные особенности речевых единиц.

В данном случае рассуждение об отсутствии единства (почему немцы и победили) во Франции (второй абзац) имеет смысл только в противопоставлении словам о единстве советского народа (третий абзац). Мы специально выбрали такой, сравнительно редкий случай, когда смысловая соотнесенность не находит опоры, прямой поддержки в лексико-синтаксической соотнесенности с тем, чтобы подчеркнуть роль композиционно-семантической структуры, значение конструктивного приема, лежащего в основе логического единства.

Попутно заметим, что это единство структурной организации оказывается основой стилистической выразительности текста. Говоря о стилистической выразительности, лингвист должен прежде отметить особенности употребления лексических и синтаксических единиц: например, экспрессивное, метафорическое словоупотребление: зарвался, правящая головка, топтаться, игрок, иго, измена и малодушие разъели, а также: разбойное нападение, низкая и темная игра; повторы, усложненное синтаксическое построение: «с негодованием, с гневом...», эффектный прием «отрицания с умолчанием»: «Не словами ответит...» (предполагается продолжение: «...а тем-то», но этого нет), «...пал Париж,— он пал не потому... Он пал потому...», «...солдаты, брошенные всеми, вопреки воле командования оказывали сопротивление...» (обстоятельственные и определительные обороты, отодвигая сказуемое от подлежащего, всегда создают динамическое напряжение текста) и мн. др.

Но нельзя пройти мимо того, что основу выразительности текста составляет то же «движение мысли», которое обеспечивает и единство отрывка. Схема этого «движения» строится на нарушении «нормальной», линейной логической схемы (как уже отмечалось, выразительность речевого построения всегда связана с таким нарушением). Собственно «нормальная» схема может быть представлена в следующем виде: немцы победили Францию, потому что Францию «разъели измена и малодушие», т. е. потому, что Франция была слаба; нем-

цы нас не смогут победить, потому, что мы сильны. Четкий, простой параллелизм причинно-следственных отношений: А преодолевает В, так как у В нет качества Х, но А не преодолевает С, так как у С есть качество Х; или $A \rightarrow B (-x)$, но $A \leftarrow C (+x)$. Автор трансформирует, усложняет логическую схему. Попытаемся свести рассматриваемый отрывок к основным, составляющим его понятиям, т. е. обнажить схему: «победили Францию, но не потому, что они сильны, но потому, что Франция слаба; мы же сильны, поэтому нас не победить». Здесь дважды нарушается прямолинейность вывода: победили всех, значит могут победить нас — нет, не могут; победили Францию, значит, сильны — нет, не сильны. А преодолевает В, следовательно, предполагается, что А обладает качеством Х, но дело не в А (+х), но в В (-х); А не сможет преодолеть С, так как С имеет качество Х. Основные элементы такие же, как и в приведенной выше схеме, но отношения между ними иные, сложнее: $(A \rightarrow B)$, результат не А (+х), но В (-х), следовательно: $A \leftarrow C (+x)$. Кроме того, необходимо отразить (если стремиться к еще большей точности и полноте) дополнительные замечания и обоснования, содержащиеся в тексте (например, то, что «немецкие фашисты топтались перед ничтожными отрядами защитников» и др.).

Итак, в окончательном виде семантические отношения элементов можно представить следующей схемой (общая формула логического единства): $A \rightarrow B < \text{не } A (+x), B (-x), \text{ но } A \leftarrow C (+x)$.

Разумеется, дело не в этой формализации, но она помогает увидеть структурную основу речевой единицы.

Таким образом, основу логического единства образует конструктивная схема, отражающая отношения основных элементов речевого отрезка. Наиболее целесообразно идти к выявлению логических единств «от текста». При этом возможно опираться на внешний по отношению к тексту, вспомогательный материал (план, конспект, графическое деление — на разделы, главы, параграфы, пункты и т. п.). Вспомогательный материал может быть необходим для того, чтобы избежать субъективизма на первом этапе.

3. Но наиболее надежным (а во многих случаях и единственно возможным) путем определения речевых

единиц является путь, ориентирующий на главный структурный принцип целого текста. Подобно тому, как структурно обусловлена смысловая законченность логического единства, так и смысловая законченность, цельность текста обусловлена структурно, обусловлена композиционной завершенностью. Осознав структуру целого, мы легко можем установить и части его.

Разумеется, для разных текстов степень сложности композиционной основы различна. В научной речи, где преобладают рационально-логические структуры, выделить речевые единицы сравнительно несложно. Иначе обстоит дело с текстами, включающими эмоционально-риторические структуры, с текстами публицистическими, популярными, художественными и т. п. В основе композиции художественных и близких к ним текстов лежит прием. Публицистические, а в особенности научно-популярные тексты сочетают, используют и то, и другое. Здесь нужно передать деловую, официальную или научную информацию в удобной для читателя, беллетризованной форме.

В качестве примера приведем очерк А. Е. Ферсмана «Бунт атомов» из его «Воспоминаний о камне» (М., 1974):

«Поздно вечером я дописывал страницы своей «Геохимии». На 850 листах описал я историю 90 химических элементов Земли и на 856-й странице, в последней, заключительной главе, освещая судьбу элементов в промышленности и сельском хозяйстве, рассказывал о том, как новая техника овладела всем веществом Земли, как нет больше полезных и бесполезных веществ, а вся менделеевская таблица со всеми ее 90 клеточками положена к ногам трудящегося человечества. Надо было дописать всего две — три страницы о новом применении радия при просвечивании, о методах лечения эманацией болезней рака, и труд мой, задуманный больше тридцати лет тому назад, будет закончен.

Начнется длинный путь переписывания, сверки и набора тех двух миллионов значков, из которых слогается рукопись и которые надо наборщику один за другим вынуть из типографских касс. Надо приладить, приверстать, отпечатать в листах корректуры, вставить в машины, отпечатать в листах чистых, сложить, сброшюровать, переплести. И я задумался о том толстом то-

ме «Геохимии», который в нарядном переплете с красивой таблицей Менделеева в красках пришлют мне из типографии в виде сигнального экземпляра.

Я с гордостью смотрю на это свое детище, но что-то начинает меня в нем смущать... Менделеевская таблица с ее клетками оживает на моих глазах. Открывается клетка № 53. Из нее выходит заряженный атом йода, большой и беспокойный: он недоволен теми страницами, которые отведены ему в моем труде, ведь он вездесущ, даже в прозрачном горном хрустале запрятаны атомы йода, мы дышим им, мы пьем его с водой, мы поглощаем его в огромных количествах с пищей.

— Все шире пользуется мною человек в своих лекарствах, я делаю...»

Вслед за йодом начинают говорить атомы цезия, ртути, железа и последним атом водорода, который провозглашает: «Я ведь начало всех начал».

И вот окончание очерка:

«Холодный пот выступил у меня на лбу. Я забыл водород. Усиленно протираю глаза, смотрю на таблицу, но нет, все было в порядке: груды написанных страниц лежала на столе, черною тушью аккуратно была вычерчена менделеевская таблица, а на ней было все на месте, и водород стоял даже два раза на верху таблицы, и слева и справа.

Очевидно, я вздремнул, надо продолжать писать. И я стал быстро набрасывать страницу 857...» и т. д. (с. 152—156).

А. Н. Толстой назвал А. Е. Ферсмана «поэтом камня». Действительно, и в этом очерке много «поэтического», художественного. Автору надо было показать, как многообразны возможности использования химических элементов, как даже в огромном томе «Геохимии» трудно все охватить и перечислить. Легко себе представить, что литературно менее талантливый человек повторил бы схему научно-делового, информативного характера: «В толстом томе «Геохимии» можно было только кратко, неполно отметить основные области применения таких химических элементов, как...», «Мы не сказали о том, что йод все шире используется в народном хозяйстве и т. п.»

«Поэт камня» находит иные формы для передачи той же информации, беллетризует изложение, но эта беллетризация связана не с использованием специальных

изобразительно-выразительных средств. В плане языковой стилистики использованы нейтральные, «бесцветные» средства. Беллетризация, выразительность изложения чисто конструктивна; прием, на котором строится изложение, заключается в следующем: сначала разнообразно подчеркивается законченность, полнота, совершенство предпринятого автором труда, затем посредством ряда диалогизированных единств, заключающих в себе перечень признаков, которые остались вне поля зрения автора «Геохимии», простых по структуре (А+В+С...), — посредством этих единств указывается на неполноту, несовершенство труда. На этом диалектическом противоречии построен весь очерк. Именно поэтому автору потребовалось давать сведения (например, о процессе печатания книги, с подробным перечислением всех этапов, всех особенностей типографского производства), мало связанные (даже вовсе не связанные) с основным содержанием, с той информацией, которую должен усвоить читатель. Именно задаче подчеркнуть законченность труда служат разнообразные указания типа: «дописывал», «на 850 листах описал...», «последняя, заключительная глава», «вся менделеевская таблица... положена к ногам трудящегося человечества», «надо было дописать всего две-три страницы... и труд будет закончен», затем говорится, как печатается книга (детальное перечисление, ряды однородных существительных и глаголов), автор уже видит ее, наконец — вершина всего — «Я с гордостью смотрю на это свое детище...» Конец одной части становится вместе с тем началом другой. Подобно тому, как раньше (будем считать это вступлением) нагнетались положительные качества, признаки со знаком плюс (завершенность, совершенство), так теперь последовательно нагнетаются признаки со знаком минус (условно).

Каждому из «слагаемых» отводится определенное место, в смысловом и структурно-синтаксическом отношении законченный отрезок текста. Каждое из слагаемых оказывается здесь структурной единицей, логическим единством.

КОНСТРУКТИВНЫЕ ПРИЕМЫ И СРЕДСТВА УСИЛЕНИЯ

1. Анализируя в предыдущих главах различные тексты, мы говорили о стилистической выразительности. Попытаемся теперь выделить средства, ее создающие, и рассмотрим с этой целью очерк И. Эренбурга «Сердце человека» (1942 г.):

«Когда Леонардо да Винчи сидел над чертежами летательной машины, он думал не о фугасных бомбах, но о счастье человечества. Подростком я видел первые петли французского летчика Пегу. Старшие говорили: «Гордись — человек летает, как птица!» Много лет спустя я увидел «юнкерсов» над Мадридом, над Парижем, над Москвой...

Во время Великой французской революции ученый Филипп Лебон изобрел мотор внутреннего сгорания. Он говорил: «Граждане, вы увидите самодвижущуюся колесницу, и она будет источником человеческого благоденствия, она сблизит народы». Полтораста лет спустя немецкие танки раздавили своими гусеницами правнуков Филиппа Лебона.

Машина может быть добром и злом...» (667).

Эта мысль: соотношение зла и добра машины, машина и человек — повторяется в тексте неоднократно. Например: «Не человек ради машины, машина ради человека», «Машина в нашем государстве была подчинена человеку. Гитлеровцы подчинили человека машине», «Сердце бойца гитлеровцы пытались подменить мотором, солдатскую выдержку — броней» и т. д. Общее положение проходит в статье через ряд конкретизаций, вплоть до описания отдельных случаев. Каждая такого рода конкретизация и может быть рассматриваема как текстовая единица. Причем логико-смысловая, структурная связь оказывается решающей (а не лексико-синтаксические средства). Структурное единство двух первых абзацев обусловлено очевидным структурным (общая схема создает А, которое должно быть благом, но стало злом, или: А, но —А) сходством, тогда как с позиций синтаксической стилистики оба абзаца оказываются изолированными, так как не имеют лексико-синтаксических «точек соприкосновения»; структурный же параллелизм при таком подходе не учитывается.

Основная мысль, пройдя через ряд конкретизаций (частных по отношению к тезису положений, фактов), снова формулируется в конце (с соответствующей трансформацией, видоизменением):

«Немецкие танки долго представлялись удавом, перед которым цепенела Европа. Теперь им преграждают путь люди. Конечно, у нас превосходные противотанковые орудия. Конечно, наши бойцы справедливо зовут бронейное ружье Симонова «золотым ружьем». Конечно, наши КВ уничтожают сотни и сотни вражеских машин. Но как забыть о гранате в руке бесстрашного бойца или о бутылке с горючим орловского партизана? Что может быть проще такой бутылки? А немецкие танкисты страшатся ее не меньше снаряда. Дело в руке, которая сжимает бутылку, в руке лейтенанта Быкова, в руке краснофлотца Тимохина,— это рука смелого человека. Человек придумал мотор, и человек может уничтожить мотор: побеждает сердце» (670).

Здесь хорошо прослеживается сочетание, взаимодействие общего структурного принципа и конструктивной схемы, конструктивных особенностей строфы. Общее противопоставление «машина — человек» четко выделено в зачине строфы («немецкие танки»... «преграждают люди»), в концовке («человек» — «мотор») и в середине (расчлененно). Конструктивная схема строфы устанавливает соотношение между основными понятиями («машина» — «человек») так, что выделяется, выдвигается на первый план (подчеркивается значимость) одно: «немецкие танки» — противостоят им «люди» — конечно, противостоит им и техника, но последняя зависит от «людей» — следовательно, этот фактор решающий. Можно еще более схематизировать эти отношения: B_1 противостоит A ; конечно, есть A_1B , но A_1 определяется (зависит от) A . Можно представить их в виде отдельной формулы и т. д. Но суть заключается в том, что при таком построении нарушается нормальная, линейная, логическая соотнесенность понятий: $A-B$, A_1-B_1 , т. е., скажем: немецкой технике противостоит наша техника, немецким солдатам — наши солдаты, с указанием на соотношение: наша техника не хуже (или лучше) немецкой, наши солдаты мужественнее немецких; и вывод: мы победим. В рассматриваемом тексте элемент B устранен, а B_1 соотнесено с A . Подобное построение вы-

разительно в силу необычного построения, необычной соотнесенности понятий. Оно позволяет эффектно выделить понятие, которое автор считает важнейшим. Побутно заметим, что и вообще выразительность речи достигается «отклонением от нормы» (на любом уровне), строится на нарушении обычного, «нормального», нейтрального способа выражения.

Но было бы неправильно, определяя источники выразительности рассматриваемого отрывка, ограничиться только данной конструктивной схемой (чему мы пока уделяли основное внимание). Нельзя не видеть, что общей выразительности текста способствует также использование ряда языковых средств, лексических и синтаксических, ряда приемов их организации. Это другая сторона. Например, неформленного сравнения (уподобления) — танки представлялись «удавом, перед которым цепенела Европа», эпитетов «золотое ружье», «бесстрашный боец», «смелый человек»; символического словоупотребления (благодаря использованию синекдохи, употреблению единственного числа существительных вместо множественного): «Но как забыть о гранате в руке бесстрашного бойца или о бутылке с горючим орловского партизана... танки страшатся ее не меньше снаряда... Дело в руке, которая сжимает бутылку... Человек придумал мотор... и др.; большую роль играет синтаксическая организация (анафора, синтаксический параллелизм, риторические вопросы, присоединение и др.): «Конечно, наши бойцы... Конечно, наши КВ уничтожают... Но как забыть...? Что может быть проще такой бутылки? Дело в руке, которая... в руке лейтенанта Быкова, в руке краснофлотца Тимохина, — это рука смелого человека...» и мн. др.

Стилистическая выразительность создается и языковыми средствами и общей конструктивной схемой абзаца. Это два ряда соотнесенных, хотя и до известной степени независимых структур. Таким образом, при анализе текста необходимо выделять, с одной стороны, конструктивные схемы, лежащие в основе стилистических приемов, а с другой — языковые средства усиления. Конструктивные схемы обеспечивают структурную целостность, смысловую когерентность текста и в масштабе отдельных речевых единиц, логических единств, и в масштабе целого произведения.

Принципиальная разница этих структур, различие их роли в тексте, их известная самостоятельность доказывается, в частности, тем, что мы можем изменить (хотя бы в пределах логического единства) одну, не затрагивая другой. Так, мы можем снять средства усиления в приведенном отрывке, оставив неизменной конструктивную схему:

«Немецкие танки долго наводили страх на Европу. Теперь им преграждают путь люди. У нас есть противотанковые орудия, бронебойное ружье Симонова, отличные танки. Но нельзя забыть о том, как наши бойцы останавливали немцев, забрасывая гранатами, поджигая их танки бутылками с горючей смесью. Дело в мужестве и стойкости бойцов, которые противостоят технике. Люди создают технику, и они же могут ее уничтожить. Люди сильнее машин».

Мы сохранили конструктивную схему, сняв только основные средства усиления. Но можно попытаться сохранить последние, разрушив схему. (Заметим, что все изменения мы проводим в рамках одного стиля и типа речи; если же изменить стиль — использовать сугубо научные или, напротив разговорные формы — эффект был бы еще значительнее, хотя подобные изменения и нельзя считать вполне корректными). Вот один из возможных вариантов:

«Немецкие танки долго представлялись удавом, перед которым цепенела Европа. Теперь и у нас есть отличные КВ, которые уничтожают сотни и сотни вражеских машин, у нас есть превосходные противотанковые орудия. У нас есть бронебойное ружье Симонова, которое наши бойцы справедливо зовут «золотым ружьем». Но еще важнее бесстрашие наших бойцов. Бесстрашные бойцы останавливали танки бутылкой с горючим. Немецкие танкисты страшатся ее не менее снаряда...» и т. д.

Мы по-разному портили текст. И хотя все «стилистические краски» собраны в последнем примере, его нельзя признать более выразительным. Долгое время лингвисты в большинстве случаев при стилистическом анализе обращали внимание только на средства усиления, тогда как роль конструктивных приемов также чрезвычайно велика.

2. Возьмем текст другого жанра, обычный (т. е. наиболее показательный) научно-популярный рассказ о кораллах:

«Есть в море строители и есть разрушители. Множество жителей коралловой крепости тем только и заняты, что сверлят, точат и разрушают дом, который дал им приют. Но бывает, что разросшиеся кораллы заделывают просверленный коридор. Сверлильщик попал в ловушку. Он замурован заживо. В разбитых кусках коралла находили и моллюска-тридакну, и большую, с кулак, улитку-кораллиофилу, и маленького крабика — пожизненных узников коралловой тюрьмы».

Смысл абзаца, его содержание можно передать иначе: некоторые морские животные (моллюск-тридакна, улитка-кораллиофила и др.) разрушают коралловые заросли, проникая вглубь них, однако кораллы могут разрастись и закрыть выход и т. п. В плане собственно стилистическом (нейтральность) ничего не изменилось, но изменился, так сказать, слог. Вместе с тем легко увидеть, что в абзаце есть такие элементы, которые сохранились и сохраняются при других изменениях отрывка, такие, без которых невозможно обойтись при передаче данного содержания (основные понятия и их отношения), а также такие, которые кажутся факультативными («коралловая крепость», «узники коралловой тюрьмы», «дом, который дал им приют», «коридор» и др.), но которые позволяют оптимально (в расчете на определенного читателя) выразить, передать содержание, способствуют достижению психологических целей (облегчение восприятия текста, возбуждение интереса и т. п.). Они как бы подчеркивают, усиливают содержательный «сигнал», позволяют его «услышать». Можно сказать, что они известным образом трансформируют логическое содержание текста.

Возьмем текст иной сферы, иного жанра — публицистический, отрывок из доклада В. И. Ленина (22 октября 1918 г.):

«Три месяца тому назад смеялись, когда мы говорили, что в Германии может быть революция, нам говорили, что только полусумасшедшие большевики могут верить в немецкую революцию. Называли не только вся буржуазия, но и меньшевики и левые эсеры большевиков изменниками патриотизму и говорили, что в Герма-

нии революции не может быть... Несколько месяцев назад говорили нам и доказывали это, но Германия в несколько месяцев превратилась из могущественной империи в гнилое дерево» (т. 37, с. 124).

Кажется, что можно было бы сказать короче, можно передать логическое содержание так: «Нам не верили, когда мы предсказывали революцию в Германии». Но оратору важно было подчеркнуть, что большевикам не просто не верили, но активно возражали — «нам говорили», мало того — «нам доказывали», над нами «смеялись», называли «полусумасшедшими», называли «изменниками», «...мы говорили, что в Германии может быть революция», а вся буржуазия, меньшевики, эсеры утверждали, что «в Германии революции не может быть». Но какими бы невероятными ни казались суждения большевиков, все-таки они были правы, Германия превратилась в «гнилое дерево». Все это — и повторы, и плеоназм, и градация, и контрастный параллелизм, и образная, экспрессивная лексика — все эти стилистические средства (фигуры) усиливают смысл основных понятий, основное суждение — о возможности революции в Германии. Это в свою очередь необходимо для усиления другого, более общего тезиса: подобно тому, как большевики оказались правы, предсказывая революцию в Германии, так же справедливо суждение о революционном движении в других странах: «Эта сила, которая ее разрушила, действует и в Америке, и в Англии, она сегодня слаба, но с каждым шагом, который попробуют сделать англо-французы в России, попробуют оккупировать Украину, как это сделали немцы, — с каждым шагом эта сила будет всплывать все больше и будет более страшной даже, чем испанская болезнь». А этот выход входит в иной, более общий тезис и т. д. И подобное усиление всегда необходимо, когда говорящий (пишущий) ставит себе целью не просто сообщить нечто, но убедить, заинтересовать, произвести впечатление.

Античный филолог Деметрий писал:

«Все привычное неизменно и поэтому не вызывает удивления. Гомер и Нирей, личность незначительную, и его военные средства, бывшие довольно ничтожными, — три корабля и немного людей — возвеличил и сделал из малых большими, употребив двойную и смешанную фигуру, анафору и разделение:

Три корабля соразмерных приплыли от
острова Симы,
Вслед за Ниреем, потомком Харопа царя и Аглаи,
Вслед за Ниреем, который из греков, пришедших
под Трюю,
Всех был прекрасней лицом, кроме славного
сына Пелея.

Анафора имени выдвигает Нирея, а расчленение производит впечатление множества средств, хотя они состоят всего из двух или трех предметов. И хотя он упоминает в своей поэме Нирея только один раз, мы помним его не хуже, чем Ахилла или Одиссея, которые упоминались чуть не в каждом стихе. Причина этого — сила фигуры. Если бы он сказал «Нирей, сын Аглаи из Симы, привел три корабля», это равнялось бы умолчанию о Нирее».

Таким образом, и на более низком уровне речевых единиц (логических единств) мы видим взаимодействие двух типов структур — рационально-логических и эмоционально-риторических (художественных). Первые позволяют развернуть понятия, вторые усиливают их, создают психологический эффект — подчеркивание, собственно эмоциональное насыщение текста, эстетическое оформление. На уровне логического единства первые предстают в качестве конструктивных приемов, вторые в качестве средств усиления выразительности речи; те и другие способствуют стилистической оформленности содержания.

«Ведь существует множество форм словесного выражения, имеющих одно и то же содержание, — замечал Ф. Бэкон, — однако по-разному действующих на слушателя. Действительно, намного сильнее ранит острое оружие, чем тупое, хотя на самый удар были затрачены одинаковые силы. И конечно же, нельзя найти человека, на которого бы не произвели большее впечатление слова: «Твои враги будут ликовать из-за этого», чем слова: «Это повредит твоим делам». Поэтому-то ни в коем случае не следует пренебрегать этими, если можно так выразиться, «кинжалами и иглами» языка»¹².

Если продолжить, применить эту аналогию к описываемым структурам, то можно заметить, что кинжалы

¹² Бэкон Ф. Соч., т. I. М., 1971, с. 354—355.

языка — это конструктивные приемы, а иглы — средства усиления.

Наконец, разберем еще один пример, начало очерка И. Эренбурга «Сила слова» (1944), определим количество, состав, строение логических единств.

«Казалось бы, теперь не до слов: спор решает металл. Но никогда слабый человеческий голос не звучал с такой силой, как на поле боя, среди нестерпимого грохота. Люди, живые люди, пришли от Волги к Серету. В этом победа человека над бездушной машиной фашизма. В этом и оправдание слова.

Я хочу сейчас сказать не о тех томах, которые мы знаем с детства. Их бессмертье доказано годами. Над ними не властны все «факельщики» мира. Я хочу сказать о хрупком газетном листе, которому положено жить один день, — о его торжестве, о силе слова неотстоявшегося, которое похоже на дыханье, легкое облачко в морозный день.

В годы мира газета — это часть жизни, ее подробность; газету читают вечером, она поучает и развлекает. В годы войны газета — личное письмо, от которого зависит судьба каждого»¹³.

Здесь три абзаца, два логических единства, две строфы. Одно логическое единство — первый абзац, другое — второй и третий. В первом соотносятся два понятия: слово (голос) и металл (его грохот и т. п.), одно из них выделяется посредством другого, выделение достигается посредством приема типа «казалось бы...» (строится на очевидном, явном «нарушенном ожидании»). Есть факт А, из него казалось бы должно следовать В, но (как ни странно) есть С; А казалось бы В, но С. Такова общая схема, но выразительность создается не только логическими, но и экспрессивными структурами, конструктивная схема дополняется языковыми средствами усиления: «слабый человеческий голос», «нестерпимый грохот», «бездушная машина»; обыгрыванием антонимических значений: «никогда слабый... не звучал с такой силой»; повтор с добавлением определения: «Люди, живые люди...», анафора: «В этом победа...», «В этом и оправдание слова»; афористичность: «спор решает металл...», употребление слова «люди» вместо «солдаты»,

¹³ Эренбург И. Собр. соч., т. 7. М., 1966, с. 697.

«воины» и др. Сопоставление двух понятий на уровне языка достигается лексическими и синтаксическими средствами; на уровне текста — роль их иная. Сопоставление достигается тем или иным приемом. Языковые средства конструируют прием или усиливают составляющие его элементы. Как уже отмечалось ранее, структуры обоих типов взаимодействуют. Раз говорящему необходимо выделить при сопоставлении одно из понятий, то, по-видимому, неизбежно должны быть привлечены выделительные средства, должна быть использована антонимичность, экспрессия и т. п. Мы уже видели в данном случае и антонимичность понятий «сила — слабость», «живой — бездушный», укажем также употребление метонимическое — «металл» вместо «оружие», «на поле боя» вместо «на войне», «во время войны», наконец, слова «слово» вместо «речь» и т. п.

Следующее логическое единство составлено (два абзаца) по той же схеме. Сопоставлены две главные формы бытования слова — книга и газета, с выделением последней. При этом говорящий отталкивается от первого, первое служит как бы фоном. Это логическое единство также построено с использованием приема «казалось бы...» (хотя самого слова «казалось бы» здесь нет, в отличие от первого абзаца): казалось бы надо говорить о «томах», чье «бессмертье доказано годами», но внимание обращается на газету, которой «положено жить один день». Есть факт А (здесь: значимость слова), из него казалось бы должно следовать В, но есть С: А казалось бы В, но С. Далее следует выразительная характеристика газеты, описание ее значимости в годы войны. Здесь также легко указать специальные средства усиления: «хрупкий лист», «сила слова», «слова... похожие на дыханье» и др.

Таким образом, рационально-логические и эмоционально-риторические структуры реализуются на уровне логического единства как конструктивные приемы и средства усиления.

КОМПОЗИЦИЯ ТЕКСТА

РЕЧЕВОЕ РАЗВЕРТЫВАНИЕ

Среди многочисленных определений текста представляется наиболее удачным определение Э. Агриколы, который понимает под текстом языковой знаковый комплекс, «образованный по правилам грамматики, создающий содержательно законченную, протяженную, конечную, интегрированную и упорядоченную последовательность предложений (текстем), которые обеспечивают линейное развертывание темы из тематического ядра»¹.

Так намечаются пути лингвистического анализа того, что психологи назвали смысловым опорным пунктом при выражении мысли.

«Смысловой опорный пункт есть именно пункт, некоторая «точка»..., т. е. нечто краткое, сжатое, само по себе, по своей величине незначительное, но в то же время служащее опорой какому-то более широкого содержания, замещающее его собой»².

В сущности текст любого объема может быть сведен к короткому высказыванию — тезису, а построение текста предстает как процесс развертывания этого тезиса (тематического ядра, смысловой опоры). Выразительно сформулировал это положение Л. С. Выготский:

«То, что в мысли содержится симультанно, то в речи развертывается сукцессивно. Мысль можно было бы сравнить с нависшим облаком, которое проливается дождем слов»³.

Э. Агрикола в ряде работ⁴ показал механизм процесса свертывания текста. Однако механизм разверты-

¹ *Agricola E. Vom Text zum Thema.*— In: *Studia grammatica*, XI. Berlin, 1976, S. 13.

² *Смирнов А. А. Проблемы психологии памяти.* М., 1966, с. 214.

³ *Выготский Л. С. Мышление и речь.* М.— Л., 1934, с. 313.

⁴ См., например: *Agricola E. Text — Textaktanten — Informationskern.*— In: *Studia grammatica*, XVIII. Berlin, 1977.

вания гораздо сложнее. При развертывании нельзя ограничиться логико-смысловыми отношениями понятий. Э. Агрикола может не учитывать собственно структурные, композиционно-стилистические особенности текстов, но при развертывании этот учет обязателен.

Развертывание заключается в том, что каждое из основных, образующих тезис понятий подвергается рассмотрению и анализу (определяется, объясняется, мотивируется, подкрепляется фактическим материалом, подвергается экспрессивному усилению), далее возможны те же операции в отношении понятий второго яруса (т. е. входящих в определение основных понятий) и т. д. Типовая формула развертывания может быть представлена в таком виде:

$$\begin{array}{c} T = A \ B \ C \\ \quad A \ B \ C \\ A_1 \ A_2 \ B_1 \ B_2 \ C_1 \ C_2 \end{array}$$

Реализацию этой схемы можно видеть в следующем небольшом отрывке из «Занимательной минералогии» А. Е. Ферсмана:

«Жидкое черное золото — нефть — один из самых замечательных минералов земли. Жидкий — потому, что действительно течет, испаряя легкие бензины и другие газы, застывая иногда в виде сплошных масс парафина или тяжелого мазута. Нефть — черный минерал, она получается из земли в виде черной пахучей массы. Только после сложной очистки на особых заводах и перегонки получают чистейшие, прозрачные, совершенно бесцветные жидкости... Нефть — золото, потому что она представляет огромное природное богатство, из-за которого дерутся между собой капиталистические страны Европы и Америки, устраивая кровавые войны и насильно завладевая областями, где есть нефть».

Выразительной иллюстрацией принципа развертывания может служить начало передовой статьи «Нового Лефа» (№ 1), написанной В. Маяковским:

«Мы выпустили первый номер «Нового Лефа». За чем выпустили? Чем новый? Почему Леф?»

Выпустили потому, что положение культуры в области искусства за последние годы дошло до полного бота...»

Затем соответственно даются ответы на второй и третий вопрос (раскрываются соответствующие понятия): «Чем новый? Ново в положении Лефа то, что, несмотря на...». В данном случае на обнажении схемы развертывания построен выразительный прием.

В большинстве случаев, разумеется, развертывание тезиса вовсе не представляет собою подобного объяснения, комментирования каждого слова, каждого понятия, однако сущность процесса представлена верно.

Проще всего схема развертывания реализуется в «логизированных» (по выражению В. В. Виноградова) композициях (подобные построения обычны в деловой, научной сфере). Усложнение схем развертывания происходит в языке массовой коммуникации, в тексте беллетризованном, публицистическом.

Так современная стилистика возвращается (на очередном витке спирали) к классическим взглядам. Представление о тексте как продукте, результате развертывания некоторого тезиса (предложения — по тогдашней терминологии) чрезвычайно характерно, в частности, для русской риторики. Так, Ив. Давыдов определял «предложение» как «зерно, из которого развивается все сочинение»⁵.

Первые, очень интересные попытки формального (даже формализованного, математического) описания структурно-стилистического развертывания литературно-художественных текстов были предприняты в среде ОПОЯЗа. А. А. Реформатский писал в начале 20-х годов:

«Как и всякое построение, сюжетная композиция поддается моделированию, выражающемуся в установлении схемы структуры, изложенной в виде формулы»⁶.

И в дальнейшем отмечал: «Вся установленная структура может квалифицироваться телеологически, тогда компоненты расцениваются по их функциональной значимости, относительно некоего ядра, развернутого в данное построение»⁷.

Современные исследования структуры развертывания нередко опираются на общие семиотические прин-

⁵ Давыдов И. Чтения о словесности, ч. II. М., 1838, с. 59.

⁶ Реформатский А. А. Опыт анализа новеллистической композиции. М., 1922, с. 5.

⁷ Там же, с. 9.

ципы теории линейных и многомерных преобразований, нашедших выражение в таких чрезвычайно характерных рассуждениях: «Каким бы сложным ни было преобразование — многомерное, нелинейное или требующее участия памяти,— на основе программы можно определить, по крайней мере теоретически, что будет на выходе. Все возможные колебания входных реакций обусловлены только шумом, возникающим на различных участках преобразования»⁸.

Теоретически возражений это не вызывает, но все сложности связаны с созданием адекватной программы. Пока что новейшие предложения фактически воспроизводят принципиальные установки русских формалистов. Примечательна в этом отношении «Грамматика рассказов» Дж. Принса, где ставится та же задача отыскания конечного набора эксплицитных правил, определяющих структуру рассказа. Структурными (базовыми) единицами автор считает «события» (events), т. е. элементы плана содержания (у других авторов — «мотивы», «функции» и др.). Однако предлагаемые Дж. Принсом трансформационные правила неэффективны в силу неопределенной расплывчатости базовых единиц⁹.

Попытаемся в дальнейшем показать особенности развертывания на примере разных в жанрово-стилистическом отношении текстов массовой коммуникации.

2. В серьезной политической публицистике развертывание может целиком опираться на логические отношения элементов. Стилистический рисунок текста при этом определяют не столько языковые средства сами по себе, сколько структурные отношения элементов, характер развертывания.

Показателен в этом смысле первый советский декрет — Декрет о мире. Необычен стиль этого обращения революционного правительства к народам воюющих стран. Естественно ожидать, что подобное обращение может быть составлено из революционных лозунгов, патетической фразеологии, насыщено эмоциональной, стилистически разнообразной лексикой, в особенности высокой, столь очевидно отражающей революционный пафос. Ничего этого нет. Обращение документально

⁸ Фогель Л. Интеллектуальные уровни решений.— В кн.: Инженерная психология. М., 1964, с. 133.

⁹ Prince G. A grammar of stories. The Hague — Paris, Mouton, 1973.

строго и деловито. Обращаясь к народу, рабоче-крестьянское правительство остается на торжественной высоте дипломатического языка.

Народных (просторечных, разговорных, диалектных, фольклорных) элементов в языке декрета о мире, в языке декрета о земле (как, впрочем, и в других декретах) нет. Более того, в них свободно используется книжная лексика, социально-политическая терминология: *аннексия, конфискация, контрибуция, эксплуатация, ультимативный* и др. Вместе с тем эти слова не должны были и не могли остаться непонятными массе. Смысл их либо ясен из контекста, либо специально объясняется (толкование, «перевод», объяснение, подбор синонимов):

«...таким миром Правительство считает немедленный мир без аннексий (т. е. без захвата чужих земель, без насильственного присоединения других народностей)...»

«Вместе с тем Правительство заявляет, что оно отнюдь не считает вышеуказанных условий мира ультимативными, т. е. соглашается рассмотреть и всякие другие условия мира...».

Но было бы неоправданным упрощением видеть здесь только объяснение иностранного, малопонятного слова. Если бы все дело было только в этом, то незачем было бы слово «аннексия» объяснять трижды. Так, вскоре после приведенного толкования дается строго научное определение понятия:

«Под аннексией или захватом чужих земель правительство понимает сообразно правовому сознанию демократии вообще и трудящихся классов в особенности всякое присоединение к большому или сильному государству малой или слабой народности без точно, ясно и добровольно выраженного согласия и желания этой народности, независимо от того, когда это насильственное присоединение совершено, независимо также от того, насколько развитой или отсталой является насильственно присоединяемая или насильственно удерживаемая в границах данного государства нация. Независимо, наконец, от того, в Европе или в далеких заокеанских странах эта нация живет».

Строго научное определение, «определение через род и видовое отличие», как учит логика, скажем прямо, нечасто встречается в правительственных заявлениях. В данном случае с классовых позиций («сообразно право-

вому сознанию демократии вообще и трудящихся классов в особенности») точно указаны основные, существенные признаки понятия; определение объективно и соразмерно, оно не фигурально, хотя в нем использованы речевые фигуры. Это легко заметить, выделив логическое содержание определения. Например, повтор — «независимо от того...» Казалось бы, повторение (анафора) излишне, достаточно было бы один раз написать «независимо от того...» и затем перечислить признаки, факторы. Но анафора позволяет выделить, подчеркнуть, усилить значимость каждого признака. Понятно, какое значение это могло иметь в разгар империалистической войны. Такова же роль иных фигур («согласие или желание» и др.). Логика относится безразлично (чтобы не сказать — отрицательно) к подобной амплификации, но с точки зрения психологического воздействия усиление выразительности речи чрезвычайно важно. Мысль подается подчеркнуто, отчетливо, внушительно. Вместе с тем благодаря разделению достигается особая точность определения.

Насколько важно и значительно это определение, написанное (как и декрет в целом) В. И. Лениным, можно увидеть в сопоставлении с существовавшими ранее определениями понятия «аннексия». Так, наиболее известный, чрезвычайно авторитетный (во многих отношениях — до сих пор) энциклопедический словарь (издателя Ф. А. Брокгауз и И. А. Ефрон) писал: «Аннексия (лат. присоединение, присвоение). Этим наименованием обозначается присоединение области или края к другому государству, не основанное на формальном акте отречения прежнего государя. В новейшее время выражение это употребляется преимущественно по отношению к завоеванным Пруссией в 1866 году северогерманским государствам... (приводится ряд частных примеров)». Определение слишком узкое и не столько выявляющее, сколько скрывающее существенные признаки. «Формальное отречение» — это не совсем то или совсем не то, что насильственное присоединение «малой или слабой народности без точно, ясно и добровольно выраженного согласия и желания этой народности». Другой энциклопедический словарь (братьев А. и И. Гранат и К^о) определял понятие «аннексия» следующим образом: «Присоединение какой-нибудь страны к другому государству,

в особенности — присоединение не на основании формального акта, составленного в силу международного права». И снова на первый план выдвигается «формальный акт» и совершенно неясным остается то, каким образом осуществляется «присоединение», как учитывается и учитывается ли вообще согласие и желание присоединяемой народности, каково соотношение или взаимоотношение присоединяемого и присоединяющего и др.

Однажды объяснив значение слова «аннексия», дав затем строгое научное определение понятия «аннексия», В. И. Ленин этим не ограничивается. В следующем абзаце мысль развивается, конкретизируется:

«Если какая бы то ни было нация удерживается в границах данного государства насильем, если ей, вопреки выраженному с ее стороны желанию — все равно, выражено ли это желание в печати, в народных собраниях, в решениях партий или возмущениях и восстаниях против национального гнета, — не предоставляется права свободным голосованием, при полном выводе войска присоединяющей или вообще более сильной нации, решить без малейшего принуждения вопрос о формах государственного существования этой нации, то присоединение ее является аннексией, т. е. захватом и насильем».

В понятии «аннексия» важно не то, что это «присоединение», а то, что это присоединение без согласия народа, вопреки его желанию. Поэтому в рассматриваемом абзаце так детально разворачивается понятие «добровольности», указывается на то, как может и должна выразиться воля народа — в печати, в народных собраниях, свободным голосованием, восстанием и др.

Спиральное разворачивание понятия «аннексия» в свою очередь важно потому, что оно давало возможность строго логически развернуть основное — понятие о том, что такое справедливый мир. Показательно, что эта логичность отразилась в последовательной связи (смысловой и формальной) абзацев. Формы такой связи (описанные в работах Г. Я. Солганика) выступают отчетливо. Первый абзац заканчивался предложением «начать немедленно переговоры о справедливом демократическом мире». Второй начинается этими же словами (связь посредством лексического повтора): «Справедливым или демократическим миром...» и заканчивается указанием на то, что «таким миром правительство

считает немедленный мир без аннексий...». В третьем выдвигается на первый план понятие «немедленно»: «Такой мир предлагает правительство России заключить всем воюющим народам немедленно...». В трех следующих развертывается (как это показано нами ранее) понятие «аннексия». Седьмой заканчивается словами об исключении «всякой двусмысленности и всякой тайны при предложении условий мира». Восьмой с этого начинается: «Тайную дипломатию правительство отменяет...». Так обеспечивается логическая строгость и определенность выдвигаемых положений. Внутри абзацев каждое из выдвигаемых понятий и положений обстоятельно развивается. Везде действует тот же «спиральный» принцип (это дополнительно обеспечивает связь абзацев и единство, цельность всего текста декларации). Например, важно было заключить мир как можно быстрее. И вот уже в первом абзаце появляется слово «немедленно» /«начать немедленно переговоры»/, во втором говорится о «немедленном мире», но здесь еще усиливается понятие «мир», а в третьем усиливается понятие «немедленно» (показательно изменение логического ударения, другие формы выделения понятий): «Такой мир предлагает правительство России заключить всем воюющим народам немедленно, выражая готовность сделать без малейшей оттяжки тотчас же все решительные шаги, впредь до окончательного утверждения всех условий такого мира полномочными собраниями народных представителей всех стран и всех наций». Смысл (сема) «немедленно» в той или иной степени, более или менее полно повторяется (отражается) в других основных в данном абзаце лексических единицах: «без оттяжки» (плюс усиление — без «малейшей»), «тотчас же», «готовность», «решительные шаги». Кроме того, выделяется абсолютность желаний мира — «решительный», «окончательный», «все шаги», «всех стран», «всех наций». Слово «немедленно» (и заменяющие его понятия) появляется и в дальнейшем.

Чем диктовалась необходимость столь основательно, детального развертывания важнейших понятий, включая определение их, объяснение? Об этом сказал В. И. Ленин на II Съезде Советов, предлагая декрет собравшимся: «Мы боремся против обмана правительств, которые все на словах говорят о мире, справедли-

вости, а на деле ведут захватные грабительские войны» (т. 35, с. 17).

Ни одно правительство, конечно, не стало бы возражать против справедливого, демократического мира вообще. До тех пор, пока не стоят вопросы — что значит «справедливый», в каком смысле «демократический»? Но без этих вопросов и сам призыв был бы бессодержательным: Практика показывает, как легко по-разному осмысляются философские и политические термины.

3. В политической публицистике, в особенности ориентированной на широкие массы, развертывание понятий дополняется рядом приемов актуализации, необходимых для эмоционально-психологического воздействия, убеждения, разъяснения и т. п. Процесс развертывания можно представить в виде схемы, а схемы могут быть основой классификации, опорой для типологии текстов¹⁰. Возможность схематизации постараемся показать на примере одного из выступлений М. И. Калинина, его речи на общезаводском митинге Ижевского оружейного и сталелитейного заводов 27 ноября 1924 г. на тему «О поднятии производительности труда» (дается в сокращении, а отчасти и в пересказе):

«Товарищи, я хочу остановиться только на одном вопросе — о производительности труда.

Многим может казаться: какая может быть производительность труда, когда у нас огромная толпа безработных... Но, товарищи, такая постановка вопроса не правильна.

Именно если мы хотим убавить количество безработных, мы для этого должны увеличить производительность»¹¹.

С самого начала формулируется тема и тезис о необходимости повышения производительности труда (ПТ). Здесь же включается обоснование постановки темы, актуализируемое используемым хорошо известным риторическим приемом предвидения возражения (пролепсис). Ведь оратор мог бы просто сказать: увеличение производительности труда не увеличит, а сократит число безработных и т. п. Но прием помогает усилить, подчерк-

¹⁰ Интересные опыты в этом отношении были проделаны А. Жолковским и Ю. Щегловым.

¹¹ *Калинин М. И.* Беседы с народом. М., 1960, с. 158.

нуть основную мысль, активизировать внимание аудитории.

Затем следует вопросно-ответный ход:

«Что значат безработные у нас, в Советской республике? Это значит, что для них не приготовлены еще мастерские... Ведь если привести безработного на пустое место, без орудий труда, то ведь он ничего делать не сможет...»

Вместо формально строгого определения используется объяснение понятия. Кроме того, мысль подчеркнута посредством конкретизации, указывается определенная ситуация (безработный на пустом месте). Те же композиционно-стилистические факторы обуславливают дальнейшее развертывание:

«Что значит — увеличивайте производительность труда? Это означает, что каждый человек... Ведь если бы мы сейчас здесь на заводе не ставили новых мастерских... мы не могли бы увеличивать количество рабочих»...

Оратор устанавливает отношение между главными понятиями: производительность труда (ПТ) и работники (Р), точнее безработные ($-R$) посредством понятия «продукт» (П). Последнее дано в конкретизируемом виде сообщения об определенном и точно названном изделии данного завода («...вы делаете американские сверла, и эти американские сверла очень трудно продаются, но вместе с тем в них есть страшнейшая нужда...» и т. д.) и усилено парадоксом, указанием на противоречие.

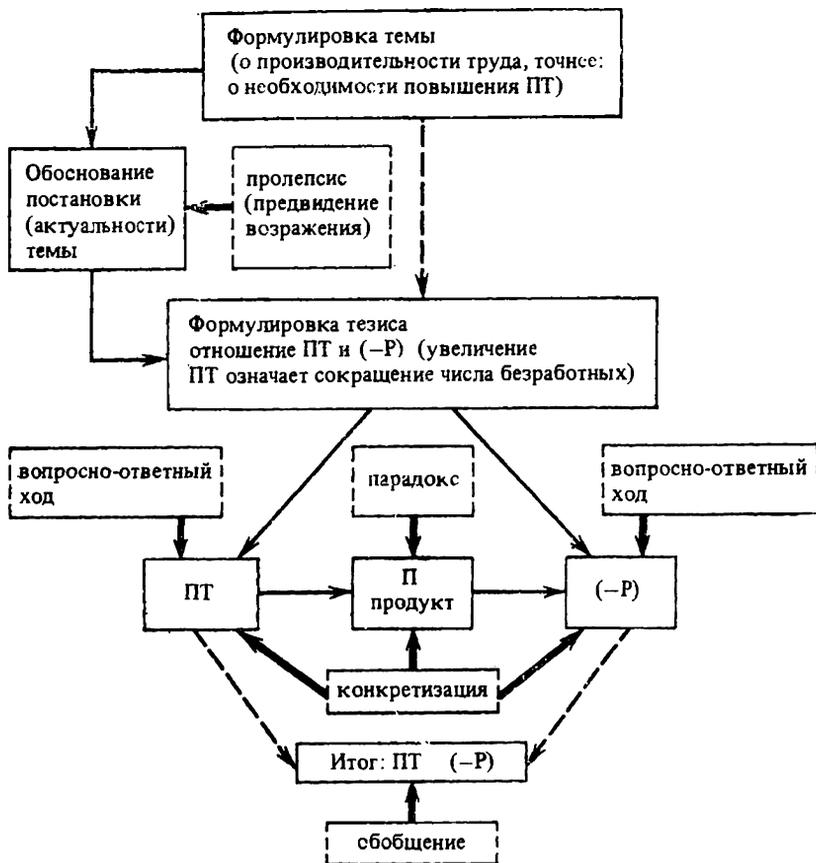
Всю первую часть речи венчает главный вывод, итог:

«И вот если мы хотим двигаться вперед, мы должны в громадной степени увеличить свою производительность.

Увеличивать производительность — это значит давать возможность принимать участие в работе новым рабочим» (159).

Развертывание данного содержания можно представить в виде схемы (см. с. 130).

Таким образом выявляется не только содержательно-логическая основа текста, но и композиционно-стилистические приемы, элементы формы, служащие для выражения содержания. Учет особенностей логической организации, логических отношений при анализе текста со-



вершено необходим. Он нередко оказывается и достаточным при анализе научных или деловых текстов.

Наконец, рассмотрим текст иного рода — отрывок из «Голубой книги» М. М. Зощенко, в частности, один из относительно законченных очерков «о роли денег в истории»:

«Скажем прямо: в смысле добычи денег — это ужас, что делалось на протяжении всей истории.

В свое время знаменитый писатель Карамзин так сказал: «Если б захотеть одним словом выразить, что делается в России, то следует сказать: воруют».

Однако мы не будем, конечно, говорить о профессиональных ворах и грабителях — так сказать, специалистах по доставанию денег, — дело это повседневное и

малоудивительное. Но мы хотим обратить ваше благосклонное внимание на несколько почтенных и уважаемых фигур, воровство и грабежи которых являются некой, что ли, неожиданностью».

Далее приводятся два примера (Меньшиков и П. Толстой), дается обобщение. Движение мысли прямолинейно-последовательное: через ряд ограничений и конкретизаций к заключению, подтверждающему тезис. Важно учесть не только содержательное, но и формальное развитие темы. Первый абзац — одно предложение — формулировка тезиса, который в дальнейшем раскрывается. Второй абзац в плане содержательном — ограничение (берется не общая история, не Европа, а Россия, ее история), в плане формальном — цитата (парадоксальное цитирование как прием). Далее — новое ограничение: не вообще воровство, а должностное. Причем не простое сообщение об ограничении, а с использованием эмфатического разделения («профессиональное» воровство обычно). Позже осуществляется конкретизация посредством примера и эмфазиса. Речь идет о Меньшикове, который «за одно только царствование Петра I четыре раза был под судом за кражи, взятки и лихоимство. Петр снисходительно относился к своему любимцу и всякий раз спасал его от казни. Но, например, одного штрафу по суду господин Меньшиков заплатил около трехсот тысяч рублей. Если не врут историки. А сумма эта по тем временам неслыханная. Так можете себе представить, сколько упер этот тип, если был такой штраф».

Тот же прием использован и при описании деяний другой «пресветлой фигуры тех времен» П. Толстого: «Дело пошло в Петербург, однако Петр I, давно уже переставший удивляться таким делам, посмотрел на все это сквозь пальцы и велел следствие прекратить. Вероятно, на фоне других фигур Толстой был еще довольно светлой личностью. Воображаем, какие там были остальные».

Первым данный прием отметил и охарактеризовал Квинтилиан, который назвал его «род увеличения, которое делается чрез выводы». Приведя пример из речи Цицерона против Верреса, для которого взятки были делом обыкновенным, Квинтилиан спрашивал: «Не употребил ли здесь оратор умствования, из которого должны были слушатели заключить, сколь велико имеет быть

преступление, о коем говорить будет далее, когда преждеобъявленное названо неважным и обыкновенным»¹².

И затем прибавлял: «И Цицерон не мог ничем сильнее изобразить роскоши М. Антония, как сказав: «Ты увидел бы и в жилище рабов его стены, украшенные драгоценными обоями Помпея». Драгоценные обои, и драгоценные обои Помпея Великого, и в жилище рабов: более сказать нельзя. Что ж надобно подумать о доме самого господина? Сие походит на то, что называется эмфазис, но разница в том, что эмфазис в слове, а это в самом предмете заключается, и тем одно другого разительнее, что вещь всегда сильнее слов» (87—88).

Разграничивая термины «эмфаза» и «эмфазис», можно принять последний для описанного приема «увеличения чрез вывод».

Приведя указанные два примера, М. Зошенко дает обобщение, которое возвращает нас к тезису и выполняет функции рамки: «В общем госпожа история знает такое великое множество случаев преступлений, связанных с деньгами, что нет возможности пересказать все это».

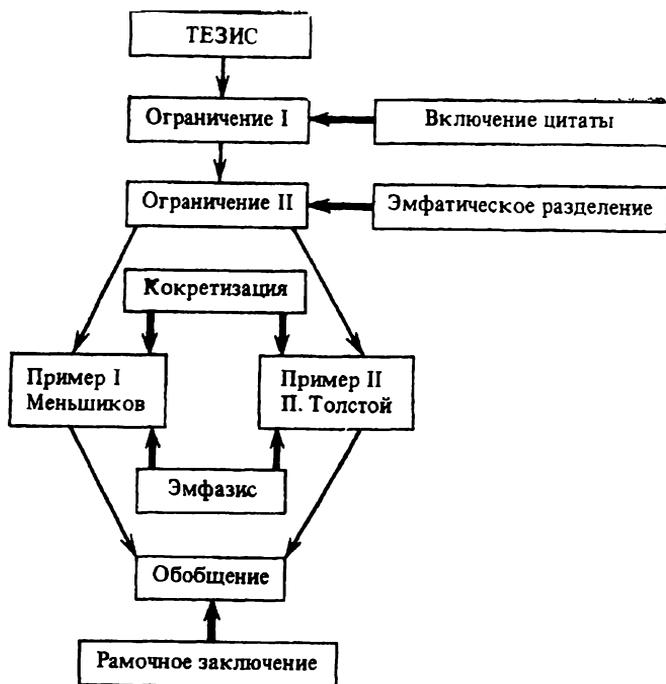
Общая схема развертывания данного текста может быть представлена в следующем виде (см. с. 133).

Понятно, что схему можно усложнить, вводя более тонкие градации и учитывая иные конструктивно-стилистические параметры. Однако важно принципиальное обоснование развертывания для начала исследования сложных и неразработанных проблем композиции текста.

ВИДЫ РАЗВЕРТЫВАНИЯ И ТРАНСФОРМАЦИОННЫЕ ФАКТОРЫ

1. Первый этап разработки темы — это ее содержательное раскрытие (выбор материала, отбор фактов, цифр, примеров и т. п.). Второй этап — композиционное развертывание содержания. К сожалению, вопросы композиции совершенно не разработаны, не выделены общие принципы, не даны типовые схемы. А между тем эти

¹² *Квинтилиан Марк Фабий*. Двенадцать книг риторических наставлений, ч. II, кн. 8, гл. IV. СПб., 1834, с. 85—86.



вопросы чрезвычайно важны, так как с этого начинается структурная организация текста. Композиция — это каркас, на котором держится текст. Сложность рассматриваемой проблематики заключается в том, что в композиции непосредственно объединяются, сочетаются, так сказать, фокусируются содержательные и формальные аспекты текста. Композиция — это группировка по определенной схеме элементов содержания (общих положений, фактов), но сама эта группировка, представляющаяся более или менее сложной, много способствует выразительности текста, в большой степени обуславливает его общий характер и отдельные особенности.

Предметно-логические отношения трансформируются, подчиняясь стилистическому (коммуникативному) заданию.

«Успех сочинения зависит не столько от важности мыслей и совершенства слога, сколько от порядка изложения как общего, так и каждой части сочинения. Хотя многие писатели не находят различия между логическим

расположением и риторическим, но при внимательном рассмотрении общественных словесных сношений всяк может увериться в разительном несходстве оных. Логика не смотрит на обстоятельства и следит естественную связь мыслей. Это может быть допущено только в ученых сочинениях. Риторика учит сообразоваться с целию, с обстоятельствами, с лицами...»¹³.

Сложность проблематики заставляет многих говорить до сих пор о двух (или нескольких) композициях текста — внешней и внутренней. В последнее время в лингвистике текста стали выделять несколько «композиционных уровней». Такой подход не представляется правомерным, ибо противоречит признанию единства формы и содержания. Ведь с таким же успехом можно рассуждать и о «содержательных уровнях» текста, говорить о разных содержаниях. Мы предполагаем, что в определенных целях (в известном смысле) такое деление может быть полезно (например, при изучении семантики текста), но стилистический анализ не может допустить нескольких «форм» или «содержаний» одного текста. (Иное дело — разные «смыслы», разные планы, подтекст, когда речь идет о различных проекциях текста на «вне текстовые уровни»).

Структура текста интегрирует содержательно-логические и формально-грамматические (шире — языковые, стилистические) элементы. Она допускает различные подходы и аспекты изучения. Причина этого — многомерность текстового структурирования с целью наиболее полной и оптимальной передачи информации. Сложность структурирования различных текстов различна, но любой текст может быть подвергнут лингвистической интерпретации в этом отношении.

Основой для стилистики текста оказывается проблема композиции. Но само понимание композиции остается зыбким, неопределенным. В самом общем виде под композицией целесообразно понимать структурную упорядоченность, организацию по определенным схемам установленных элементов, единиц речи.

Обычно, имея в виду композицию нехудожественного текста, рассматривают последовательно три основные

¹³ *Плаксин В.* Краткий курс словесности. СПб., 1832, с. 79.

части: вступление, главную часть и заключение. В практике преподавания ряда филологических дисциплин, обучения искусству, культуре речи — это едва ли не общепринятое представление о композиции текста.

Подобное членение нельзя признать композиционным. Одно и то же трехчастное деление мы видим в текстах, композиция которых различна. Иногда указанные три части действительно совпадают с композиционным членением, но и в этом случае они отражают содержательный, а не структурный аспект текста.

Вместе с тем нельзя не признать, что уже представление об основах группировки содержательных элементов, об основных типах встречающихся вступлений (зачинов), заключений, о характере переходов и соотношений их с главной частью служит важным ориентиром при подходе к анализу конкретных текстов. В этом случае внимание естественно направляется на содержательно-тематическое членение текста, теснейшим образом связанное с композиционной его структурой. Вопрос не в том, чтобы отказаться от одного и предпочесть другое; важно понимать границы и возможности обоих.

Наиболее простым и поддающимся описанию с содержательно-тематической точки зрения представляется вступление (а также заключение). В главной части выделяются свои содержательные отрезки, свои типы. Главная часть, как правило, неоднородна и состоит из нескольких конституирующих частей, из ряда компонентов. Важнейшими из них следует считать три: констатация (установление, выявление и определение фактов, положений, подлежащих обсуждению), опровержение (враждебной или противоположной точки зрения), доказательство. Каждая из этих содержательных, конституирующих частей выполняет специфические задачи, назначение каждой из них достаточно определено в содержательном отношении.

Так, например, вступление предполагает введение в тему, в содержание текста. Автор обычно указывает тот материал и ту проблематику, которую он намерен развернуть, ставит проблему, намечает план, аспект рассмотрения проблемы и др. Вступление нередко преследует и иные, психологические цели: автору, например, необходимо (особенно в жанрах публицистических, агитационных) сразу завладеть вниманием читателя (слуша-

теля), вызвать его интерес, установить психологический контакт с аудиторией и др. Для этого используется яркий образ, интересное, интригующее сообщение о факте, парадоксальное рассуждение, постановка проблемного вопроса, на который автор намерен дать ответ в ходе изложения, обращение к аудитории, к ее интересам и др.

Главная часть содержит развитие основной мысли, развитие, намеченное вступлением. Здесь непосредственно и разносторонне раскрывается тема, решаются поставленные проблемы, сообщаются основные сведения, излагается суть дела. В главной части особенно важно соотношение общих и частных вопросов, соотношение абстрактных понятий и конкретных примеров, фактов, цифр и т. п.; а в плане психологическом важно обеспечить устойчивый интерес, нарастание напряжения в изложении и др. Здесь же наиболее полно реализуется тот или иной композиционный тип. В главной части автор сообщает о положении дел, рисует избранную ситуацию, дает основной материал, в отношении которого выносится суждение или оценка; далее анализирует и отвергает чужие суждения (или оценки) и, наконец, предлагает свое понимание темы. Этому соответствуют: констатация, опровержение, доказательство. При этом важнейшими оказываются такие понятия, как тезис, аргумент, демонстрация. (Тезис — основное положение, которое доказывается в процессе речи; аргумент — положение, которое приводится в обоснование тезиса и истинность которого доказана независимо от тезиса, сюда относятся научные положения, достоверные факты, аксиомы; демонстрация — форма связи, соотносительности аргументов и тезиса, способ доказательства. По способу ведения выделяют прямое и косвенное доказательство, по форме — индуктивное и дедуктивное¹⁴. Несомненно, что самое важное — тезис. О чем бы ни шла речь, необходимо иметь в виду тезис, его оправдание или опровержение. В последнем случае нападение ведется на тезис или аргументы противника, определяется исходная точка, основной пункт разногласия и на него направляется главный удар. Здесь также есть целый ряд логических

¹⁴ Кондаков Н. И. Логика. М., 1954, с. 378—387.

правил и приемов, влияющих на общую структуру текста, на весь ход изложения. Эта проблема имеет также стилистический аспект.

В заключении обычно подводится итог, формулируются со всей определенностью выводы, суммируется сказанное, намечаются новые задачи и проблемы, требующие разрешения, содержатся призывы и т. п. При этом важно удачно снять нараставшее психологическое напряжение.

2. Но, выделив эти основные части текста, этим нельзя ограничиться. Важны не эти части сами по себе, даже не их последовательность, а их соотношение, то, какое отражение находит в них композиционный тип, как реализуется композиционная схема. Например, вступление хорошо не своей яркостью, необычностью, изяществом метафор и проч., а тем, насколько удачно оно позволяет автору развернуть тезис, раскрыть тему.

Нередко, говоря о том, что вступление должно быть ярким, выразительным, приводят следующие слова А. Ф. Кони:

«Этих зацепляющих «крючков»-вступлений может быть очень много: что-нибудь из жизни, что-нибудь неожиданное, какой-нибудь парадокс, какая-нибудь странность, как будто не идущая ни к месту, ни к делу, но на самом-то деле связанная со всей речью, неожиданный и неглупый вопрос и т. п.»

Но забывают продолжение, в котором заключено главное:

«Чтобы открыть, найти такое начало, надо думать, взвесить всю речь и сообразить, какое из указанных-выше начал и однородных с ними, здесь не помеченных, может подходить и быть в тесной связи хоть какой-нибудь стороной с речью».

Несколько далее мы разберем предложенные А. Ф. Кони варианты, пока же нельзя не обратить внимания на то, что на первый план выдвигается требование целостности, единства в построении всей речи.

Организация речи вокруг одной, главной мысли было одним из важнейших правил классической риторики. Так, еще М. М. Сперанский в «Правилах высшего красноречия» (глава «О расположении слова») писал:

«Во всяком сочинении есть известная царствующая мысль, к сей-то мысли должно все относиться. Каждое

понятие, каждое слово, каждая буква должны идти к сему концу, иначе они будут введены без причины, они будут излишни, а все излишнее несосно...»

И далее разъяснял: «Те не понимают, однако ж, истинного разума сего правила, кои требуют, чтоб сие отношение было непосредственно, чтоб, говоря о скупости, каждая мысль замыкала в себе непременно сие понятие. Это значит не различать главного конца от видов, ему подчиненных. Довольно, чтоб каждая мысль текла к своему источнику и, слившись вместе с ним, уносила и была поглощаема в общем их вместилище».

Замечательно общее заключение:

«Итак, обозреть свой предмет, раздробить его на части и, сличив одну часть с другой, приметить, какое положение для каждой выгоднее, какая связь между ими естественнее, в каком расстоянии они более друга на друга отливают света, примерить все сие и установить их в сем положении, дать сию связь, поставить в сем расстоянии — есть единое правило на расположение».

Но дальше этих общих, хотя и верных, положений риторика не пошла. Между тем для классификации нужны типизированные композиционные схемы, и в первую очередь необходима точка отсчета.

Хорошо известно, что композиция может быть более или менее сложной (мы не говорим о запутанной композиции, когда сложность вызвана просто неумением строить речь, связно выражать свои мысли).

Усложняя композицию, автор стремится, как правило, тем самым увеличить эффект воздействия речью, стремится к убедительности, интересу и т. п. Чем талантливее автор, чем более сложной оказывается ситуация, чем более значительные задачи перед ним стоят, тем менее стандартно он пишет, тем более выразительный эффект. Для многих жанров (или типов текстов) есть готовые стандартные формы не только выражения мысли (на уровне предложения, абзаца), но и построения текста. На них, в частности, ориентируется начальный этап речевого обучения. Чем менее влияние индивидуальных особенностей говорящего, тем более обусловленность текста условиями общения, предметом речи. Для стандартных случаев К.-Х. Дойтрих и Г. Шанк предложили даже методику описания факто-

ров, определяющих тип текста¹⁵. Однако она пригодна только для простейших случаев, и потому наименее интересных.

Как только в процессе коммуникации мы вынуждены учитывать авторскую интенцию, так мы сталкиваемся с усложненной композицией, отклоняющейся от стандартной, нормальной; обычное изложение (в работах западных ученых, особенно французов, нередко при этом используется понятие «нулевого уровня») трансформируется под действием ряда существенных факторов в тот или иной композиционный тип.

Для того чтобы дать понятие «нулевого уровня» композиции, достаточно представить себе обычное информационное сообщение, где последовательно дается ответ на вопросы — что? где? когда случилось?¹⁶

В последнее время термин «норма текста» или «текстовая норма» употребляется достаточно широко и свободно, но каждый раз наполняется различным содержанием. Для того чтобы пояснить, в каком смысле он употребляется здесь, пойдем путем анализа конкретных примеров.

Так, можно говорить о «норме» изложения биографии какого-либо лица. Представление о ней дают тексты, обычно содержащиеся в учебной и справочной литературе, где преследуются чисто информативные цели. Для них характерно объективно-нейтральное (в языковом отношении) линейно-последовательное (в отношении композиции) изложение (X родился в... году в селе... В детстве... В юности... и т. п.).

Основу нормативного изложения образуют серии отношений понятий, выделенных Ж. Дюбуа и его коллегами: во-первых, линейные последовательности (сюда относится временная последовательность: весна — лето — осень; нециклические логические последовательности; последовательности каузальные типа: облако — дождь — наводнение; серии интенсивности: ледяной — холодный — свежий — теплый — жаркий и т. п.); во-вторых, иерархические (логические) упорядоченности, чле-

¹⁵ *Deutrich K.-H., Schank G. Redekonstellation und Sprachverhalten.*— In: *Funk-Kolleg Sprache*, Bd 2. Frankfurt, 1973, S. 242—262.

¹⁶ В риторике такой нормативный подход находил выражение в учении о «порядочной хрии».

нения по классам; в-третьих, концептуальные включения типа: «рука — человек — семья»¹⁷.

Чем к большей выразительности автор стремится, тем значительнее он должен разрушать, трансформировать нейтрально-линейное изложение. Оно подвергается усложнению, воздействию ряда выразительных приемов и средств усиления. На языковом уровне это связано с использованием стилистически окрашенной лексики и синтаксиса и с применением ряда специальных изобразительно-выразительных средств.

На композиционном уровне эффект достигается трансформацией линейной последовательности изложения — реальной (т. е. изменение естественного течения факта, явления, например изменение временной или пространственной последовательности в описании или повествовании) или логической (т. е. изменение отношения элементов в системе, установленной в той или иной научной области, например замена дедукции индукцией в научно-популярном изложении).

Трансформированное таким образом изложение оказывается выразительным по сравнению с исходным, нейтральным, «нулевым». (Выразительность всегда, на всех уровнях связана с отклонением от нормы, обычно безошибочно определяемой, ощущаемой носителями языка).

Прекрасной иллюстрацией этого вывода могут служить следующие соображения А. Ф. Кони (из его «Советов лекторам»). Указывая, как привлечь внимание слушателей, он приводил такой пример:

«Надо говорить о Калигуле, римском императоре. Если лектор начнет с того, что Калигула был сыном Германика и Агриппины, что родился в таком-то году и там-то жил и воспитывался, то... внимание вряд ли будет зацеплено. Почему? Потому что в этих сведениях нет ничего необычного и, пожалуй, интересного для того, чтобы завоевать внимание. Давать этот материал все равно придется, но не сразу надо давать его, а только тогда, когда привлечено уже внимание присутствующих, когда оно из рассеянного станет сосредоточенным. Стоять можно на подготовленной почве, а не на первой попавшейся, случайной. Это закон. Первые сло-

¹⁷ Dubois J. etc. *Rhétorique générale*. Paris, 1970, p. 99—100.

ва и имеют эту цель: привести собравшихся в состояние внимания»¹⁸.

Дело, конечно, не в том, что сведения о дате и месте рождения и чертах характера Калигулы не интересны сами по себе (ведь их все равно «давать придется»). А. Ф. Кони вовсе не предлагает устранить их. Но такая (в начале) подача фактов не создает эффекта «нарушения ожидания», связанного всегда с нарушением нормы, линейной заданности развертывания. Чтобы сделать изложение выразительным, необходимо трансформировать «нормальную» схему. И вот как советует А. Ф. Кони сделать это (один из возможных вариантов):

«Можно начать так: «В детстве я любил читать сказки. Из всех сказок на меня особенно сильно влияла одна (пауза) — сказка о людоеде, пожирателе детей. Мне, маленькому, было крайне жалко ребят, которых великан-людоед резал, как поросят, огромным ножом и бросал в большой дымящийся котел. Я боялся этого людоеда и, когда темнело в комнате, думал, как бы не попасться ему на обед. Когда же я вырос, и кое-что узнал, то...» — и далее следуют переходные слова (счень важные) к Калигуле и затем речь по существу. Скажут: причем тут людоед? А при том, что людоед в сказке и Калигула в жизни — братья по жестокости».

Нетрудно заметить, что именно эта схема была реализована в очерке К. Паустовского о Шиллере: развертывание образной (шире — литературной) аналогии.

Норму изложения (развертывания) образуют структуры, отражающие реальную (соответствующую протеканию процесса в действительности) или логическую (отражающую сущность) группировку понятий, предметов (что обычно для делового, научного, информативного изложения). Трансформация достигается посредством структур художественной речи. Эти структуры обычны в литературе — но не они делают ее художественной (т. е. фактом искусства; отсюда обычное в критике деление, скажем, лириков на поэтов и стихотворцев или даже версификаторов, прозаиков — на художников слова и беллетристов и т. п.). Эти структуры широко используются во многих жанрах, далеких от литерату-

¹⁸ Кони А. Ф. Избр. произведения. М., 1956, с. 111—112.

ры — в очерках и фельетонах, в научно-популярных произведениях и учебниках, в судебной речи и в речи лекторов и т. д.¹⁹ Это происходит каждый раз, когда говорящему, пишущему важно произвести эмоциональное воздействие, заинтересовать слушателя (читателя), т. е. когда он стремится к выразительности речи (причем нельзя думать, что выразительность достигается лишь образными, языковыми средствами; эффект может быть достигнут и рядом композиционных приемов).

Особенно характерен приводимый А. Ф. Кони второй пример (того, как надо строить лекцию о Ломоносове, если хотеть рассказать интересно, увлечь аудиторию):

«Во вступлении можно нарисовать (кратко, непременно кратко, но сильно!) картину бегства в Москву мальчика-ребенка, а потом: прошло много лет. В Петербурге, в одном из старинных домов времени Петра Великого, в кабинете, уставленном физическими приборами и заваленном книгами, чертежами и рукописями, стоял у стола человек в белом парике и придворном мундире и объяснял Екатерине II новые опыты по электричеству. Человек этот был тот самый мальчик, который когда-то бежал из родного дома темной ночью.

Здесь действует на внимание простое начало, как будто не относящееся к Ломоносову, и резкий контраст двух картин.

Внимание непременно будет завоевано, а дальше можно вести речь о Ломоносове по существу: поэт, физик, химик...»

Несомненно, что «белый парик», «придворный мундир», «темная ночь» и другие детали не являются сколько-нибудь необходимыми для изложения существа дела, для рассказа о поэтическом и научном творчестве Ломоносова. Логическое раскрытие темы должно бы быть построено следующим образом: сначала общая, суммарная характеристика творческой деятельности, затем соответственно характеризуется каждый вид — поэт, физик, химик и т. д., позже рассказ о наиболее значительных достижениях в каждой из этих областей

¹⁹ Есть такое понятие «газетные стихи», обычно противопоставляемое высокой поэзии как нечто низшее, неполноценное. Такое противопоставление неправомерно. «Газетные стихи» — иной жанр, особый вид публицистики (со своими задачами), использующий, как и другие газетные жанры, художественную речь.

(например, детальный анализ одной из од или одной из поэтических тем, сторон; сущность ряда конкретных, открытых Ломоносовым физических законов, химических явлений и др.). Но для того, чтобы «рассказать интересно», «увлечь аудиторию» необходимо подключение художественных структур «картин» (да еще нарисованных кратко и сильно — это требование не может означать ничего другого, как включение специальных, художественных, изобразительно-выразительных средств), описания и повествования с их обилием деталей и черт, к которым логика безразлична, так как они никак не помогают раскрыть суть дела. Указанный общий композиционно-стилистический принцип — «резкий контраст двух картин» также, бесспорно, чисто литературно-художественный прием.

Посредством такого рода приемов (контраст, семантико-стилистический сдвиг и др.) происходит либо внешнее нарушение непосредственных логических соотношений вводимых понятий, либо значительное усложнение композиции, опирающейся на эти логические связи, которые (в свою очередь) формируют основной тип, своеобразную точку отсчета, «нулевой уровень».

Таким образом, нормальный тип изложения (в рамках той или иной темы, того или иного жанра) опирается на простейшие логические схемы. Коммуникативные цели и специфические задачи общения заставляют усложнять или более резко трансформировать композиционные структуры. Трансформация происходит под действием ряда факторов, к рассмотрению которых мы переходим.

3. Рационально-логические структуры, как уже отмечалось, опираются на реальную действительность, либо на формально-логические правила определения и деления понятия, раскрытие его содержания и объема.

В понятии отражается сущность предмета (или классов предметов). Каждый предмет обладает рядом признаков — существенных (т. е. теми, которые позволяют отличать его от предметов других видов и родов) и несущественных (т. е. тех, которые могут принадлежать предмету в определенных условиях). Стремясь дать представление о предмете, говорящий и описывает существенные признаки (в первую очередь). Совокупность существенных признаков и даст нам содержание понятия.

А класс предметов (или предмет), обладающих данными существенными признаками, дает нам объем понятия. Так, объем понятия «дерево» составляет «ель», «береза» и т. д. При этом важно знать логический закон, заключающийся в том, что с увеличением содержания понятия уменьшается его объем, и наоборот. Объем понятия «дерево» больше (соответственно содержание меньше), чем объем понятия «береза». Прямые соотношения существуют между родовыми и видовыми понятиями. В зависимости от соотношения понятий, выделяют: совместимые и несовместимые понятия, равнозначные понятия, подчиненные и соподчиненные понятия, перекрещивающиеся, противоположные, противоречащие и др.

Определение понятия, столь характерное для научных и деловых текстов, заключается в раскрытии содержания понятия посредством указания отличительных существенных признаков предмета. Нормальным является определение через ближайший род и видовое отличие, возможно также и генетическое определение, когда указывается на происхождение предмета, на тот способ, каким предмет создается. Логика устанавливает ряд важных правил определения понятия: определение должно быть соразмерным (т. е. объемы определяемого и определяющего понятий должны быть одинаковы, адекватны); родовой признак должен указывать ближайшее высшее понятие, не перескакивая через него; видовым отличием должен быть признак или группа признаков, свойственных только данному понятию и отсутствующих в других понятиях, относящихся к тому же ряду; определение не должно быть только отрицательным; в определении не должно быть тавтологии; определение не должно использовать образ, содержать метафору и др.²⁰

Но и здесь, как и в других случаях, отклонения от нормы, отступление от правил, нарушение характерных для логики последовательностей может создать выразительный эффект, эффект «нарушенного ожидания», трансформировать их в художественный прием. Например, тавтологические и метафорические определения, как «война есть война», «дети есть дети», «скрипка царица оркестра» и др. являются эффектными риторическими фигурами.

²⁰ Подробнее об этом см.: Кондаков Н. И. Указ. соч., с. 326—353.

Рационально-логические структуры предполагают развертывание в соответствии с правилами деления понятия. Важнейшими из этих правил следует считать такие: деление должно производиться по единому основанию; члены деления должны быть непосредственно низшими по отношению к делимому понятию (т. е. не должен быть допущен скачок в делении); объем членов деления должен равняться объему делимого понятия.

Именно по этим правилам, законам развивается, строится изложение в учебной и справочной литературе. В научно-популярной литературе все это излагается по-иному. Например, хороший популяризатор не тот, кто желая дать представление читателю, скажем, о компонентном анализе лексики, о семантической структуре, вместо терминов (сема, семантика и др.) станет употреблять общелитературные обозначения или описательные обороты, но тот, кто, не боясь самой сложной терминологии, объяснит суть процесса по аналогии с детской игрой-загадкой. Как только включаются средства выразительности, конструктивные художественные приемы, характер, тип текста сразу меняется. Показательно, что в научно-деловых текстах довольно четко прослеживаются два типа изложения: индуктивное (от частного к общему) или дедуктивное (от общего к частному). Попытки подойти с теми же категориями к анализу, скажем, публицистического (не говоря о литературно-художественном) текста успеха не имели.

Взаимодействие (и различное соотношение) рационально-логических структур и эмоционально-риторических (причем в одних текстах преобладают одни, в других — другие) определяет тексты, наиболее характерные для массовой коммуникации. Так, на уровне текста реализуется общее для языка действие двух категорий — рационального и эмоционального, о которых писал Ш. Балли.

В зависимости от того, преобладают ли структуры первого вида или второго, все тексты массовой коммуникации можно разделить на информационные и агитационные (убеждающие). Во вторых — часто эмоциональное усиление (экспрессивные средства выражения, усложненная композиция), в первых — в наиболее простых по строению жанрах — обычна, по выражению В. В. Виноградова, «выровненная (линейная) компози-

ция», стремящаяся к нормативной, во вторых она трансформируется.

Для того чтобы дать понятие о нормативном, «нулевом уровне» композиции, представим себе обычное газетное сообщение:

«На химическом заводе в Чулимске стали получать «сок» из древесины дуба. Выпуск этого ценного препарата, применяемого в ряде отраслей промышленности, возрастает в нынешнем году почти на сорок процентов. Препарат, извлекаемый из дуба, обладает разнообразными полезными свойствами. Продукция чулимских химиков, отмеченная государственным знаком качества, широко используется не только в нашей стране, но и за рубежом».

Если мы сообщаем о выпуске какого-то изделия, мы должны сказать о его свойствах, о том, где и как оно используется. Все это есть в коротком сообщении. Если бы мы захотели увеличить эффект сообщения, произвести большое впечатление на читателя, то мы должны были бы развернуть то или иное положение. Проще всего было бы использовать в этих целях конкретизацию, в частности, провести иллюстрацию, пример (или ряд примеров) или прибегнуть к разделению (делению понятия или детализации изложения). Иллюстрация могла бы сделать наглядным изложение, активизировала бы внимание читателей (слушателей). Значение «словесной наглядности» хорошо понимали еще античные филологи. «Живое изображение вещей, как на картине» производит сильное впечатление, тогда как простое сообщение даже о трагическом факте оставляет нас равнодушными. Так, Квинтилиан писал: «Конечно, повествование о взятом неприятелями городе подает некоторое понятие о бедствиях, неразлучных с таковыми случаями; но краткое известие нас меньше трогает. А когда изложим в подробности то, что в одном слове заключается, тогда представится пожирающее дома и храмы пламя, треск падающих кровель, из различных воплей воедино слившийся крик и шум; представятся граждане, бегущие, не зная сами, куда...

Хотя все сие заключается в понятии о взятом приступом городе, однако подробное описание ощутительнее, нежели простое известие».

В случае иллюстративного развертывания конкретизация проявляется как интенсификация изложения. Иллюстрация ничего не дает в отношении содержания или объема понятия. Но конкретизация может быть и экстенсивной, выступая как разделение. При таком способе развертывания не увеличивается «эмоциональный потенциал» изложения, не нарушается нормативность «нулевого уровня», развертывание затрагивает содержание или объем понятия. Такое развертывание обычно в деловой, научной речи. Например:

«Минеральные соли имеют большое значение для роста и развития растения. Можно ли увеличить запасы минеральных солей в почве? Оказывается, можно. Для этого в почву вносят удобрения.

Удобрения разделяют на органические и минеральные. Органические удобрения (от слова «организм») — это вещества, получающиеся в результате жизнедеятельности животных (навоз, птичий помет), а также отмершие остатки организмов животных и растений (перегной, торф и другие).

В наиболее распространенном органическом удобрении — навозе — содержатся все соли, нужные растениям: азотные, фосфорные, калийные».

Раскрывать понятие можно, не только давая определение, указывая существенные признаки, класс, в который входит данное понятие, и затем приводя примеры; можно идти от отдельных примеров, от отдельных наблюдений к обобщениям. В этом случае соответствующая норме изложения дедукция замедляется индукцией (как результат экстенсивной трансмутации). Например:

«Санки, скатившись с горы, по инерции скользят по горизонтальному пути. Однако они не движутся равномерно, скорость их постепенно уменьшается, и через некоторое время они останавливаются. Мальчик, разбежавшись, скользит на коньках по льду, но, как бы ни был гладок лед, мальчик все-таки останавливается. Останавливается и велосипед, когда велосипедист прекращает вращать педали. Но причиной всякого изменения, в данном случае уменьшения, скорости движения является сила. Значит, и в рассмотренных примерах на каждое движущееся тело действовала сила.

Силу, возникающую при движении одного тела по поверхности другого и направленную против движения, называют силой трения».

Интенсивная трансмутация связана с изменением «естественного порядка» (*ordo naturalis*) вещей (реального течения событий, системных отношений и т. п.), замена его искусственным (*ordo artificialis*), установленным автором в соответствии с задачами убеждения, активизации внимания и т. п. Это хорошо известный, часто используемый композиционный прием (особенно в научно-популярной литературе, публицистике, судебной речи и др.)

Третьим (после конкретизации и трансмутации) фактором композиционного усложнения (трансформации) является адаптация. Результатом экстенсивной адаптации является «дискретное», «пунктирное» развертывание. Оно заключается в выборочном (в зависимости от целевой установки автора) изложении признаков предмета, отдельных моментов протекающего процесса, явления и т. п. Например, если характеризуемый предмет имеет некоторое множество существенных $X_1, X_2, X_3...$ X и несущественных $Y_1, Y_2, Y_3,.. Y_n$ признаков, то автор может остановиться на выгодных ему (подкрепляющих его тезис) признаках $(X_1Y_1), (X_3Y_3)$, пропустив (или замаскировав) признаки (X_2Y_2) . Точно также, если процесс M в действительности проходит ряд последовательных фаз (или пунктов) X_1, X_2, X_3, X_4 , то автор может концентрировать свое внимание и внимание читателя (слушателя) выборочно только на некоторых фазах. Это особенно заметно в судебной (а также политической) речи, когда обвинитель фиксирует одни факты (или стороны события), а защитник другие. В этом собственно нет «лжи», это лишь фактор коммуникативной стратегии.

Известный русский теоретик судебного красноречия А. Г. Тимофеев писал: «Но быть правдивым в изложении не значит, однако, перечислять все известные обстоятельства: оратор имеет право выбора, может останавливаться лишь на тех, которые представляются для него существенными и полезными. Этим и объясняется различие в изложении одного и того же дела под углом зрения обвинения и защиты, что несколько не препятствует и тому, и другому быть совершенно согласными с

принятыми судом фактическими данными. Если картина самого преступления, способ его совершения, напр., особенная жестокость, бессердечие преступника, истязание жертвы — выгодна для обвинения, на ней подробно остановится прокурор и ее пройдет по возможности коротко защита, и наоборот»²¹.

Такой подход и создает отбор признаков, причем естественно автор «проскакивает промежуточные станции». Такие же скачки могут быть вызваны стремлением к «быстроте» развития темы, сюжета, к динамизму изложения и лаконизму. В античной риторике в таких случаях говорили о «сокращении» изложения. Смысл такого «сокращения» как раз в том, чтобы подчеркнуть, усилить звучание выбранных элементов.

Интенсивная адаптация также стремится к подчеркиванию опорных фактов, аргументов. Оно достигается посредством амплификации (варьирование содержания, обыгрывание, смена «освещения» факта и т. п.). Амплификация не связана с «сокращением» положений, фактов.

Четвертый трансформационный фактор — аддиция — противопоставлен «сокращению»; достигается развертывание благодаря, так сказать, «прибавлению», «добавлению» новых мыслей, положений, фактов. Экстенсивная аддиция дает ступенчатое развертывание.

Например, известно, что многие тексты строятся по схеме силлогизма: выдвигаются и обосновываются посылки, из которых выводится заключение, искомый тезис. Так вот ступенчатое развертывание основывается на схеме сорита (это, конечно, не значит, что изложение строго повторяет схему):

Все А—Б

Все Б—В

Все В—Г

Все А—Д

Для такого изложения характерна особенная логичность, строгая последовательность в развертывании тезиса, взаимозависимость отдельных компонентов.

²¹ Тимофеев А. Г. Речи сторон в уголовном процессе. СПб., 1897, с. 80—81.

Эти же качества, сопровождаемые эмоциональным подчеркиванием, смысловым подчеркиванием (что связано с повтором), характерны для интенсивного варианта аддиции — концентрического развертывания (спираль). Концентрическое развертывание особенно характерно для агитационной, убеждающей ораторской речи, ибо позволяет сочетать необходимое (при восприятии речи на слух) повторение основных положений, строгую логичность и экспрессивность выражения. Концентрическое развертывание, в частности, было характерно для устных выступлений В. И. Ленина. Это заметил И. Г. Эренбург: «Его речи походили на спираль: боясь, что его не поймут, он возвращался к уже высказанной мысли, но никогда не повторял ее, а прибавлял нечто новое. (Некоторые из подражавших впоследствии этой манере говорить забывали, что спираль похожа на круг и не похожа — спираль идет дальше)»²².

Наконец, пятое — иммутация, которая также проявляется в двух разновидностях: экстенсивная реализуется как апагога, интенсивная — как параллелизм (контраст).

Если все рассматриваемые композиционные типы соответствуют логическому прямому доказательству, то апагогическое развертывание соответствует косвенному доказательству. Косвенное доказательство заключается в том, что истинность выдвинутого автором тезиса не доказывается прямо на него направленными, положительными аргументами; вместо этого временно допускается истинность иного, противоположного мнения, суждения, из которого выводятся следствия, противоречащие истинным положениям, фактам и т. п. Тем самым утверждается ложность суждения, противоречащего выдвигаемому, доказываемому. Последнее признается истинным на основании логического закона исключенного третьего (из двух противоречащих друг другу мыслей истинной может быть одна).

Апагогическое развертывание приближается к параллелизму, является как бы неполным параллелизмом, иногда параллелизмом подразумеваемым.

Собственно параллелизм (интенсивная иммутация), — в крайнем выражении: контраст, — в силу своей

²² Эренбург И. Г. Собр. соч., т. 8. М., 1966, с. 63.

яркости, структурной выразительности, рельефности легко заметен, на него неоднократно обращалось внимание, поэтому здесь мы опускаем его детальную характеристику. Отдельные композиционные типы характеризовались в стилистике при анализе конкретных текстов, почти исключительно текстов художественной литературы. Но важно привести эти отдельные описания в систему, представить их как результат все более последовательной и более эффективной трансформации некоторого исходного («нулевого») типа.

Данная ранее характеристика основных композиционных типов может быть отражена в следующей таблице:

Трансформационный фактор	Вид развертывания	
	экстенсивное	интенсивное
Конкретизация	Разделение	Иллюстрация
Трансмутация	Индукция	<i>Ordo artificialis</i>
Адаптация	Дискретное (пунктирное)	Амплификация
Аддиция	Ступенчатое	Концентрическое
Иммутация	Апагогическое	Параллелизм (контраст)

К этой таблице необходимо сделать несколько дополнительных замечаний. Во-первых, здесь указаны основные композиционные типы (типы развертывания), т. е. лежащие в основе композиционных схем конкретных (нехудожественных) текстов; к ним, как к сущностям, сводятся отдельные проявления. Во-вторых, само собой разумеется, возможны смешанные типы (в случае совмещения, одновременного действия нескольких трансформационных факторов, что приводит к еще большему усложнению композиции). Это оговаривается в подобных классификациях столь часто, что уже, кажется, и не нужно оговаривать. В-третьих, нетрудно заметить, что типы экстенсивного развертывания наиболее тесно связаны с рационально-логическими структурами, с понятиями и категориями логики. Само изложение в

этом случае во многом обуславливается характером содержания, предметом, о котором идет речь. Эти композиционные типы обычны в научных, деловых, информационных и близких к ним видам речи, они дальше всего от художественных построений. Напротив, типы интенсивного развертывания, наиболее обычные для публицистических (агитационных) текстов, легко могут отыскиваться в текстах художественной литературы.

Таким образом, композиционные типы представляют собою трансформации исходного «нулевого» типа развертывания под действием ряда факторов. Композиционная разработка содержания может быть экстенсивной, опирающейся на содержательно-логические понятия и категории и использующей преимущественно рационально-логические структуры, и интенсивной, связанной с быстрым и значительным усложнением композиции для достижения выразительного эффекта и с использованием эмоционально-художественных структур.

ПРОБЛЕМА ОПРЕДЕЛЕНИЯ И ОПИСАНИЯ КАЧЕСТВ РЕЧИ

Выделение и описание речевых единиц, текстовых структур может, на наш взгляд, помочь и в решении проблемы «качеств хорошей речи». Восходящая к античным риторикам, эта проблема стоит в последнее время весьма серьезно. Более того, она приобрела и чисто практическое значение, ей уделено основное внимание в новой программе по стилистике.

Программа нового университетского курса «Основы культуры речи», (М. 1978), разработанная Б. Н. Головиным, заставляет по-иному оценивать и рассматривать стилистические факты, по-иному подойти к лингвистическому анализу текста. Отталкиваясь от практической стилистики, нормативно-функциональной стилистики, программа выводит преподавание на значительно более высокий уровень.

Вместе с тем утвержденная программа ставит преподавателя перед рядом сложных теоретических проблем, изучение которых у нас только начинается. Во всяком случае в той (крайне немногочисленной) литературе, к которой отсылает программа, проблема качеств

речи или только ставится, слегка затрагивается, или решается крайне неудовлетворительно.

Б. Н. Головин выделил такие качества речи: правильность, точность, логичность, выразительность, чистота, богатство, уместность. Совершенно естественна при общей неразработанности этого вопроса в современной стилистике зыбкость и неопределенность этих понятий²³. Однако желательна по крайней мере принципиальная строгость в подходе к проблеме, методике анализа и определения качеств речи; не вполне ясно также, как соотносятся указанные понятия.

Например, в статье «О качествах хорошей речи», где вопрос разработан с достаточной полнотой²⁴ Б. Н. Головин так определял «точность речи»: «Это качество речи осознается на основе ее отношения к предмету, явлению жизни, к той действительности, которая речью обозначается... В числе условий, от которых зависит осуществление этого стремления, находятся: а) хорошее знание предмета; б) хорошее знание значений слова; в) постоянный строгий контроль автора речи за ее развитием в плане соответствия слов предметам и явлениям действительности. Несоблюдение одного из этих условий приводит к разрушению или частичному нарушению точности речи»²⁵.

И разбирает такие примеры: «оформлены лозунги и плакаты», «надои с новотела», «корова находится в запуске», «койки заправлены ватными принадлежностями», «владеет топором в нужном размере» и т. п. Но в этом ли заключается точность как качество хорошей речи? Если не будет подобных речевых ошибок, если вещи будут названы «своими именами» (т. е. если будет сказано, что «койки заправлены ватными одеялами»,

²³ На это указывал и Б. Н. Головин в специально посвященной данному вопросу статье.

²⁴ Этого, конечно, нельзя требовать от программы.

²⁵ Головин Б. Н. О качествах хорошей речи.— РЯШ, 1965, № 1, с. 4.— Аналогичное определение находим и в программе: «Точность речи как ее основное качество, создаваемое применением слова в полном соответствии с его языковым значением. Возможность понимания точности речи как ее лексико-семантической правильности, т. е. соблюдения в ней лексико-семантических норм литературного языка».

«умеет работать топором» и т. п.), можно ли будет говорить о точности речи, как об особом ее качестве?

Не возвращаемся ли мы при таком подходе к нормативной стилистике, к правильности речи (кстати, правильность выделена как самостоятельное качество, но отличия его от точности речи установить едва ли возможно).

В той же работе Б. Н. Головин следующим образом характеризовал такую важную особенность речи, как логичность: «Логична такая речь, семантические связи между элементами которой не противоречат законам логики». Из данного определения естественно вытекают задачи: «Очевидно, что учение о речевой культуре должно исследовать условия, в которых возникают различные типы нарушения логичности речи, а также внеязыковые причины таких нарушений. Подлежат изучению и разные типы и виды современной письменной и устной речи с точки зрения их употребительности в алогичных звеньях высказываний» (с. 4).

Представляется, что такой подход хотя и правомерен, уводит в сторону от собственно лингвистических (стилистических) задач исследования. Но главное в том, что здесь мы также не идем дальше лексико-грамматической правильности. Разве назовем мы логичной такую речь, в которой нет нарушений правил и законов логики? Разве отсутствие алогизмов уже означает, что речь оратора, журналиста, писателя обладает столь важным качеством, как логичность? Логика присутствует (если не иметь в виду аномальные случаи) в любом грамматически правильном, связном тексте, но логичной принято называть ту речь, в которой это качество выступает рельефно, находит выражение не в негативных, а в позитивных признаках.

Нельзя не признать целесообразности, значительности, актуальности выдвинутых Б. Н. Головиным положений, но нельзя не отметить, что многие проблемы еще ждут своего решения, многое еще предстоит сделать. Имеющиеся описания и классификации настолько несовершенны, неточны и противоречивы, что эта противоречивость кажется обусловленной сложностью самого объекта. Во всяком случае делаются попытки защитить и оправдать подобные классификации. Так, М. М. Михайлов, указав на различные отношения: язык — речь,

речь — мышление, речь — объективная действительность и др., писал в «Стилистике русской речи», где качествам речи отведено много места:

«Выделение одних качеств на основе одних отношений, других качеств — на основе других отношений, а также возможность выделения одного и того же качества на основе двух типов отношений делает типологию качеств речи непоследовательной и внутренне противоречивой. Это бесспорно. Но бесспорно и то, что непоследовательность и внутренняя противоречивость в этом случае неизбежна.

Дело в том, что речь — явление чрезвычайно сложное и многогранное: как сложна и многогранна духовная сущность самого человека, настолько же сложно и многогранно его творение — речь. Речь — явление и лингвистическое, и социальное (общественное), и интеллектуальное, и психофизиологическое, и эстетическое.

Типология качеств речи, основанная на одном каком-то типе отношений («речь — язык», «речь — мышление», или «речь — эстетика»), была бы, безусловно, последовательной, но, в силу своей узости, бесперспективной и неприемлемой для всестороннего анализа речи с точки зрения ее качеств. Отсюда вывод: непоследовательность и противоречивость в типологии качеств речи, как это ни парадоксально, — не недостаток, а достоинство»²⁶.

Можно было легко возразить, но целесообразнее посмотреть, как непоследовательность и противоречивость помогают автору определить и описать предмет. Вот как представлена «простота речи»:

«Говорить просто — это говорить ясно, доходчиво и правдиво, без ложного пафоса и интонации и без надувных образов и сравнений» (258).

Одно неизвестное определяется через другое (вернее, другие). Ни одно из понятий, входящих в определение, в дальнейшем не раскрывается, а говорится о том, что размеры предложения не характеризуют простоту речи, что простота возможна и при наличии сложных предложений в тексте, что «короткие предложения — это только внешний признак простой речи. Основной признак простой речи — реалистичность, жизненность повествования» (259). Здесь та же противоречивость, сопостав-

²⁶ Михайлов М. М. Стилистика русской речи. Чебоксары, 1968, с. 257.

ление разнопланнных понятий, постоянное нарушение элементарных логических законов и правил. Едва ли могут что-нибудь прояснить утверждения типа: «Самая образная и выразительная речь может быть в то же время простой, точной, ясной и общедоступной... Но простота речи исключает такую риторичность, в основе которой лежит стремление удивлять витиеватыми, пышными, слащавыми и подчеркнуто красивыми, надуманными фразами» (262).

Оценочность, которая вносится в лингвистическое исследование, должна находить реальную опору в структуре текста, но не быть чисто субъективной. Здесь же основные понятия остаются без реальной, языковой опоры, остаются необъясненными.

Многие противоречия (в том числе и то, что отмечено ранее: когда разговоры о качествах речи, отправляясь от правильности, к ней же и возвращаются) вызываются, как кажется, в значительной мере многозначностью слова «качество». Если даже устранить такое понимание качества как «отсутствие некачества» (отсутствие ошибки — уровень правильности, нормативности речи), то остаются еще два совершенно различных смысла: «качество» в значении «особенность, признак чего-нибудь» и «качество» в значении «достоинство».

В первом случае особое значение имеет описательный аспект стилистики текста (при анализе текста должен быть дан ответ на вопрос — из чего сделан текст?), во втором — функциональный (при анализе текста необходимо ответить на вопрос — как сделан текст?). Это поможет установить и особенности, и иерархию качеств речи, их действительную соотношенность.

Возьмем обычный связный текст: «Для поддержания жизни людям нужна вода. Обычно населенные пункты располагаются по берегам рек, которые одновременно используются для водоснабжения и спуска сточных вод. Находящиеся в них бактерии могут явиться причиной инфекционных заболеваний. Для предотвращения эпидемий необходима санитарная охрана водоемов».

Связь между предложениями — смысловая и интонационная, отчасти она поддерживается и порядком слов. Но можно подчеркнуть логическую связность текста, введя дополнительные лексико-синтаксические средства, усилив «логичность» речи:

«Для поддержания жизни людям нужна вода. Вот почему обычно населенные пункты располагаются по берегам рек. Но ведь эти реки одновременно используются для водоснабжения и для спуска сточных вод. И вот находящиеся в них бактерии могут явиться причиной инфекционных заболеваний. А это значит, что (следовательно, таким образом и т. п.) для предотвращения эпидемий необходима санитарная охрана водоемов».

Выявляя эксплицитно данную соотнесенность отдельных высказываний, мы определяем «логичность» как «особенность, признак» (в плане описательном), но не как «достоинство» (т. е. не в плане функциональном). Каждое из выделенных современными исследователями (и теоретиками классической риторики) качество речи (выразительность, образность, точность, логичность и др.) может оцениваться в тексте, в условиях коммуникации и положительно, и отрицательно.

Так, не всегда целесообразной может быть точность, многое зависит от условий общения, задач, целей, которые стоят перед говорящим. Выдающийся теоретик судебного красноречия П. С. Пороховщиков писал:

«Защитнику всегда выгоднее сказать: подсудимый, Иванов, пострадавшая, чем: грабитель, поджигатель, убитая; обвинитель уменьшает выразительность своей речи, когда, говоря о разоренном человеке, называет его Петровым или потерпевшим. В обвинительной речи о враче, совершившем преступную операцию, товарищ прокурора называл умершую девушку и ее отца, возбуждившего дело, по фамилии. Это была излишняя нерасчетливая точность; если бы он говорил: девушка, отец, эти слова каждый раз напоминали бы присяжным о погибшей молодой жизни и о горе старика, похоронившего любимую дочь»²⁷.

Вот как может быть воспринята (казалось бы, всегда желательная, уместная) строгая логичность речи:

«—Моп сшег, — бывало, скажет, входя в такую минуту, княжна Марья, Ни́колушке нельзя нынче гулять: очень холодно.

— Ежели бы было тепло, — в такие минуты особенно сухо отвечал князь Андрей своей сестре, — то он бы пошел в одной рубашке, а так как холодно, надо надеть

²⁷ Пороховщиков П. С. Искусство речи на суде. СПб., 1910, с. 19.

на него теплую одежду, которая для этого и выдумана, вот что следует из того, что холодно, а не то, чтоб оставаться дома, когда ребенку нужен воздух,— говорил он с особенной логичностью, как бы наказывая кого-то за всю эту тайную, нелогичную, происходившую в нем внутреннюю работу. Княжна Марья думала в этих случаях о том, как сушит мужчин эта умственная работа»²⁸.

Во всех случаях достоинство того или иного композиционно-стилистического типа (с преобладанием ли рационально-логических или эмоционально-художественных форм развертывания речи) определяется его соответствием целевой установке говорящего (пишущего). Соотношение средств и цели, речевого построения и коммуникативного задания — такова, на наш взгляд, основа выявления и описания качеств речи. Поэтому, скажем, точность речи можно бы определить не как «качество, создаваемое применением слова в полном соответствии с его языковым значением», а создаваемое применением слова в соответствии с коммуникативным заданием, целевой установкой. Поясним это на примере.

Сопоставим защитительную речь замечательного русского юриста Н. П. Карабчевского по делу о крушении парохода «Владимир» (ноябрь 1894 г.) и написанный им же хроникальный отчет о процессе, помещенный в двух номерах (№ 4 и № 5, февраль — март 1895 г.) «Журнала Министерства юстиции». Написанные одним лицом примерно в одно и то же время, оба текста обнаруживают большую близость, различия объясняются различием коммуникативного задания. В частности, и в хронике, и в речи мы находим однотипную характеристику капитана русского парохода «Владимир» Криуна, на которого падала вся тяжесть ответственности (за столкновение с итальянским пароходом):

«Военный штурман по образованию, затем флотский офицер,— Криун уже в чине капитана второго ранга перешел на службу в «общество», плавал сперва в качестве стар-

«Штурман по специальному образованию, служа в Черноморском флоте, он сделал много кампаний. Плавал за границей, доходил до Японии и Китая и избородил

²⁸ Толстой Л. Н. Война и мир, т. II, ч. 3, гл. 3.

шего помощника, побывал в Китае и уже 8 лет как занимал должность капитана на судах «общества», совершавших рейсы по Крымско-Кавказской линии. В общей сложности под его командой перебивало до 10 пароходов и, слава богу, никаких аварий и морских бедствий не приключалось»²⁹.

Черное море вдоль и поперек... Уже капитан-лейтенантом он перешел на службу в русское общество пароходства и торговли... В течение восьми лет в командовании его перебывало до 16 пароходов буксирных, товарных, пассажирских, и, слава богу, не приключалось никаких аварий»³⁰.

Характеристики близки и в смысловом (фактическом), и в лексико-семантическом, и в синтаксическом, и в стилистическом отношении. И все же капитан охарактеризован различно. В плане анализа «точности речи» особенно интересно сопоставление (не совпадающих) глаголов: в хронике — «плавал в качестве...», «побывал», «занимал должность»; в речи — «сделал много кампаний», «плавал», «доходил», «избороздил». Смысл действий один, но семы, выдвигаемые на первый план, различны. В хронике дан обычный формально-должностной перечень, глаголы характеризуют, так сказать, «служебное состояние», социально-профессиональное состояние; в речи на суде глаголы обозначают активное действие и имеют в сущности один смысл, синонимичны глаголу «плавать». Разнообразно — имплицитно и эксплицитно — указывается на интенсивность действия: «доходил» — много раз ходил (плавал) в данном направлении и даже достигал предела; предполагаются значительные усилия, активность (чего нет в хронике, ср.: «доходил до Китая» — «побывал в Китае», в последнем случае — однократность, нейтральность); «избороздил» — много раз плавал в разных направлениях; «сделал много кампаний» — много плавал; «плавал за границей» — плавал много и далеко; «вдоль и поперек» — усиление и др. Показательно, что тогда, когда используется один и тот же глагол — «плавал», он полу-

²⁹ Журнал Министерства юстиции, 1895, № 4, с. 178.

³⁰ Судебные речи известных русских юристов. М., 1958, с. 342.

чает разные значения: в речи — основное, активное, в хронике — обоих текстах глаголы употреблены точно (если понимать под этим лексико-семантическую правильность, как это сейчас считается), но если иметь в виду конкретную цель оратора (ему надо было подчеркнуть опытность капитана, его мореходное искусство, его внутренние качества), то точность речи приобретает особый смысл, и в этом смысле глаголы «избороздил», «доходил до...» и др. оказываются более точными, чем соответствующие им глаголы хроникального отчета.

Было бы, однако, недостаточно для выявления «качеств речи» ограничиться анализом собственно языковых средств (лексики, синтаксиса). Неправильно было бы, например, пройти мимо такого сопоставления: «под его командой перебивало до 10 пароходов» (в хронике) — «в командовании его перебивало до 16 пароходов буксирных, товарных, пассажирских» (в речи). Здесь чрезвычайно существенным является перечисление типов пароходов, существенно использование особого стилистического (риторического, конструктивного) приема разделения. Разделение (детализация) производит «впечатление множества средств» и усиливает выдвинутое положение.

Точность речи обуславливается не только отбором языковых средств, но и особенностями их организации в тексте, особенностями структуры текста. Это понимали еще античные теоретики. Так, Гермоген выделял специальные «фигуры точности», т. е. особые формы построения речи: «Фигурами точности являются: разграничение того, что берется в своей совокупности... Таковы фигуры расчленения и перечисления. В одном случае речи придается пространность путем привлечения новых мыслей; в другом все заранее уточняется, как только говорящий заявляет слушающим, что должна последовать новая мысль. Точности и ясности очень способствуют также и повторения и т. д.»

Эксплицитно выраженная соотнесенность отдельных высказываний создает и логичность речи. Формы этой соотнесенности разнообразны. Во всех случаях мы можем говорить о преобладании рационально-логических структур. Большую роль играет ясность членения речи в ее последовательном изложении, обнажение важных структурных звеньев.

СТРУКТУРА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

СТИЛИСТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

Трудность при стилистическом анализе постепенно возрастает по мере перехода от текстов деловых к текстам художественным. В процессе такого перехода легко увидеть как возрастает значение индивидуальных особенностей авторского оформления содержания. Тексты становятся все более искусными и искусственными. Последнее связано с включением эмоционально-художественных структур, которые трансформируют «естественные» (т. е. отражающие реальные связи и отношения понятий) логические структуры. Отсюда и большая значимость формы в литературном произведении в сравнении с речевыми произведениями в иных сферах, значимость до такой степени, что тривиальным стало сообщение: изменить форму — значит разрушить, убить самый текст. Это справедливо не только в отношении стихотворного сочинения, но и прозаического¹. Иное положение в нехудожественных жанрах: деловое письмо, информация, научно-популярная статья или газетная заметка могут быть переданы «своими словами». Разумеется, многое при такой передаче утрачивается, но сохраняется главное, — основная мысль автора, идея произведения, содержание. Изменение, ломка формы художественного текста приводит к разрушению содержания его, искажению идеи. Вообще неоднократно уже указывалось на то, что идея литературного сочинения весьма специфична и не выводится непосредственно не только из лежащих вне его отдельных высказываний писателя (фактов его биографии, общественной жизни и т. п.), но и из текста — из реплик положительных геро-

¹ Здесь рассматриваются прозаические тексты, так как стихотворения принадлежат не стилистике, но особому разделу литературоведения — стиховедению.

ев, публицистических вставок, замечаний самого автора и т. п.

Г. А. Гуковский писал: «...под идеей я разумею вовсе не только рационально сформулированное суждение, утверждение, даже вовсе не только интеллектуальное содержание произведения литературы, а всю сумму его содержания, составляющего его интеллектуальную функцию, его цель и задачу»². И далее разъяснял: «Понять идею литературного произведения — это значит понять идею каждого из его компонентов в их синтезе, в их системной взаимосвязи, компонентов в частности» (101). «При этом важно учесть именно структурные особенности произведения, — не только слова-кирпичи, из которых сложены стены здания, сколько структуру сочетания этих кирпичей как частей этой структуры, и их смысл» (103).

Показательно, что даже в школьном преподавании литературы понятие идеи углубилось, усложнилось, приобрело специфический, художественный смысл. «Русская литература» (учебник для 9 класса средней школы) говорит о проблематике, идейном замысле, а это совсем не то же, что «идея» в прежней трактовке. Вместе с тем основное внимание уделено структуре текста, его строению, особенностям организации, отдельным приемам и т. п.

Вот, например, вопросы-задания для изучения романа Л. Толстого «Война и мир»:

1. Какие проблемы, актуальные для эпохи 60-х годов XIX века, ставит Толстой в «Войне и мире»?

2. Каков был замысел романа, как он видоизменялся?

3. Каковы особенности жанра «Войны и мира»? Почему это произведение называют романом-эпопеей?... и так далее: вплоть до таких вопросов: «Как применяет Толстой прием контраста?» Вопросы ориентируют внимание учителя и учащегося на особенности формы, композиционно-стилистической структуры текста.

Закономерно в связи с этим все острее встают проблемы методологии и методики стилистического анализа художественной литературы, анализа художественного

² Гуковский Г. А. Изучение литературного произведения в школе. М.— Л., 1966, с. 100—101.

произведения как целостной, строго организованной структуры.

Основные пункты такого анализа были разработаны у нас в 30—40-е годы в работах В. Виноградова, Л. С. Выготского и Г. А. Гуковского (если иметь в виду анализ художественной прозы). Интересно, что Л. С. Выготский и Г. А. Гуковский, направлявшиеся в своих исследованиях литературы с разных сторон и независимо друг от друга, пришли в сущности к одинаковому результату. Это дополнительное подтверждение истинности выводов выдающихся ученых. Близкая им концепция В. В. Виноградова предстает как учение о структуре «образа автора».

Отталкиваясь от линейности нормативного (нехудожественного, реального, логического) развертывания, Л. С. Выготский приходил к пониманию специфических особенностей художественной формы. Он писал в «Психологии искусства»:

«Если взять житейское событие в его хронологической последовательности, мы можем условно обозначить его развертывание в виде прямой линии, где каждый последующий момент сменяет предыдущий и в свою очередь сменяется дальнейшим. Так же точно прямой линией мы могли бы графически обозначить порядок звуков, составляющих гамму, синтаксическое расположение слов в обычном синтаксисе и т. д. Иначе говоря, материал в естественных свойствах его развертывания может быть условно записан как прямая линия. Напротив того, то искусственное расположение слов, которое превращает их в стих и меняет порядок их синтаксического развертывания; то искусственное расположение звуков, которое превращает их из простого звукового ряда в музыкальную мелодию и опять-таки изменяет порядок их основного следования; то искусственное расположение событий, которое превращает их в художественный сюжет и отступает от хронологической последовательности,— все это мы можем обозначить кривой линией, описанной вокруг нашей прямой, и эта кривая стиха, мелодии или сюжета и будет кривой художественной формы³.

³ *Выготский Л. С.* Психология искусства. М., 1968, с. 190.— Р. Р. Гельгардт показал, что «...структурно-семантическая специфика практических видов речевой деятельности состоит в однопланном раз-

Трансформация материала, связанная с отклонением от нормативной прямой, достигается посредством художественных приемов. Так встает вопрос о структуре приема, его ведущих признаках. «Но совершенно ясно, что каждый поэтический прием оформления материала является целесообразным, или направленным; он вводится с какой-то целью, ему отвечает какая-то исполняемая им в целом функция рассказа. И вот исследование телеологии приема, то есть функции каждого стилистического элемента, целесообразной направленности, телеологической значимости каждого из компонентов, объяснит нам живую жизнь рассказа и превратит его мертвую конструкцию в живой организм» (193).

Итак, основу стилистического анализа составляет процесс выявления художественного приема и определения его функции в данном словесно-художественном построении.

Функция приема обусловлена характером его соотношения с доминантой, или, как говорил В. Виноградов, тем семантико-стилистическим стержнем, вокруг которого организовано содержание. Причем, иерархическая упорядоченность в художественной структуре носит принципиально иной характер по сравнению со структурой делового, научного и прочих текстов. В последнем она определяется характером логических отношений элементов. Доминанта художественного текста с трудом поддается описанию и характеристике в силу естественной для литературы индивидуальности и «неповторимости» структур.

«В самом деле,— писал Л. Выготский,— всякий рассказ, картина, стихотворение есть, конечно, сложное целое, составленное из различных, организованных в различной степени, в различной иерархии подчинений и связи; и в этом сложном целом всегда оказывается некоторый доминирующий и господствующий момент, который определяет собой построение всего остального рассказа, смысл и название каждой его части» (204).

К тем же выводам приходил и Г. А. Гуковский:

мещении семантических единиц, объединение, сцепление которых составляет содержание целого высказывания. Такое размещение или композиционное распределение можно назвать «плоскостно-планиметричным». См.: *Гельгардт Р. Р.* Избр. статьи. Калинин, 1966, с. 146—147.

«Сколько ни изучай кирпичи, не изучишь здания, не поймешь замысла и идеи архитектора. Сколько ни изучай каждую деталь машины, не поймешь, как, почему и зачем она работает в целом. Сколько ни изучай компоненты художественного произведения,— невозможно понять их смысл, всех в совокупности и каждого порознь, если не поймешь общего, единого и все в произведении пронизывающего идейного устремления и художественного принципа, являющегося основой эстетического бытия произведения, т. е. тоже его идеей в художественном смысле»⁴.

В нашей научной и методической литературе иногда утверждается, что основные принципы комплексного стилистического анализа литературно-художественного текста как замкнутого целого совершенно не разработаны. Это неверно. Во всяком случае неразработанность вопроса сильно преувеличена. Конечно, никто не дал математически строгой схемы (наподобие, скажем, схемы грамматического разбора предложения), но это и невозможно, ибо великие произведения искусства (а только они и представляют интерес и подвергаются рассмотрению) не изготавливаются на конвейере, не имеют стандарта (шаблона), однотипной схемы. Что же касается методики, то основные принципы были с достаточной полнотой и тщательностью изложены Г. А. Гуковским, а также подтверждены рядом исключительных по тонкости и глубине примеров анализа.

Число элементов и компонентов, подвергающихся анализу, безбрежно. «Однако безбрежность и неорганизованность анализа компонентов, очевидно, преодолевается учетом единого принципа художественно выраженного в произведении типа сознания — его творческого метода, — писал Г. А. Гуковский.— Исходя из положения о противоречивом и многогранном единстве, но все же непременно единстве подлинно художественного произведения, единстве его идейной, а стало быть и эстетической структуры, мы имеем право и обязаны выдвигать на первый план именно те элементы его, которые демонстрируют и конструируют это единство» (115).

Основной вопрос, на который должен быть дан ответ — не: «что использовано писателем, какие средст-

⁴ Гуковский Г. А. Указ. соч., с. 109.

ва?», но: «зачем?», «для чего?» — «для чего писатель сказал так, а не иначе, изобразил героя таким, а не иным и т. д., для чего есть все, что есть в произведении искусства» (141).

Ответ на вопрос «для чего?», «зачем?» неизбежно ведет к рассмотрению целостной художественной структуры, он вообще невозможен без понимания всей идейно-художественной концепции произведения. Ведь и стилистический анализ важен не сам по себе, он необходим именно для понимания смысла, содержания, идей произведения, позволяет уточнить и углубить восприятие художественного текста.

Вот одна из многих иллюстраций, данных Г. А. Гуровским:

«Приведу еще один пример, касающийся совсем «внешнего» на первый взгляд признака произведения. Изучая поэму «Медный всадник», мы без труда замечаем, что ее стиховая структура неровна: то стих звучит четко, решительно, то спотыкается, сплошь перебиваемый «переносами»; особенно эти перебои явны там, где речь идет об Евгении. Для чего это?» (153). Ответ на этот вопрос оказывается возможным только тогда, когда исследователь вскрывает доминанту, основное противоречие, на котором все держится — «противоречие права личности на свое, личное счастье и мощи общего закона». Как только схвачена «идея» текста, так сразу оказывается возможным разрешить десятки вопросов. Идея государственности, символика общего одерживает верх в поэме, поэтому и показано Пушкиным «не противостояние двух людей, Евгения и Петра, а противостояние человека и общего, государства, воплощенного в памятнике» (155).

Действительно, Петр как личность, как человек появляется только во вступлении, в поэме его нет, его заменяет «кумир», символ. Так же последовательно дается объяснение не только композиционных, стиховых, но и стилистических особенностей. Итог, вывод предстает окончательно в таком виде:

«Громозвучной поэзии победоносного кумира противостоит в поэме «прозаичность» стилистики, воплощающей тему Евгения... При наличии расчлененности представления о поэтической и прозаической стихии речи, первая непременно, — особенно у Пушкина, — становится

выражением и оценкой «высокого», вторая — «низкого». Поэтому прозаически объединенная, «мелкая», житейская манера речи в изображении Евгения, противостоящая высокой стихии одического в местах, посвященных кумиру, — это поражение Евгения. Но это же — и интимность разговора человека о человеке» (157). И здесь же: «Это же противопоставление, стилистически реализующее основной конфликт поэмы, выражено и в ее ритмическом рисунке, в противопоставлении победоносно-маршевой четкости ритма стихотворных строк, замкнутых синтаксически, — для темы кумира, и настойчиво повторяющихся переносов, спотыкающегося ритма прозаизированных стихов — для темы Евгения» (157).

С тех же позиций блестяще проведен анализ прозы — «Пиковой дамы», «Старосветских помещиков» и др. И всегда ответ на частные вопросы ведет к пониманию сущности произведения, к пониманию основного, доминирующего противоречия, заложенного в структуре и все определяющего.

Так, в «Пиковой даме» основная тема решается образом Германна. «Германн включен в два контрастных сопоставления: одно — современное, т. е. сопоставление с кругом лиц той же эпохи, но иного социального типа; другое — историко-эпохальное, т. е. сопоставление с людьми другой эпохи» (172). Второе включается в первое как более общее.

Идейно-художественную основу «Старосветских помещиков» образует «противопоставление безгрешного душевного покоя стариков в их скромном мирке — миру зла, блестящему, но страшному миру современной городской цивилизации» (195).

Это объясняет многие собственно языковые (не говоря уже о композиционных) факты, особенности Гоголевской повести, например, широкое использование прошедшего несовершенного, обилие эпитетов, метафор и т. п.⁵

Тем самым еще раз был выведен общий закон, сформулированный Л. С. Выготским (разумеется, независимо от него): «...в художественном произведении всегда заложено некоторое противоречие, некоторое внутреннее несоответствие между материалом и формой... автор подбирает как бы нарочно трудный, сопротивляющийся

⁵ Там же, с. 182—200.

материал, такой, который оказывает сопротивление своими свойствами всем стараниям автора сказать то, что он сказать хочет. И чем непреодолимее, упорнее и враждебнее сам материал, тем как будто оказывается он для автора более пригодным» (208).

Именно поэтому, показывает Г. А. Гуковский, в роли страстного игрока в «Пиковой даме» выступает «человек, наименее, казалось бы, подходящий для увлечений азарта, человек расчета и твердого самоограничения» (172). Именно поэтому тема «любви до гроба» раскрывается Гоголем на образе двух стариков (а не молодых, романтических героев). Л. С. Выготский демонстрирует действие открытого им закона на примере рассказа И. Бунина «Легкое дыхание» и других примерах.

Естественно, что чаще всего «противоречие» реализуется как композиционный прием контраста, почему чаще всего о нем и приходится говорить при анализе текста, хотя не всегда учитывается то, что контраст при этом носит разный характер, по-разному проявляется на содержательном и формальном уровне.

Показателен в этом отношении рассказ Л. Толстого «После бала», где противопоставлены две главные части — сцена бала и сцена экзекуции.

Все, кто писал о рассказе, отмечали эту контрастную противопоставленность: красивая внешность полковника и его отталкивающий внутренний облик: «мотив мазурки» и «жестокая, нехорошая музыка», «белое» и «розовое» одной сцены и «черное» другой и т. д. Все это очень важно. Но не только содержательная противопоставленность создает драматизм, эмоциональное напряжение последней сцены. Гораздо важнее противопоставленность стилистическая.

Сцена была описана так, что в ней отсутствуют какие-либо экспрессивно-стилистические черты, восходящие к образу рассказчика. Нет ничего, что отличало бы это повествование от объективного и беспристрастного рассказа «от автора». В соответствии с традиционным представлением «рассказчик» должен был бы не просто рассказывать, но и оценивать, выражать свое отношение к изображаемому. В данном описании ожидание нарушено. На этом противоречии между формой рассказывания и стилем повествования, его характером построен весь рассказ.

Постараемся показать, в чем состоит и как разворачивается внутренняя контрастная противопоставленность. Дело в том, что описаны две сцены различно. Сцена бала дана в обобщенном разворачивании, описана человеком, для которого все это — далекое прошлое. Например: «Бал был чудесный...» — это позднейшая оценка, и не какого-то определенного момента, а всего бала вообще. Время рассказывания не совпадает со временем действия. Четко установлена граница между прошлым и настоящим (моментом рассказывания).

Характер отражения и изображения действительности в сцене «после бала» резко меняется. Происходит деформация стиля рассказчика. Иными становятся характер и функции изобразительно-выразительных средств.

Описание бала строится главным образом на определениях. Определения и приложения занимают необычайно много места:

«...во время этой моей самой сильной любви к ней был я в последний день масленицы на бале у губернского предводителя, добродушного старичка, богача, хлебосола и камергера. Принимала такая же добродушная, как и он, жена его в бархатном пюсовом платье, в брильянтовой фероньерке на голове и с открытыми старыми, пухлыми, белыми плечами и грудью, как портреты Елизаветы Петровны. Бал был чудесный: зала прекрасная, с хорами, музыканты — знаменитые в то время крепостные помещика-любителя, буфет великолепный и разливанное море шампанского».

Велика роль эмоциональных определений, эпитетов («восторженное, нежное чувство», «ласковые, милые глаза» и др.). Определения нанизываются одно на другое, обычны однородные члены, объединенные парами: «выразить весь свой восторг и благодарность»; «в знак сожаления и утешения»; «все смотрели на нее и любили ее».

Совершенно иные средства использованы в сцене экзекуции. Определения здесь единичны, они предметны («скользящая дорога», «белые зубы», «черные мундиры»). Употреблены они для создания контраста. Контраст создают не только и даже не столько антонимичные прилагательные («белый» — «черный»), сколько те, на первый взгляд нейтральные, предметные, которые были исполь-

зованы при описании бала и затем повторяются, но уже в иных условиях, в ином окружении при описании экзекуции:

«Это был ее отец, с своим румяным лицом и белыми усами и бакенбардами».

Меняется и грамматический характер определений: если в описании бала согласованные определения выражены, как правило, прилагательными, то в описании экзекуции большинство определений выражено действительными и страдательными причастиями: «оголенный по пояс человек», «привязанный к ружьям», «под сыпавшимися ударами», «подрагивающей походкой», «сморщенное от страданий лицо» и др. Если в описании бала доминируют прилагательные (признак), то в описании экзекуции — глаголы; даже в основе признака часто лежит значение действия. Вместо развернутых несогласованных определений — причастные и деепричастные обороты. Нельзя не обратить внимание также на появляющиеся здесь же неопределенные местоимения и наречия, субстантивированные прилагательные среднего рода:

«Когда я вышел на поле, где был их дом, я увидел в конце его, по направлению гулянья, что-то большое черное и услышал доносившиеся оттуда звуки флейты и барабана. Пройдя шагов сто, я из-за тумана стал различать много черных людей. Очевидно, солдаты...»

Я стал смотреть туда же и увидел посреди рядов что-то страшное, приближающееся ко мне... При каждом ударе наказываемый... повторял какие-то одни и те же слова».

Так появляются яркие языковые черты, свидетельствующие об изменении точки зрения повествователя. В последней сцене передаются впечатления человека, который непосредственно наблюдает события.

Таким образом, сквозь объективно-повествовательный тон рассказчика прорывается голос непосредственного наблюдателя. Дистанция между прошлым и настоящим здесь минимальна, она поддерживается предшествующим повествованием и тем, что формально рассказчик не изменился, ведь повествование по-прежнему идет от лица Ивана Васильевича. Но говорит уже не человек, для которого изображаемое стало далеким прошлым, которого оно уже не волнует; говорит человек, ко-

торый все это видит впервые, который еще даже и не знает точно, что происходит.

Так углубляется намеченное в начале противопоставление. В обобщенный рассказ о прошлом вдвигаются формы, связанные с непосредственным восприятием и переживанием. Содержательный контраст усиливается контрастом стилистическим. Это усиление, углубление контраста осуществляется благодаря тому, что конструируется новая субъектная сфера — герой, непосредственный наблюдатель происходящего. Изображаемое пропускается через призму его сознания. Соотношение «автор» — «рассказчик» (сцена бала) осложняется при описании сцены «после бала»: «автор» — «рассказчик» — «герой» (непосредственный наблюдатель).

Какой смысл может иметь подобное усложнение? В. В. Виноградов писал: «Изображение событий с точки зрения непосредственного наблюдателя усиливает и подчеркивает реалистический «тон» и стиль воспроизводимых сцен, создавая иллюзию прямого отражения действительности. Несмотря на субъективную призму персонажа и именно благодаря ей, возрастает «объективная» точность, достоверность изображения»⁶.

Только осознав общий принцип построения произведения, можно правильно истолковать функции каждого элемента или компонента текста. Без этого немислимо правильное понимание идеи, смысла всего произведения или его частей. Именно на это, как уже отмечалось, должен быть нацелен стилистический анализ.

Л. Толстой писал Н. Н. Страхову 23 апреля 1876 г.: «...для критики искусства нужны люди, которые бы показывали бессмыслицу отыскивания мыслей в художественном произведении и постоянно руководили бы читателем в том бесконечном лабиринте сцеплений, в котором и состоит сущность искусства, и к тем законам, которые служат основанием этих сцеплений».

Действительно, без постижения этих законов в лабиринте легко заблудиться. Возможно, показателен такой пример.

⁶ Виноградов В. В. О языке Л. Н. Толстого. — В кн.: Литературное наследство, т. 35—36. М., 1939, с. 172.

В книге И. А. Потапова «Роман Л. Н. Толстого «Война и мир» (М., 1970) находим следующее, на первый взгляд кажущееся бесспорным, утверждение:

«Изображая войну отечественную, в которой воины жили высоким патриотическим воодушевлением, естественно, Толстой в ней показывает примеры доблести и геройства. В ратном поведении своих героев он то и дело подмечает инициативу, геройские поступки, совершаемые не по приказу, а по своему личному побуждению, в силу одних только патриотических чувств...» (70).

И в качестве иллюстрации указывается на Островненское дело: «Николай Ростов в одном из боевых эпизодов при Островне, когда французские драгуны стали теснить и преследовать русских улан, не дожидаясь приказа свыше, бросил свой эскадрон на врага и за молодецкий поступок был представлен к Георгиевскому кресту» (70).

Толковать Островненский эпизод романа таким образом — значит не понимать Л. Толстого. Такое понимание, восприятие действий характерно для начальника Ростова графа Остермана-Толстого, но не для Л. Толстого (см. т. 3, ч. I, гл. XV). Писатель везде, решительно везде осуждает, снижает значимость «молодецких поступков» своих персонажей (даже князя Андрея, бросившегося со знаменем вперед во время Аустерлицкого сражения), проводя последовательно четкую грань между внешним, эффектным героизмом, показным — и истинным, сущностным героизмом и патриотизмом народа и его представителей (вспомним, как при обрисовке Гушина устраняется все то, что могло бы говорить о молодечестве). И во всех случаях у Л. Толстого: чем больше внешних эффектов, внешних проявлений героизма и патриотизма — в облике, в поведении, в словах, тем меньше настоящего, сущностного.

Если бы Л. Толстой действительно хотел в рассматриваемом эпизоде воспеть героизм Николая Ростова, то зачем же многократно указывается на возможность иной оценки. В частности, разнообразно подчеркивается тот факт, что герой испытывает нравственные муки. Попутно заметим, что именно здесь в психологической характеристике концентрируются неопределенные местоимения — понимание этой языковой черты также невозможно без понимания целого:

«Ростов скакал назад с другими, испытывая какое-то неприятное чувство, сжимавшее ему сердце. Что-то неясное, запутанное, чего он никак не мог объяснить себе, открылось ему взятием в плен этого офицера...». «Что-то другое мучило его как раскаяние». «Он неохотно пил, старался оставаться один и о чем-то думал. Ростов все думал об этом своем блестящем подвиге, который к удивлению его, приобрел ему Георгиевский крест и даже сделал ему репутацию храбреца, и никак не мог понять чего-то». Слишком очевидна здесь, с одной стороны, авторская ирония, с другой — различными языковыми средствами передаваемые сомнения персонажа, чтобы всерьез принимать «блестящий подвиг». Наконец, прямые вопросы Николая Ростова:

«Так только-то и есть всего то, что называется героизмом? И разве я это делал для отечества?.. А мне дали Георгиевский крест. Ничего, ничего не понимаю!»

Ответы на вопросы, которые так мучительно «перерабатывал в себе» Ростов и «все-таки не дал себе ясного ответа в том, что так смутило его», ответы, предлагаемые И. А. Потаповым, едва ли можно признать удовлетворительными, хотя, подходя с позиций житейского здравого смысла (а не литературы, данного произведения), легко сказать: да, лихая атака, конечно, называется героизмом; конечно, сделано это для отечества, ведь атакованы были французы, вторгшиеся в Россию; враг разбит и пленен, и надо не переживать, а радоваться, война есть война и т. п.

Но наивно было бы думать, что Л. Толстой не знал или не предполагал подобного объяснения. Более того, он все сделал для того, чтобы вопросы и сомнения Николая выглядели бы странными: переживания Ростова были бы понятны, если бы он убил человека (ситуация, обычная в сотнях романов о войне), но француз жив, и, хотя Ростов ударил его, «офицер упал не столько от удара саблей... сколько от толчка лошади и от страха». В момент наибольших мучительных раздумий Ростова автор вновь напоминает: «Рана его на руке была почти не рана». Наконец, француз «помахал ему рукой, в виде приветствия», но «Ростову все так же было неловко и чего-то совестно». Вопрос до конца так и не разрешен, логического ответа писатель не дает. Вот это преодоление «сопротивления материала», о котором писал

Л. С. Выготский. Объяснение можно получить посредством детального анализа, т. е. стилистического анализа языковой ткани произведения.

В рассматриваемой сцене авторское повествование внешне ничем не примечательно в языковом отношении: нет отклонений от литературной нормы, лексика нейтральная, по преимуществу конкретная, отсутствуют яркие специальные изобразительно-выразительные средства, нет даже «толстовского синтаксиса», т. е. синтаксически усложненных построений; вместо этих сложных конструкций со множеством причастных оборотов или цепью сложных, составных определений и приложений, обстоятельственных оборотов — вместо этого последовательность коротких, структурно простых, т. е. достаточно «легких», глагольных предложений типа:

«Драгуны были близко. Передние, увидев гусар, стали поворачивать назад, задние приостанавливаться. С чувством, с которым он несся наперерез волку, Ростов, выпустив во весь мах своего донца, скакал наперерез расстроенным рядам французских драгун. Один улан остановился, один пеший припал к земле, чтоб его не раздавили, одна лошадь без седока замешалась с гусарами. Почти все французские драгуны скакали назад».

Структура предложений «прозрачна», они начинаются с подлежащего (группы подлежащего), последовательно выдерживается прямой порядок слов «драгуны... передние... задние... один улан... один пеший... одна лошадь... все драгуны...»; перечисляются действующие лица, указываются их действия. И только в одном случае отклонение (особенно заметное на данном фоне) от линейного описания, там, где говорится о действиях (и чувстве) Ростова. Это усложнение (на уровне предложения) отражает общий принцип, лежащий в основе данной сцены. На уровне композиционном он проявляется в виде возвращающегося, «спирального» изображения события. Вот как дано самое начало атаки:

«Ростов как на травлю смотрел на то, что делалось перед ним. Он чутьем чувствовал, что ежели ударить теперь с гусарами на французских драгун, они не устоят; но ежели ударить, то надо было сейчас, сию минуту, иначе будет уже поздно. Он оглянулся вокруг себя...

Ростов... толкнул лошадь, выскакивая вперед эскадрона, и не успел он еще скомандовать движение, как весь эскадрон, испытывавший то же, что и он, тронулся за ним. Ростов сам не знал, как и почему он это сделал. Все это он сделал, как он делал на охоте, не думая, не соображая. Он видел, что драгуны близко, что они скачут, расстроены; он знал, что они не выдержат, он знал, что была только одна минута, которая не воротится, ежели он упустит ее. Пули так возбуждительно визжали и свистели вокруг него, лошадь так горячо просилась вперед, что он не мог выдержать. Он тронул лошадь, скомандовал и в то же мгновение, услышав за собой звук топота своего развернутого эскадрона, на полных рысях, стал спускаться к драгунам под гору».

Легко заметить, что в этом коротком отрывке изображение начала атаки (в особенности — объяснение, мотивировка действий персонажа) «прокручивается» дважды. Показательны такие соответствия: «чувствовал, что... они не устоят» — «он знал, что они не выдержат»; «ударить... сию минуту, иначе будет уже поздно» — «была только одна минута, которая не встретится»; «Ростов... толкнул лошадь» — «Он тронул лошадь»; «и не успел он еще скомандовать движение, как...» — «скомандовал и в то же мгновение...»; «весь эскадрон... тронулся за ним» — «услышав за собой звук топота своего развернутого эскадрона» и др.

Если иметь в виду собственно изображение факта, то такие повторения, возвращения («спираль») совершенно излишни. Но Л. Толстому важно было сконцентрировать внимание читателей не столько на самих событиях, действиях, сколько на ощущениях, переживаниях, точнее — на восприятии факта героем. Причем внешние действия персонажа сопоставляются (сопоставление идет не прямо, не открыто, не на семантическом уровне, а на стилистическом, посредством усложнения повествования; Л. Толстой не говорит: поступал Ростов так-то, а чувствовал при этом то-то) с внутренними переживаниями, эти переживания, чувства даны в восприятии факта. Позже это сопоставление (внешних действий и их внутренней оценки, так сказать, их характеристики внешней и внутренней, со стороны персонажа) развивается, превращается в противоречие, на котором строится все изложение.

Действие того же принципа можно увидеть и в дальнейшем. «Спирально» дан рассказ и о ранении французского офицера, и о награждении Ростова и др. Наметившееся в самом начале противоречие выступает все яснее, и, наконец, на него указывает автор: «...лестные слова Остермана и обещание награды должны бы были тем радостнее поразить Ростова; но все то же «неприятное, неясное чувство нравственно тошнило ему».

Среди черновых записей Л. Толстого есть одно удивительное признание: «Только потому так серьезно описана охота, что она одинаково важна (далее неразборчиво; вероятно: для понимания как «войны», так и «мира» в романе — В. О.). Литературоведам еще предстоит объяснить эти слова. Во всяком случае она, действительно, важна для понимания Островненского эпизода. Автор позаботился и о том, чтобы читатель воспринял одну сцену на фоне, в сопоставлении с другой.

Сначала только слабый, как бы случайный намек: «Ростов своим зорким охотничьим глазом один из первых увидал этих синих французских драгун...» Затем сильнее, но без обязательной связи двух сцен: «Ростов, как на травлю, смотрел на то, что делалось перед ним». И, наконец, прямая отсылка, открытое указание на их связь, усиленное синтаксическим параллелизмом:

«С чувством, с которым он несся наперерез волку, Ростов, выпустив во весь мах своего донца, скакал...». Кроме того, только в этой связи могут быть поняты многократные указания автора на неосознанность, произвольность действий персонажа:

«Ростов сам не знал, как и почему он это сделал». (Если учитывать только внешнее в изображенной сцене, то такое суждение представляется просто нелогичным: ведь только десятью строчками выше было объяснено, как и почему Ростов решил ударить на французов). Аналогичный пример: «...в то же мгновение Ростов, сам не зная зачем, поднял саблю и ударил ею по французу». (Зачем ударил? ответ слишком очевиден, но автор как бы не хочет знать его) и т. д.

Так у «блестящего подвига» отнимается (или снимается) вся его героическая устремленность, он превращается в травлю, охоту, охоту на людей. Л. Толстой остается верен себе: осуждение войны проводится бескомпромиссно от эпизода к эпизоду. И для того, чтобы уси-

лить это впечатление (с другой стороны), дается «крупным планом» образ того, кого догонял Ростов (это вершина эпизода, его кульминационный момент): «Ростов, сдержав лошадь, отыскивал глазами своего врага, чтоб увидеть, кого он победил. Драгунский французский офицер одною ногой прыгал на земле, другую зацепился в стремени. Он, испуганно шурясь, как будто ожидая всякую секунду нового удара, сморщившись, с выражением ужаса взглянул снизу вверх на Ростова. Лицо его, бледное и забрызганное грязью, белокурое, молодое, было самое не для поля сражения, не вражеское лицо, а самое простое комнатное лицо».

Именно здесь впервые появляется столь характерная для стиля Л. Толстого концентрация обособленных определений, согласованных и несогласованных, выраженных прилагательными и причастиями, причастные и деепричастные обороты, повторы, анаколүф, антитеза и т. п., эмоционально напрягающие изложение и передающие впечатление Николая Ростова, увидевшего вдруг «комнатное» лицо (важен, конечно, не только синтаксис, но и выбор этих обозначений), которое не вяжется с абстрактным понятием «враг».

Таким образом, данное «сцепление» образов, картин, деталей обнажает противоречие в интерпретации и оценке факта, то противоречие, которое создает динамическое напряжение и выражает идейно-художественный смысл эпизода. С внешней стороны — молодецкая атака, блестящий подвиг, Георгиевский крест. Все действия находят безупречную логическую мотивировку, строгое рациональное обоснование (и соответственно определенные, точные обозначения). Но подсказывается иное понимание и оценка факта, оценка внутренняя, сущностная. «Логика» ей противопоказана, нет даже точных обозначений ее, все неопределенно — что-то, как-то, почему-то... Рациональному противостоит эмоциональное, общечеловеческое, связанное с философскими и этическими взглядами художника.

Противоречие как структурно-стилистический принцип отдельного эпизода, сцены оказывается проявлением общего принципа, организующего все изложение. Отмеченная двойственность в изображении Островненского дела обусловлена общей структурой «образа автора» в романе.

Подытоживая свои изыскания в области стилистики, В. В. Виноградов писал в книге «О языке художественной литературы»: «...В композиции художественного произведения динамически развертывающееся содержание раскрывается в смене и чередовании разных форм и типов речи, разных стилей, синтезируемых в «образе автора» и его создающих как сложную, но целостную систему экспрессивно-речевых средств. Именно в своеобразии этой речевой структуры образа автора глубже и ярче выражается стилистическое единство композиционного целого»⁷.

Автор выбирает не только предметы и явления действительности, но и форму рассказа о них. При этом становятся существенными уже не прямые или косвенные суждения автора, а то, что изображается и как изображается, различные отношения и связи между предметами изображения внутри целого. Автор так строит свое произведение, так расставляет акценты, так группирует и соотносит различные моменты изображения, что добивается нужного впечатления, нужного воздействия на читателя. Образ автора усматривается в формах соотнесения повествовательного монолога и диалога, в специфике повествовательного движения и сменности типов речи, в экспрессивно-стилистических особенностях текста, а также в отдельных суждениях и определениях, которые выходят за рамки конструируемого образа героя. Авторский угол зрения, авторский взгляд, авторское отношение действительно пронизывает и скрепляет все произведение и объясняет место, роль, функцию каждого элемента словесно-художественного произведения.

«Образ автора» в романе Л. Толстого «Война и мир» конструируется двумя «лика́ми» (как в таких случаях говорил В. Виноградов) — «историком» и «художником».

Диалектическое их взаимодействие определяет характер всего повествования, его общие и частные черты. Без понимания структуры «образа автора» невозможно понять ни отдельные особенности, ни самый характер стиля. Рассуждения «историка» при этом дополнитель-

⁷ Виноградов В. В. О языке художественной литературы. М., 1959, с. 154.

но проясняют и органически сливаются с повествованием «художника».

В письме А. А. Фету 7 ноября 1866 г. Л. Толстой заметил:

«Кроме замысла характеров и движения их, кроме замысла столкновений характеров, есть у меня еще замысел исторический, который чрезвычайно усложняет мою работу и с которым я не справлюсь, как кажется».

Так, на первый взгляд может показаться, что весьма обширные и многочисленные исторические или историко-философские экскурсы писателя мало (и чисто содержательно) связаны с развитием художественного повествования. Но едва ли было бы правомерным рассматривать эти черты, эти места романа как «отступления». Без них невозможно правильно осознать и значение, и особенности «движения характеров». Как недостатки романа оценили философско-публицистические черты многие современники. Л. Толстому пришлось объяснять, зачем он «уродовал свою книгу, вставляя туда рассуждения», он стремится «выставить побуждения, заставлявшие... поступать так» (в черновой редакции эпилога):

«Большинство моих читателей состоит из тех, которые, дойдя до исторических и тем более философских рассуждений, скажут: «Ну, опять. Вот скука-то», — посмотрят, где кончаются рассуждения, и, перевернув страницы, будут продолжать дальше...

Я начал писать книгу о прошедшем. Описывая это прошедшее, я нашел, что не только оно неизвестно, но что оно известно и описано совершенно наыворот тому, что было. И невольно я почувствовал необходимость доказывать то, что я говорил, и высказывать те взгляды, на основании которых я писал.

Может быть, лучше было не писать их, скажут мне».

Конечно, убедительной оказывается здесь не внешняя (первая) мотивировка (для того, чтобы исправить историков, надо писать не роман, но историю же), а вторая, внутренняя: без рассуждений не было бы описаний, т. е. не было бы романа.

Удовлетворительного ответа на вопрос о смысле «рассуждений», «отступлений» нет до сих пор (не о смысле в плане содержания — философском смысле, историческом и т. п. — об этом написано много, а о

смысле структурном, об их функционально-художественном значении).

Попытка обозреть все повествование о центральном, самом важном историческом событии — о нашествии Наполеона в Россию (с момента перехода войсками границы до взятия Москвы) — убеждает в том, что авторские рассуждения служат ключом ко всему изображению. Во всяком случае, это повествование (составляющее третий том романа) разбито на три части, каждая из которых начинается историческими или историко-философскими рассуждениями.

Первая часть начинается с полемики с историками, так или иначе выдвигавшими в качестве причины войны личную волю исторического лица, государственного деятеля. Основная мысль писателя находит здесь (в I главе 1-ой части) выражение в афоризме: «Царь — есть раб истории». В этом противопоставлении сконцентрировано логическое содержание, которое в применении ко всякому человеку вообще (будь то царь, полководец, солдат, крестьянин) формулировалось чуть раньше: «Есть две стороны жизни в каждом человеке: жизнь личная, которая тем более свободна, чем отвлеченнее ее интересы, и жизнь стихийная, роевая, где человек неизбежно исполняет предписанные ему законы».

И эту двойственность в действиях, в жизни каждого человека последовательно показывает Л. Толстой во всех следующих главах, в изображении людей, так сказать, разных уровней — от Наполеона до Пети Ростова. Позже, в рассуждениях начала третьей части, Л. Толстой приоткрывает завесу, объяснит основные принципы и методы своего подхода к фактам истории. Проводя аналогию с апорией Зенона «Ахиллес и черепаха», он заключал:

«Только допустив бесконечно-малую единицу для наблюдения — дифференциал истории, т. е. однородные влечения людей, и достигнув искусства интегрировать (брать суммы этих бесконечно-малых), мы можем надеяться на постигновение законов истории». И вот начинается повествование о нашествии с самой большой (с точки зрения историков) величины — с образа Наполеона, затем военачальников, затем (еще более низкий уровень) — Николай Ростов и, наконец, «бесконечно-малые» величины — Наташа и Петя. Идея автора подтверждает-

ется, доказываемая сначала как бы на отрицательных фактах (отрицательных — не в смысле морально-этическом, а в том, как в математике при доказательстве «от противного» можно считать ложное, неверное суждение, которое невозможно доказать, допущение которого приводит к абсурду), т. е. развертывается в действиях образа лица, думающего, что его воля и произвол определяют историю, затем — на положительных (в указанном смысле). Подобное противопоставление (во всех трех частях) оказывается основой динамического развертывания повествования, обуславливает его драматическую напряженность. Оно особенно очевидно в центральном эпизоде, при описании Бородинского сражения, где все группируется вокруг двух полюсов — образов Наполеона и Кутузова.

В предисловии к сочинениям Мопассана Л. Толстой писал:

«Люди, мало чуткие к искусству, думают часто, что художественное произведение составляет одно целое, потому что в нем действуют одни и те же лица, потому что все построено на одной завязке или описывается жизнь одного человека. Это несправедливо. Это только так кажется поверхностному наблюдателю: цемент, который связывает всякое художественное произведение в одно целое и оттого производит иллюзию отражения жизни, есть не единство лиц и положений, а единство самобытного нравственного отношения автора к предмету... И потому писатель, который не имеет ясного, определенного и нового взгляда на мир, и тем более тот, который считает, что этого даже не нужно, не может дать художественного произведения».

«Ясный, определенный и новый взгляд на мир» цементирует столь различные, разноплановые, даже (при поверхностном взгляде) противоречивые образы, эпизоды, факты в романе «Война и мир». Одна мысль, своеобразно преломляясь, оказывается стержнем изображения. Луч света, пройдя через ряд призм, отразившись от ряда зеркал, воспринимается нами преображенным. Таков принцип. Источник света (если принять эту аналогию) — рассуждение, т. е. рационально оформленное суждение, затем оно развертывается в ряде эпизодов, «проводится» через разные положения (сопоставленные или конкретно противопоставленные), соединенные,

«сцепленные» как бы случайно, немотивированно. Например, если легко понять, почему в начале третьего тома после описания ставки Наполеона дано описание русского штаба, главной квартиры, то труднее объяснить, почему вслед за тем изображается военный быт Николая Ростова, а не скажем, жизнь Петербурга, не Пьер или княжна Марья. Не видя целого, мы не скажем, почему первая часть заканчивается описанием восторженного приема, оказанного императору Александру в Москве, не поймем и открытой авторской иронии по отношению к патриотизму московских дворян. А между тем сопоставление с началом (этой части), с описанием восторга французской армии при появлении Наполеона (в момент перехода русской границы), описанием, также насквозь ироничным, выявляет функцию композиционно-стилистической рамки, обусловленной единством мысли, единством самобытного отношения автора.

Если соглашаться с мнением В. Г. Белинского о том, что «философ говорит силлогизмами, поэт — образами и картинами, а говорят оба они одно и то же... Один доказывает, другой показывает, и оба убеждают, только один — логическими доводами, другой картинами», — то нельзя не признать, что Л. Толстой в «Войне и мире» именно доказывает, убеждает, показывая образы и картины, причем образы и картины не противопоставлены, а соотнесены с логическими доводами, более того, они представляют собою развертывание логических построений. Автор-художник органически сочетается с автором-историком.

Позиция автора-историка усматривается не только и даже не столько в открытых, прямых историко-философских рассуждениях, но и в отборе и группировке фактов, в выборе языковых средств, в выборе красок для обрисовки действующих лиц и обстановки. Если не учитывать этой позиции, то многое, например, в характеристике Кутузова могло бы быть воспринято как пародийно направленное. В своих пояснениях к роману — «Несколько слов по поводу книги «Война и мир» — Л. Толстой писал:

«Как историк будет неправ, ежели он будет пытаться представить историческое лицо во всей его цельности, во всей сложности отношений ко всем сторонам жизни,

так и художник не исполнит своего дела, представляя лицо всегда в его значении историческом». И иронически добавлял: «Кутузов не всегда с зрительной трубкой, указывая на врагов, ехал на белой лошади».

Но парадокс в том, что Л. Толстой все делает для того, чтобы показать и действительно показывает Кутузова именно «в его значении историческом», показывает его как полководца, руководителя народной войны, именно как героя народной, отечественной войны. И как же это дано? Вот первое (в кампании 1812 года) появление Кутузова:

«— Сам едет,— крикнул казак, стоявший у ворот,— едет!

Болконский и Давыдов подвинулись к воротам, у которых стояла кучка солдат (почетный караул), и увидели подвигавшегося по улице Кутузова, верхом на невысокой гнедой лошадке. Огромная свита генералов ехала за ним. Барклай ехал почти рядом; толпа офицеров бежала за ними и вокруг них и кричала «ура!»

Вперед его во двор проскакали адъютанты. Кутузов, нетерпеливо подталкивая свою лошадь, плывшую иноходью под его тяжестью, и беспрестанно кивая головой, прикладывал руку к белой кавалергардской (с красным околышем и без козырька) фуражке, которая была на нем».

В противовес стандартному (и в живописи, и в литературе) изображению главнокомандующего, скачущего на белом коне, писатель показывает Кутузова не только не на коне, но даже и не на лошади, а на лошадке; и не на белой, а на гнедой («верхом на невысокой гнедой лошадке»); Кутузов не только не «скачет», но даже не «едет» (едут генералы, скачут адъютанты), а «подвигается по улице», лошадь его «плывет иноходью»; он не «отдает честь», не «салюует» или «приветствует» войска, а «прикладывает руку к фуражке»; встречает его «кучка солдат» — так именуется почетный караул. (Здесь действует тот же принцип, который побуждает писателя называть знамена «кусками материи на палках», говорить о «какой-то палке, которую называли маршальским жезлом» и т. п.). Л. Толстой далее не просто говорит, что Кутузов слез с лошади (устало слез, с трудом и т. п.), он изображает, так сказать, процесс слезания, используя варьирование и разделение:

«Он вынул левую ногу из стремени, повалившись всем телом и поморщившись от усилия, с трудом занес ее на седло, облокотился коленкой, крикнул и спустился на руки к казакам и адъютантам, поддерживавшим его».

Даже если бы писатель не написал «с трудом», «с усилием», соответствующее ощущение прекрасно передало бы это нагромождение глаголов и глагольных форм.

И в конце романа мы снова видим «Кутузова, который в своей белой с красным околышем шапке и ватной шинели, горбом сидевшей на его сутуловатых плечах, медленно подвигался по дороге».

У другого писателя, при другой структуре «образа автора» все это могло бы снижать, искажать наше представление о полководце. Еще больше могла бы снижать героя характеристика его действий и поступков. В романе Л. Толстого этого не происходит, поскольку в этой структуре последовательно проведено противопоставление внешнего, видимого и внутреннего, скрытого, существенного. (Безупречная внешность Берга или Друбцкого имеет тот же контрастный смысл при их характеристике).

Л. Толстому нужно такое освещение факта, которое бы лучше всего, рельефнее всего подчеркивало его идею, основную мысль. Л. Толстой, изображая Кутузова, все время подчеркивает (резко, сильно), что все внешнее для него не имеет значения, что он все время — он один — видит, чувствует и понимает самое главное, существенное, внутренний ход событий.

Напротив, Наполеон не видит и не понимает сущности происходящего. Он уверен, что руководит событиями; «все в мире, как ему казалось, зависело только от его воли». Писатель же показывает, что события ему не подчиняются. И не только ход войны, не только движение войск во время сражения у Бородина, более того, он даже не может сказать то, что хочет, собственная его речь не подчиняется его воле. Это убедительно показано в сцене дипломатического свидания Наполеона с Балашевым. Наполеон поступает как бы стихийно: «...чем больше он говорил, тем менее он был в состоянии управлять своею речью. Вся цель его речи теперь уже очевидно была в том, чтобы только возвысить себя и оскор-

бить Александра, то есть именно сделать то самое, чего он менее всего хотел при начале свидания».

Таким образом, роман Л. Толстого «Война и мир» представляет собою ряд картин, позволяющих осуществить развертывание одной, главной мысли, стержневой художественной идеи. Всю полноту и своеобразие жизни писателю удалось показать во многом благодаря усложнению структуры «образа автора», конструируемого двумя основными «лика́ми» — «историком» и «художником».

Вообще же следует заметить, что если обычное развертывание представляет собою простое или усложненное развертывание понятий, составляющих тезис, то художественное развертывание оказывается сложной конструкцией, где основная мысль возникает благодаря особому рода соотношениям компонентов. Вот почему возможны различные изменения, перестановки в нехудожественных текстах (хотя это и может ослабить или видоизменить тезис), тогда как подобные операции в художественном тексте приводят к разрушению всей конструкции.

СУБЪЕКТИВАЦИЯ АВТОРСКОГО ПОВЕСТВОВАНИЯ

1. Характер использования языковых средств в литературном произведении определяется, как мы старались показать, главным принципом стилистической организации текста. А это значит, что стилистический анализ художественного текста как целого не может быть удачным без анализа композиции. Действительно, в классических работах В. Виноградова, Г. А. Гуковского, Б. Эйхенбаума о прозе русских писателей проблемам композиции уделено серьезное внимание. Однако пока еще нет обобщения, систематизации многих важных положений и наблюдений. Нет и классификации композиционных типов.

Выделенные ранее композиционные типы (для нехудожественных текстов) можно отыскать и в художественной литературе (например, линейная композиция — «Степь» Чехова, ступенчатая — «Выстрел» Пушкина, параллелизм характерен для многих произведений Л. Толстого, концентрическое изложение — для рома-

нов Достоевского и т. д.). Однако в художественных произведениях нет той четкости и определенности типа, о которой легко говорить применительно к деловым, научным или даже публицистическим текстам. Все дело в специфике художественной композиции.

Реальная основа композиции художественного произведения проста: как правило, рассказ идет о последовательно (линейно) развивающейся цепи событий (фактов). Однако реальная (жизненная), естественная пространственно-временная и причинная последовательность подвергается трансформации и усложнению. При этом два фактора определяют характер художественной трансформации. О первом прекрасно писал Л. С. Выготский, различая диспозицию («жизнейское событие в его хронологической последовательности»), условно обозначаемую как «развертывание в виде прямой линии», и композицию:

«То, что мы получаем при таком хронологическом расположении эпизодов, составляющих рассказ... («Легкое дыхание» И. Бунина)... принято называть в поэтике диспозицией рассказа, то есть естественным расположением событий, тем самым, который мы условно можем обозначить графически прямой линией. Если мы проследим за тем, в каком порядке эти события даны в рассказе, мы вместо диспозиции получим композицию рассказа и сейчас же заметим, что если в схеме диспозиции события шли... в порядке хронологической последовательности, то здесь эта хронологическая последовательность совершенно нарушена»⁸.

⁸ *Выготский Л. С.* Психология искусства. М., 1968, с. 195.— Ср. разработку этого вопроса у М. А. Петровского: «Сама по себе напряженная ситуация для посторонних созерцателей ее должна быть менее напряжена, чем для участвующих в ней лиц. Чем больше созерцатель осведомлен обо всех обстоятельствах дела, тем, очевидно, спокойнее и беспристрастнее он должен его рассматривать. Так вот, для того чтобы особенно сильно захватить слушателя, рассказчик и может как бы поставить ее в положение одного из участников происшествия, о котором идет речь, т. е. заставить его глядеть не со стороны, а глазами самих участников действия.

Элементарный и естественный прием такого увлечения слушателя состоит в приурочении изложения рассказа к точке зрения одного из действующих лиц. И, разумеется, чем больше заинтересованность избранного действующего лица в переживаемом им происшествии, тем выше напряжение рассказа и для слушателя.

Если же взглянуть на графический результат анализа рассказа И. Бунина «Легкое дыхание», мастерски проведенного Л. Выготским, то «сложная и путаная» кривая покажет, насколько (в этом простом и коротком рассказе) трансформировано линейное изложение.

Но не только скачки, сдвиги или повороты в изложении усложняют композицию литературного произведения. Даже протоколно четкий (в хронологическом отношении) рассказ оказывается (в композиционно-стилистическом отношении) далеким от протокола. Другим усложняющим изложение фактором является субъективация авторского повествования. В художественном тексте устанавливаются сложные, динамичные отношения между разными субъективными сферами: автором, рассказчиком и персонажами. Сфера автора — повествование, ориентированное на нормы литературного языка; сфера персонажа — диалог (прямая речь), свободно включающий разговорно-просторечные элементы. Сфера рассказчика располагается в этом диапазоне и может полностью или частично совпадать с одной из указанных выше. В одних случаях рассказчик назван, в других его присутствие выдает особая манера, стилистические особенности повествования. В зависимости от соотношения «автор — рассказчик» обычно выделяют четыре композиционно-стилистических вида: 1) рассказчик не назван и стилистически не выделяется, повествование идет от автора; 2) рассказчик назван, но стилистически не выделяется; 3) рассказчик не назван, но выделяется стилистически — просторечная или книжная лексика, экспрессивный синтаксис и др.; 4) рассказчик назван и выделяется стилистически.

В соответствии с этим можно говорить о разной степени субъективации повествования. Роль рассказчика необходимо подчеркнуть, так как нередко всякая субъективация связывается с образами героев, а формально-

Раз рассказчик ввел это единство точки зрения — или, назовем его, единство аспекта, — то уже тем самым диспозиция естественно должна преобразоваться в композицию. Ибо сюжетный материал во всех своих обстоятельствах расположится тогда не в объективной временно-причинной своей последовательности, но в той последовательности, как она развернулась в переживании этого действующего лица» (*Петровский М. А. Морфология новеллы.* — В кн.: *Арс поэтика. М., 1927, с. 87*).

стилистически несобственно-прямую речь нередко считают единственным средством субъективации, хотя еще в 30-х годах В. В. Виноградов указывал:

«Непрямую речь» (в собственном смысле) следует отличать от варьирования экспрессивных форм самого повествования как косвенного, «метонимического» способа изображения переживаний. Ведь «непрямая речь» уже непосредственно, «прямо» затрагивает вопросы чужого чувства. Она направлена на внутренний мир персонажей. Следовательно, символизация настроений и переживаний здесь более открытая, более «предметная» и непосредственная по сравнению с экспрессивной волнистостью синтаксических форм авторского повествования»⁹.

Рассказчик позволяет автору ввести в литературу новые темы и новых героев, высказать мысли в такой форме, которая наиболее удобна (например, не просто от себя), преодолеть литературно-языковые традиции, но прежде всего — создать экспрессивно-эмоциональное усиление посредством повествовательной структуры. Такое усложнение позволяет автору дать изображение в разных ракурсах, в разном освещении.

«В «образе автора», в его речевой структуре объединяются все качества и особенности стиля художественного произведения: распределение света и тени при помощи выразительных речевых средств, переходы от одного стиля изложения к другому, переливы и сочетания словесных красок, характер оценок, выражаемых посредством подбора и смены слов и фраз, своеобразия синтаксического движения. Так открывается новый, еще более глубокий пласт в исследовании стилистики художественной литературы. Он связан с изучением языка и стиля литературного произведения как словесно-художественного единства»¹⁰.

Может показаться, что наибольшую сложность представляет четвертый композиционный тип (рассказчик назван и выделяется стилистически), в частности сказовые формы. Но они слишком заметны, их особенности рельефно выделяются при проекции на общелитературную нор-

⁹ Виноградов В. В. Стиль «Пиковой дамы». — В кн.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии, 2. М. — Л., 1936, с. 130.

¹⁰ Виноградов В. В. О языке художественной литературы, с. 155.

му¹¹. Гораздо сложнее и многообразнее взаимоотношения субъектных сфер в повествовании первых двух типов. Именно в повествовании с установкой на нормы литературного языка чрезвычайно выразительно каждое обоснованное отступление от них, причем писатель использует возможности не только разговорной речи, но и других стилей языка. Повествователь то строго объективен, то лиричен, то описывает или рассуждает, дает общий или крупный план, изображает события динамично или статично. Повествование может разнообразиться «голосами героев». Другими словами, отношение автора к изображаемому подвижно, изменчиво.

Однако дело не в том, чтобы отметить субъективацию, важно систематизировать ее формы и средства. Такая попытка в последнее время была предпринята Б. А. Успенским в книге «Поэтика композиции» (М., Искусство, 1970). Эта интересная работа тем не менее не решила ряда главнейших проблем. Во-первых, это не поэтика композиции, а так сказать, поэтика одного из аспектов композиции; соотношение диспозиции и композиции, сюжета и фабулы, последовательность развития событий, смены эпизодов и т. п. — эти вопросы Б. А. Успенский вовсе не рассматривает; композиционные типы, их соотношение и прочее не даны; речевые единицы не указаны и т. д. Автор свел «поэтику композиции» только к одной проблеме — проблеме «точки зрения». Эта проблема в основе своей решена была усилиями многих наших замечательных лингвистов и литературоведов (Виноградов, Гуковский, Винокур, Эйхенбаум, Бахтин, Лихачев, Робинсон и др.). Прочный лингвистический фундамент был заложен теорией «образа автора» В. Виноградова. Однако задачи обобщения, систематизации, более детальной разработки композиционно-стилевых типов в связи с «точкой зрения» стоит весьма остро.

Б. А. Успенский выделил примерно четыре основных уровня (несколько странная для семиотического исследо-

¹¹ Примечательна одна из десяти заповедей (для писателя) Куприна: «Если описываешь от своего лица, покажи это свое лицо, свой темперамент, настроение, обстоятельства жизни. Словом, ничего «внешнего», что не было бы пропущено «сквозь призму» твоей индивидуальной души или кого-нибудь другого. Мы не знаем «природы» самой по себе, без человека» (см.: Куприн о литературе Минск, 1969, с. 277).

вания нестрогость: определения понятия «уровень» нет, вместо него часто используются слова: «план», «аспект», помимо четырех указываются и другие «планы» и «аспекты»; неясно об уровнях чего идет речь; нет четких критериев выделения, одни и те же явления характеризуют разные планы и др.): оценочный, фразеологический, пространственно-временной и психологический. Так в работе преломилось прежнее литературоведческое деление аспектов на идеологию (ибо оценочный уровень, как характеризует его Б. А. Успенский, представляет собою «общую систему идейного мировосприятия»), психологию и язык. Немотивированным оказывается и само число уровней (ведь с тем же основанием — связь с «точкой зрения» — можно выделять и общеэстетический уровень, план, аспект, и логический, и содержательно-информационный, и многие другие), и принципы их разграничения: ведь и психология, и пространство, и оценка выражаются в художественном произведении через язык, оценка неотделима от «психологии», «психология» от языка и т. д. Совершенно естественно, конечно, что автор вынужден в каждом разделе делать существенные оговорки типа: «В определенных случаях можно даже считать, что план психологии выражается здесь фразеологическими средствами — подобно тому, как может выражаться через фразеологию план оценки, и так же, как план оценки может быть выражен через временную позицию повествователя»¹².

Б. А. Успенский последовательно разделил точки зрения автора, рассказчика и героев, придав им совершенно самостоятельное значение, отсюда во многих случаях такая интерпретация «точки зрения», что автор может одновременно изображать событие «извне» и «изнутри». Представляется более правильным взгляд В. Виноградова, для которого подобные способы изображения были соотносительными формами «образа автора», а рассказчик — речевое порождение писателя — или повествователь (в каком бы лице он ни выступал) оказывались «формой литературного артистизма писателя». Единство и цельность литературного произведения обеспечивается единством «образа автора», единством его «самобытного

¹² Успенский Б. А. Поэтика композиции. М., 1970, с. 110.

отношения» к предмету (как выражался Л. Толстой). Это же обеспечивает и единство композиции, то, что произведение не распадается на «уровни», «планы» или «точки зрения».

2. Субъективация авторского повествования, как бы она ни осуществлялась, в каком бы отношении ее ни рассматривать — в плане идеологии, психологии или фразеологии, — должна находить отражение, точнее — выражение либо в материале, либо в организации материала, иначе говоря — либо в языковых, либо в композиционных (конструктивных) формах. Первые уже достаточно тщательно изучены лингвистами¹³ как формы взаимодействия речи автора и героя, т. е. как несобственно-прямая речь. Всякое отклонение от повествовательной нормы лингвисты склонны толковать как «непрямую речь», тогда как, по-видимому, сюда целесообразно относить только те случаи, когда в повествование вторгаются элементы «чужой речи», «речи героя». Ибо возможности эмоционально-экспрессивного усиления широки и разнообразны. О доминировании одного из композиционных факторов (конструктивного, фабульного, структурного, связанного с организацией материала; или стилистического — языкового проявления «образа автора», связанного с самим материалом), т. е. в сущности о двух типах композиции (в общем плане), писали еще основоположники современной стилистики. Так, классическая статья Б. М. Эйхенбаума «Как сделана «Шинель» Гоголя» (1919) начиналась с того, какую роль в ее сложении играет личный тон автора, т. е. является ли этот тон началом организующим... или служит только формальной связью между событиями и потому занимает положение служебное.

И далее: «Сплетение мотивов и их мотивации — вот организующее начало примитивной новеллы... Совершенно иной становится композиция, если сюжет сам по себе, как сплетение мотивов при помощи их мотивации, перестает играть организующую роль, то есть если рассказчик так или иначе выдвигает себя на первый план, как бы только пользуясь сюжетом для сплетения отдельных стилистических приемов»¹⁴.

¹³ Ср. работы И. И. Ковтуновой, Л. А. Соколовой и др.

¹⁴ *Эйхенбаум Б. М. О прозе. Л., 1969, с. 306.*

Субъективация авторского повествования связывается либо с персонажем, либо с рассказчиком. В соответствии с этим можно наметить и речевые и конструктивные типы субъективации, направляясь от простых (прямых) и очевидных случаев проявления субъекта к более сложным и замаскированным. Естественно, что прежде всего можно выделить прямую речь (диалогические или монологические высказывания персонажей). Стилистическая, лексико-грамматическая и графическая выделенность этого речевого типа придает ему большую определенность и позволяет даже противопоставлять повествование и диалог. Все другие типы не отличаются такой определенностью и рассматриваются обычно как формы совмещенные, слитые с авторским повествованием. Вместе с тем соответственно менее четкими становятся границы типов, часто приходится говорить о «смешанных» или «переходных» случаях. И хотя трудности здесь значительно возрастают, наиболее характерные случаи поддаются группировке.

Помимо диалога и монолога (прямая речь) речь персонажа может включаться в повествование еще в двух формах: как «внутренняя речь» и как «несобственно-прямая речь». Последних случаев мы касаться не будем, так как они — что уже отмечалось — хорошо изучены. Этого нельзя сказать в отношении «внутренней речи». Относящиеся сюда факты иногда относят к «внутреннему монологу», т. е. к «прямой речи», иногда к «несобственно-прямой». Сама эта двойственность отнесения и оценки типа намекает на его своеобразие и специфичность.

Выделением этого типа мы обязаны Б. А. Успенскому, который, рассмотрев случаи несобственно-прямой речи, указал и на противоположный случай, «когда передаются чувства и мысли героя, причем угадывается характерный для этого героя текст, но при этом речь о герое ведется в третьем лице»¹⁵.

По поводу следующего примера из «Войны и мира» (Петя Ростов идет в Кремль, чтобы увидеть Александра I): «Петя уже не думал теперь о подаче прошения. Уже только ему увидеть бы Его, и то он считал бы себя счастливым!» — Б. А. Успенский писал: «Здесь явно пе-

¹⁵ Успенский Б. А. Указ. соч., с. 58.

редается речь самого Пети... Если мы заменим в приведенном отрывке личное местоимение третьего лица (относящееся к герою) на местоимение первого лица, то мы получим обычный случай монологической прямой речи» (58—59).

Еще раньше об этом же (как о своеобразной форме «непрямой речи») писал В. Виноградов при анализе «Пиковой дамы»: «Тогда непосредственных указаний на переживания, на чувства нет. Но в интонациях, в формах синтаксической связи сохраняются свежие отголоски личной экспрессии, волнений самого субъекта, погруженного в раздумье. Возникает своеобразная двойственность синтаксических форм. Налет повествовательного стиля представляется поверхностным и неглубоким. За ним и сквозь него видно биение живого чувства героини и слышится ее непосредственный голос, приглушенно звучит ее возбужденная речь. Например, стоит только заменить местоимения 3-го лица формами 1-го лица, и следующий отрывок превратится в прямое эмоциональное выражение самой героини:

«Не прошло трех недель с той поры, как она в первый раз увидела в окошко молодого человека, — и уже она была с ним в переписке, — и он успел вытребовать от нее ночное свидание! Она знала имя его потому только, что некоторые из его писем им были подписаны; никогда с ним не говорила, не слыхала его голоса, никогда о нем не слыхала... до самого сего вечера»¹⁸.

Выразителен в этом отношении и другой пример:

«Лизавета Ивановна выслушала его с ужасом. И так, эти страстные письма, эти пламенные требования, это дерзкое, упорное преследование, все это было не любовью! Деньги, — вот чего алкала его душа. Не она могла утолить его желания и осчастливить его! Бедная воспитанница была не что иное, как слепая помощница разбойника, убийцы старой ее благодетельницы!.. Горько заплакала она, в позднем, мучительном своем раскаянии».

Таким образом, субъективация авторского повествования посредством «слова героя» осуществляется в форме одного из трех речевых типов — прямая речь, внутренняя речь и несобственно-прямая речь.

¹⁸ Виноградов В. В. Стил «Пиковой дамы», с. 131—132.

Но было бы неправильным идушую от персонажа субъективацию повествования сводить исключительно к речевым формам. Помимо трех типов речи этой же цели служат и конструктивные формы. Сам показ, само представление предмета может быть дано строго объективно, протскольно или как бы пропущенным сквозь призму субъективного восприятия. И здесь все определяется движением от неизвестного к известному или от неопределенного к определенному (что, конечно, в общем виде может быть сведено только к соотношению «неизвестное — известное»). Эти формы представления объекта осуществляются различным образом. Наиболее распространенным, обычным является использование «неопределенных» языковых единиц — неопределенных местоимений или наречий, вообще лексических единиц, понятий с «неопределенным объемом» (например, прилагательных типа «определенный», «известный», «знакомый» и др.).

Характерен пример из повести А. Чехова «Степь»: «Большая холодная капля упала на колено Егорушки, другая поползла по руке. Он заметил, что колени его не прикрыты, и хотел было поправить рогожу, но в это время что-то посыпалось и застучало по дороге, потом по оглоблям, по тюку. Это был дождь».

Посредством неопределенного «что-то» передается восприятие, представление персонажа. Иногда переход от неопределенного (неизвестного) к определенному может быть замедлен, повествователь использует торможение и само развертывание предстает как прием узнавания:

«У одного из строений Чичиков скоро заметил какую-то фигуру, которая начала вздорить с мужиком, приехавшим на телеге. Долго он не мог распознать, какого пола была фигура... Фигура, с своей стороны, глядела на него тоже пристально... Чичиков заключил, что это, верно, ключница. Но тут увидел он, что это был скорее ключник, чем ключница...» («Мертвые души» Н. Гоголя).

Узнавание проходит ряд стадий (через разные обозначения) — какая-то фигура — мужик или баба — ключница — ключник — барин. Это постепенное «уточнение» неопределенного эмоционально напрягает изложение и усиливает впечатление необычности, странности объекта.

Те же средства могут использоваться и в повествовании от рассказчика. Например, в «Станционном смотрителе»:

«Потом, сунув ему что-то за рукав, он отворил дверь, и смотритель, сам не помня как, очутился на улице.

Долго стоял он неподвижно, наконец увидел за обшлагом своего рукава сверток бумаг; он вынул их и развернул несколько пяти и десятирублевых смятых ассигнаций».

Соотношение «неопределенное — определенное» (включающее субъективную сферу персонажа) выражается последовательным рядом: «что-то» — «сверток бумаг» — «несколько ассигнаций». О том, насколько важно это было для Пушкина, и о том, как проходило включение «субъектной сферы» свидетельствует авторская правка этого места: «Потом, взяв несколько ассигнаций, сунул он мне за обшлаг». «Потом, взяв со стола несколько ассигнаций, сунул он мне их за рукав...» Сфера персонажа дана непосредственно, в виде прямой речи, но позже изложение объективируется: трудно было выдержать весь рассказ смотрителя в форме прямой речи, а затем субъективация в формах представления: «Потом, взяв со стола несколько ассигнаций, сунул их ему за рукав...» и «Потом, взяв что-то со стола, всунул ему за рукав...» и т. д.

Той же цели служат разного рода сдвиги, деформации изображения, обусловленные (и указывающие) восприятием персонажа («Степь» А. Чехова):

«Расставя широко ноги, Егорушка подошел к столу и сел на скамью около чьей-то головы. Голова задвигалась, пустила носом струю воздуха, пожевала и успокоилась. От головы вдоль скамьи тянулся бугор, покрытый овчинным тулупом. Это спала какая-то баба».

Первое предложение находится еще в пределах авторского изложения, но дальше включается восприятие, представление персонажа.

В-третьих, сюда можно отнести и разного рода субъективные, описательные, непрямые обозначения, обозначения, идущие, так сказать, от героя. Анализируя стиль «Пиковой дамы», В. Виноградов по поводу строк: «...она оставила работу и стала глядеть в окно. Вскоре на одной стороне улицы из-за угольного дома показался молодой офицер. Румянец покрыл ее щеки...», — заметил: «Кто

этот офицер? Почему он не назван? Не смотрит ли на него автор глазами Лизаветы Ивановны, которая знает его лишь по форме инженера?» (109). Эти вопросы носят риторический характер: положительный ответ на них предreshен. И здесь же аналогичный пример: «Вдруг это мертвое лицо изменилось неизъяснимо. Губы перестали шевелиться, глаза оживились: перед графинею стоял незнакомый мужчина». В. Виноградов отметил: «Во всем этом пассаже слышится «непрямая речь» повествователя. Лишь только с точки зрения старухи можно было назвать Германна «незнакомым мужчиной» (112).

В повести А. Чехова «Степь» Егорушка увидел во время грозы, как «за возом шли три громадных великана с длинными пиками». Позже обозначение «великаны» сопровождается дешифровкой, объяснением: «Егорушка открыл глаза. Внизу около воза стояли Пантелей, треугольник — Емельян и великаны. Последние были теперь много ниже ростом и, когда взгляделся в них Егорушка, оказались обыкновенными мужиками, державшими на плечах не пики, а железные вилы». И хотя обозначение «великаны» как будто теперь потеряло смысл, оно появляется в дальнейшем опять: «Вы тутошние? — спросил он великанов». Такого рода цитация чрезвычайно экспрессивна и распространена в современной прозе. Аналогичный пример: «Сунул он руку в карман и достал оттуда комок бурой, липкой замазки. Как эта замазка попала ему в карман?» Описательное обозначение сопровождается усиливающей его внутренней речью. Далее объясняется, что замазка — это размокший во время грозы пряник. А позже читаем: «Большая белая собака... осторожно подошла к Егорушке, съела замазку и вышла». В авторском объективном повествовании вместо слова «замазка» должно было быть «пряник».

Наконец, созданию субъективированной неопределенности служат вводные слова, выражающие сомнение, неуверенность, слова-операторы: «вероятно», «как будто», «видимо», и др.

«Иначе говоря, речь идет о ситуации, когда в композиционные задачи автора не входит использование внутренней точки зрения по отношению к данному персонажу, он изображается в произведении извне (например, через чье-то восприятие) — но при этом автору нужно каким-то способом передать переживание данного лица.

В этом случае глаголы внутреннего состояния при описании данного персонажа могут сопровождаться вводными словами указанного типа (то есть говорится: «Он, казалось, подумал...», «как будто хотел...» и т. д.). Последние, тем самым, играют роль специальных операторов, которые позволяют переводить выражения, описывающие внутреннее состояние, в план объективного описания (иными словами, трансформировать описание изнутри в описание извне)»¹⁷.

Если в ранее приводившихся примерах неопределенность как бы заключена в самом обозначении, которое использует писатель, то здесь эта неопределенность привносится, как бы прибавляется к высказыванию. Это специальный указатель (слово — сигнал) субъективации.

Ср. пример из «Пиковой дамы»: «Неведомая сила, казалось, привлекала его к нему. Он остановился и стал смотреть на окна. В одном увидел он черноволосую головку, наклоненную, вероятно, над книгой или над работой. Головка приподнялась. Германн увидел свежее личико и черные глаза, эта минута решила его участь». Здесь два таких субъективирующих оператора — «казалось», «вероятно». По поводу последнего В. Виноградов замечал: «Что в этом повествовательном отрезке заложена двойственность понимания действительности, ясно из вводного слова «вероятно», которое может относиться только к восприятию Германна» (113).

Ср. пример из повести А. Чехова: «Потом Егорушка видел, как он молился богу. Вероятно, старик знал наизусть очень много молитв, потому что долго стоял перед образом и шептал».

Таковы средства, относящиеся к первой группе субъективирующих форм — форм представления.

3. Другую группу образуют формы экспрессивной субъективации повествования; сюда относятся формы лексико-семантической и грамматико-синтаксической избирательности.

Используемые при этом языковые средства, естественно, чрезвычайно разнообразны. В плане лексико-семантическом здесь имеет значение разнообразно выраженная образность, мотивируемая особенностями вос-

¹⁷ Успенский Б. А. Указ. соч., 1970, с. 115.

приятия героя. Приведу несколько отрывков из описания грозы в повести А. Чехова «Степь»:

«Налево, как будто кто чиркнул по небу спичкой, мелькнула бледная, фосфорическая полоска и потухла. Послышалось, как где-то очень далеко кто-то прошелся по железной крыше. Вероятно, по крыше шли босиком, потому что железо проворчало глухо». Если первый образ — сравнение — вполне вмещается в сферу авторского «сознания», то второе явно связано с восприятием персонажа. Об этом легко заключить, даже если бы не было слова-оператора «вероятно». Повествовательной норме соответствовало бы: «Послышалось, как где-то очень далеко загремел гром, как будто кто-то прошелся по железной крыше» и т. п. Во всяком случае оба члена сравнения были бы налицо. Ср. в дальнейшем описании грозы: «Вдруг рванул ветер и с такой силой, что едва не выхватил у Егорушки узелок и рогожу; встрепенувшись, рогожа рванулась во все стороны и захлопала по тюку и по лицу Егорушки. Ветер со свистом понесся по степи, беспорядочно закружился и поднял с травой такой шум... Лунный свет затуманился, стал как будто грязнее, звезды еще больше нахмурились, и видно было, как по краю дороги спешили куда-то назад облака пыли и их тени... Чернота на небе раскрыла рот и дынула белым огнем; тотчас же опять загремел гром; едва он умолк... Черные лохмотья слева уже поднимались кверху и одно из них, грубое, неуклюжее, похожее на лапу с пальцами, тянулось к луне».

Случаи подобной изобразительности грамматических форм хорошо известны (например, переход в рассказе о прошлом на настоящее историческое). Значительно реже используется и менее известно понятие «синтаксической изобразительности». Это понятие было введено и объяснено В. В. Виноградовым. Среди важнейших положений статьи «Стиль «Пиковой дамы» для нас в данном случае особенно интересны следующие:

«Итак, в структуре повествовательного стиля имеют большое значение не только приемы выбора действий, но и формы их последовательного течения. В этой сфере Пушкин создал множество стилистических вариаций. Вместе с тем смена процессов бывает сопряжена и со сменой субъектов действия. Синтаксис неразрывно связан с семантикой развития сюжета» (136).

«Таким образом, прием косвенной, побочной символизации переживаний героев может покоиться не только на скрытых, подразумеваемых значениях слов, не только на предметно-смысловых формах речи, но и на оттенках синтаксического употребления. Тут уже начинается область субъектно-экспрессивных форм синтаксиса» (128).

И далее: «Средствами изображения переживаний персонажа могут быть не только ритм, интонации, паузы, приемы сопоставления и расположения предложений, но и порядок слов, и союзы, и другие синтаксические формы. Так, волнение Германна, его азарт и алчность во сне символизируются инверсией наречий и повторением союза *и*:

«Поздно воротился он в смиренный свой уголок; долго не мог заснуть, и, когда сон им овладел, ему пригрезились карты, зеленый стол, кипы ассигнаций и груды червонцев. Он ставил карту за картой, гнул углы решительно, выигрывал беспрестанно, и загребал к себе золото, и клал ассигнации в карман».

Если переставить наречия, исключить один союз *и*, то повествование примет объективно-авторское течение, из него исчезнет взволнованность заинтересованного субъекта, его эмоциональное отношение к передаваемым событиям...» (129—130). И в другом месте: «Легко в синтаксических особенностях речи — в отодвинутых на конец фразы, за глагол, наречиях: «гнул углы решительно, выигрывал беспрестанно»; в эмоциональном повторении союза *и*: «и загребал к себе золото, и клал ассигнации в карман» — усмотреть субъективную окрашенность повествования. Автор передает видение Германна, сохраняя то настроение, с которым этот сон переживался самим Германном» (113)¹⁸.

Наконец, третью группу составляют формы, наиболее близкие традиционным, большей частью вообще не выделяемые, — монтажные формы. Значение их проще всего показать на примере. В «Милом друге» Мопассана эмоционально передано настроение героя (Жоржа

¹⁸ Что касается роли порядка слов в различных типах повествования, этот вопрос можно считать решенным после работ И. И. Ковтуновой. См., в частности: *Ковтунова И. И.* Современный русский язык. Порядок слов и актуальное членение предложения. М., 1976, с. 132—144. Изд. 2. М.: УРСС, 2002.

Дюруа), условившегося бежать с Сюзанной и ожидавшего ее в фиакре в полночь:

«...он вышел из дому около одиннадцати часов, побродил немного, взял карету и остановился на площади Согласия, у арки морского министерства.

От времени до времени он зажигал спичку и смотрел на часы. Около двенадцати его охватило лихорадочное волнение. Каждую минуту он высовывал голову из окна кареты и смотрел, не идет ли она.

Где-то вдали пробило двенадцать, потом еще раз, ближе, потом где-то на двух часах сразу и, наконец, опять совсем далеко. Когда раздался последний удар, он подумал: «Кончено. Все погибло. Она не придет».

Он решил, однако, ждать до утра. В таких случаях надо быть терпеливым. Скоро он услышал, как пробило четверть первого, потом половину, потом три четверти и, наконец, все часы повторили друг за другом час, как раньше пробили двенадцать...»

Эта сцена послужила объектом тонких и глубоких размышлений С. М. Эйзенштейна: «Мы видим из этого примера, что, когда Мопассану понадобилось вклинить в сознание и ощущение читателя эмоциональность полуночи, он не ограничился тем, что просто дал пробить часам двенадцать, а потом час. Он заставил нас пережить это ощущение полуночи тем, что заставил пробить двенадцать часов в разных местах, на разных часах. Сочетаясь в нашем восприятии, эти единичные двенадцать ударов сложились в общее ощущение полуночи. Отдельные изображения сложились в образ. Сделано это строго монтажно.

Данный пример может служить образцом тончайшего монтажного письма, где «двенадцать часов» в звуке выписано целой серией планов «разной величины»: «где-то вдали», «ближе», «совсем далеко». Это бой часов, взятый с разных расстояний, как съемка предмета, сфотографированного в разных размерах и повторенного в последовательности трех различных кадров — «общим планом», «средним», «еще более общим». При этом самый бой, вернее, разнобой часов выбран здесь вовсе не как натуралистическая деталь ночного Парижа. Сквозь разнобой часов у Мопассана прежде всего настойчиво бьет эмоциональный образ «решительной полуночи», а не информация о «ноль часах».

Желая дать лишь информацию о том, что сейчас двенадцать часов ночи, Мопассан вряд ли прибегнул бы к столь изысканному письму. Совершенно так же без избранного им художественно-монтажного разрешения ему никогда не добиться бы такими простейшими способами столь же ощутимого эмоционального эффекта»¹⁹.

Эмоциональное усиление повествования, его субъективизация могут достигаться не только в случае последовательного монтажа сцен, но — в особенности — и посредством повторений «кадров», что характерно для «возвращающегося описания». Так дано, например, описание блужданий Владимира у Пушкина в «Метели». В плане лексико-синтаксическом, вообще языковом, описание вполне объективно, незэмоционально, — простое перечисление фактов: сообщение о том, что «поднялся ветер», что «дорогу занесло», что «...Владимир очутился в поле», что «лошадь ступала наудачу...» и т. д. Но в двадцати пяти строчках описания метели одни и те же действия даются снова и снова; описание насыщено повторениями. Во-первых, повторяется сообщение о метели. В самом начале сказано: «сделалась... метель», затем в середине описания: «метель не утихала». В начале: «небо слилось с землею», затем в середине: «небо не прояснилось».

Повторы в рассказе о Владимире: «Владимир очутился в поле...», «Владимир ехал полем...», «полю не было конца...» Далее о лошади: «лошадь ступала наудачу...», «лошадь начинала уставать...», «лошадь его чуть ступала...».

Характеристика бездорожья: «лошадь... то въезжала на сугроб, то проваливалась в яму...», «ехал полем, пересеченным глубокими оврагами...»; «все сугробы да овраги...».

Описание езды: «...сани поминутно опрокидывались», «он поминутно был по пояс в снегу...», «поминутно сани опрокидывались...» И, наконец, регулярный отсчет времени: «езды всего двадцать минут...», «прошло более получаса», «прошло еще около десяти минут...», «уже более часа был он в дороге». И заключительное, неопределенное (когда Владимир уже теряет надежду) — «время шло».

¹⁹ Эйзенштейн С. М. Избр. произведения, т. 3. М., 1964, с. 165.

Возвращающееся описание разрушает объективизм повествования. Описание дано через «субъектную призму», через восприятие персонажа. Повествователь нигде не говорит о чувствах героя, о его нетерпении, о надежде и разочарованиях, но читатель их явно ощущает. Все это выступает в монтажной композиции отрывка.

Монтажные формы определяются ракурсом изображения, последовательностью описания (предметы описываются по мере того, как они попадают в поле зрения персонажа; типичной формулой является: *увидел перед собой... сзади... справа (слева)... вон там...* и т. д.), использованием общего или крупного плана (сначала характеризуется вся картина, затем отдельные части, детали, и наоборот), динамикой (объекта или субъекта).

Все эти особенности монтажного письма хорошо видны в следующем отрывке из повести А. Толстого «Гадюка»:

«Зотова живо взнуздала, вскочила в седло, взглядываясь, потянула из-за спины ложу карабина. В лозняхках заныряли две головы, и на берег выскочили всадники — двое. Остановились. Это был разъезд, но чей? Наш или белый?»

У одного лошадь нагнула голову, сгоняя слепня с ноги, всадник потянулся за поводом, и на плече его блеснула золотая полоска... «Текаты!» Ольга Вячеславовна ударила ножами коня, пригнулась, — и полетели кустики полыни, сухие репы навстречу...».

Таким образом, формы представления, изобразительные и монтажные формы являются средствами конструктивной субъективации авторского повествования. Все изложенное можно суммировать в следующей таблице:

Субъективация авторского повествования					
речевые формы			конструктивные формы		
прямая речь	внутренняя речь	несобственно-прямая речь	формы представления	изобразительные формы	монтажные формы

Субъективация повествования, создаваемая этими формами, может связываться с персонажем или с рассказчиком (там, где последний не обозначен, — с повест-

вователем, как одним из проявлений, одним из «ликов» автора, по выражению В. Виноградова). С рассказчиком (повествователем) субъективация связывается в том случае, когда нет мотивировки (эксплицитно или имплицитно данной) соотнесения или прикрепления той или иной формы к персонажу. Наиболее распространенным средством отнесенности служат глаголы речи, мышления, восприятия (думать, смотреть, говорить, рассуждать, вспоминать и др.), разного рода указания на сопутствующие действия, вообще на жест, движение, поступки героя и т. п. Эти указания на речь, мышление, восприятие или движение героя непосредственно (или почти) предшествуют (в некоторых формах, а именно тогда, когда субъективация дополнительно выделена — графически, лексически или синтаксически, — подобный сигнал может следовать) используемой форме субъективации. Например, четвертая глава «Пиковой дамы» начинается фразой: «Лизавета Ивановна сидела в своей комнате, еще в бальном своем наряде, погруженная в глубокие размышления». Затем после небольшого отступления возвращение: «Она села, не раздеваясь, и стала припоминать все обстоятельства...» И сразу же после такого двойного (дистантного и контактного) указания вводится субъективация (в форме внутренней речи): «Не прошло трех недель с той поры, как она в первый раз увидела в окошко молодого человека, — и уже она была с ним в переписке, — и он успел вытребовать от нее ночное свидание!..»

Описание же спальни старой графини дано здесь же в восприятии Германна (монтажная форма):

«Германн вошел в спальню. Перед кивотом, наполненным старинными образами, теплилась золотая лампада. Полинялые штофные кресла и диваны с пуховыми подушками, с сошедшей позолотой, стояли в печальной симметрии около стен, обитых китайскими обоями. На стене висели два портрета...».

Описание строго объективно, Пушкин нигде не говорит о чувствах или восприятии героя (например, «Германн вошел и увидел...», «Германн огляделся...», «Германн детально рассмотрел...» и т. п.), и тем не менее никто из пушкинистов не сомневался в том, что в описание включена субъективная сфера персонажа. Так, В. Виноградов писал, что «обращенный к прошлому быт

старухи, вся атмосфера XVIII века, окружающая ее, тоже входит в повесть главным образом через восприятие Германна... Поэтому все детали старинного быта... воспроизводятся сквозь призму созерцания Германна...». Причем в рассматриваемом случае «сюжетной мотивировкой описания служит вторжение Германна в дом графини, в ее спальню»²⁰.

Показательно, что субъективизм восприятия признавался несмотря на то, что само описание не только не включает языковых или экспрессивно-стилистических примет персонажа, но как бы слишком объективировано: в нем слишком детально (для субъективного восприятия) описаны отдельные предметы (например: «Один из них изображал мужчину лет сорока, румяного и полного, в светлозеленом мундире и со звездой; другой — молодую красавицу с орлиным носом, с зачесанными висками и с розой в пудренных волосах»), слишком обширен сам перечень предметов («коробочки, рулетки, веера и разные дамские игрушки...»). Это известное противоречие субъективизма восприятия и объективизма самого описания заставило даже такого тонкого пушкиниста, каким был М. О. Гершензон, написать: «Подробное объективное описание графининой спальни, как ни хорошо оно само себе, — серьезный художественный промах; всего, что здесь перечислено, Германн, конечно, не мог тогда видеть и сопоставить в своем уме»²¹.

Это, конечно, не так. М. О. Гершензон не учел композиционной роли данного описания, его места в системе контрастных со- и противопоставлений, вскрытых позже В. Виноградовым и Г. А. Гуковским. В. Виноградов справедливо возражал: «Характеристика Гершензона лишь говорит о недостаточном понимании им своеобразий пушкинского повествовательного стиля, в частности приема смешения и слияния сферы повествования со сферами сознания персонажей» (592).

При отсутствии указанных мотивировок характер изложения определяется субъектной сферой рассказчика (повествователя). С ним соотносится каждая из указанных речевых и конструктивных форм (даже прямая речь, которая в этом случае дает рассказ от первого лица —

²⁰ Виноградов В. В. *Стиль Пушкина*. М., 1941, с. 590—591.

²¹ Гершензон М. О. *Мудрость Пушкина*. М., 1919, с. 111—112.

Ich-Erzählung; другие формы дают сказовое повествование, повествование с персонифицированным или объективированным рассказчиком, повествование с фиксированным или динамичным повествователем: непосредственный наблюдатель, комментатор и др.).

Необходимо заметить в заключение, что отмеченные здесь формы субъективации характерны вообще для художественного функционального стиля, а не только для художественной литературы. Эти формы легко обнаружить во всех жанрах и типах, где используется художественная речь — в публицистике, научно-популярной, мемуарной литературе, в ораторской речи и др. Ср., например, в воспоминаниях Ф. И. Шаляпина «Страницы из моей жизни» использование конструктивных форм: «Я заснул, а товарищи, не разбудив меня, ушли. Когда я проснулся, было темно, вокруг меня стоял лес, и мне казалось, что между деревьями кто-то бесшумно шевелится, молча подстерегает меня. Я быстро пошел домой, не оглядываясь, не чувствуя под собой ног. Лес двигался за мною. Деревья заступали дорогу. Кто-то хватал меня за пятки, дышал в спину и затылок холодом. А тут еще пришлось идти мимо кладбища. Через ограду его на меня смотрели покойники. Они ходили между могил, раскачивая кресты, стояли в белых саванах под березами. Я старался не видеть их, пел песни, разговаривал сам с собою, но отовсюду на меня ползли ужасы»²².

Артист вспоминает о детстве, но в определенный момент ему хочется живо, эмоционально изобразить детские впечатления, и он «включает» субъектную призму непосредственного наблюдения и переживания. Объективизм рассказчика (например: «Мне казалось, что лес двигался за мной» и т. п.) заменяется динамизмом монтажной формы — «Лес двигался за мною», «деревья заступали» (а не: «деревья мешали идти», «деревья попадались на пути...» и т. п.), «покойники смотрели» и др. Доминировать в таких случаях могут или речевые, или конструктивные формы. Естественно, что возможно их совмещение и взаимодействие. Формы субъективации создают эмоциональное насыщение и экспрессивное напряжение изложения, создают его стилистическую выразительность.

²² Шаляпин Ф. И. Повести о жизни. Пермь, 1965, с. 53.

РАЗВИТИЕ ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫХ ФОРМ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Разработка форм субъективации авторского повествования создавала возможности для адекватной передачи внутреннего мира человека в его неповторимом многообразии, в сложности и противоречивости эмоциональных переходов и поворотов, в текучей изменчивости чувств и состояний, углубляла психологическую перспективу и открывала путь к реалистическому отражению жизненных явлений. На этом пути был найден новый метод изображения действительности — реалистический метод. Понятие о литературном реализме должно включать не только содержательные, но и формальные признаки структуры текста — и языковые, и стилистические. Реализм — это не только новизна предметов и тем, но и новизна стилистических способов и приемов изображения. Проблема реализма была широко, всеобъемлюще поставлена В. В. Виноградовым, который выступил против одностороннего понимания реализма как содержательно-идеологической категории. Ни поиски «элементов реализма» в допушкинской литературе, ни убеждение, что основные признаки и характерные свойства реализма заключены в народно-разговорной речи, в фольклорных жанрах, ни предрассудок, что реалистическая литература развивается только на базе стилей народной словесности и на основе народно-разговорной речи, ни априорное предположение в «неразрывной связи реализма с революционной идеологией независимо от конкретно-исторических изменений в системе форм литературного выражения» не дали и не могли дать положительных результатов. «При такой характеристике, — писал В. В. Виноградов, — реализм теряет все черты метода словесно-художественного изображения жизни и должен быть отнесен к истории общественной мысли как своеобразная реалистическая идеология»²³.

Анализ словесно-художественных структур эпохи реализма заставлял задуматься над вопросом, возможно ли оформление реализма до образования национального языка. В. В. Виноградов так отвечал на этот вопрос:

«Между тем можно предполагать наличие строго за-

²³ Виноградов В. В. О языке художественной литературы, с. 440.

кономерного соотношения между оформлением реализма как специфического метода словесно-художественного изображения и процессами образования национальных литературных языков и стилей национальных литератур. Само собой разумеется, что здесь меньше всего можно выдвигать общую унифицированную схему, пренебрегающую национально-историческими своеобразиями развития культур, литератур и литературных языков. Но можно утверждать одно: реализм как словесно-художественная система в литературе того или иного народа не может сложиться до образования соответствующего национального литературного языка, он возникает и развивается или в связи с созданием нормы национального литературного языка и осознанием многообразия социально-речевых стилей народно-разговорной речи, или в зависимости от специфических социально-исторических условий течения этих процессов в той или иной национальной культуре — после того, как сформировался национальный литературный язык, претерпел соответствующие изменения в своей структуре и в своих взаимодействиях с языком художественной литературы, с ее стилями...»²⁴.

Так был указан лингвистический аспект проблемы реализма, заставивший многое пересмотреть и оценить по-новому. Открытие В. В. Виноградова было бы неполным, если бы он не указал две стороны общего аспекта — языковую и стилистическую, два принципа, реализация которых (в их единстве и взаимодействии) позволила Пушкину стать родоначальником русской реалистической литературы: «Принцип широкого использования социально-речевых стилей изображаемой общественной среды в качестве ее собственного речевого самоопределения, связанного с ее бытом, ее культурой и ее историей, и принцип воспроизведения социальных характеров с помощью их собственных «голосов» как в формах диалога, так и в формах «чужой» или не прямой речи в структуре повествования»²⁵.

Каждая эпоха в развитии литературы, каждое литературное направление характеризуется господством определенных, характерных для него жанров, развитием

²⁴ Там же, с. 466.

²⁵ Там же, с. 475—476.

«своих» жанров. Для реализма таким характерным жанром явился роман. Именно «свободные» рамки романа позволили писателям прошлого века дать «вольное и широкое изображение характеров», всестороннее описание русской жизни. Подобное утверждение роли романа как специфически реалистического жанра может показаться неоправданным преувеличением: ведь роман существовал и в XVIII в., был весомым и популярным жанром. Но, во-первых, иным было отношение к роману, который находился на периферии литературы, если не за ее пределами. В «Кратком руководстве к красноречию» (1747) М. В. Ломоносов нравоучительным вымыслам древних авторов противопоставлял бездумные и пустые «французские сказки»:

«Французских сказок, которые у них романами называются, в числе сих вымыслов положить не должно, ибо они никакого нравоучения в себе не заключают и от российских сказок, какова о Бове составлена, иногда только украшением штиля разнятся, а в самой вещи такая же пустошь, вымышленная от людей, время свое тщетно препровождающих, и служат только к развращению нравов человеческих и к вящему закоснению в роскоши и плотских страстях»²⁶.

Во-вторых, — и это главное — сам роман был иным, строился на совершенно иных принципах.

«Русский роман 30-х годов не мог быть и не был простым продолжением старого нравоописательного, дидактического или авантюрного романа», — писал Б. М. Эйхенбаум²⁷.

Перед прозаиками начала прошлого века встали новые задачи и трудности. «Нельзя было сразу сесть и написать новый русский роман в четырех частях с эпилогом — надо было его собирать в виде повестей и очерков, так или иначе между собою сцепленных. Мало того: надо было, чтобы это сцепление было произведено не механической склейкой эпизодов и сцен, а их обрамлением или их расположением вокруг одного героя при помощи особого рассказчика. Так определились две труднейшие очередные задачи: проблема сюжетного сцепления и проблема повествования»²⁸.

²⁶ Ломоносов М. В. Полн. собр. соч., т. 7. М.—Л., 1952, с. 222—223.

²⁷ Эйхенбаум Б. М. О прозе. Л., 1969, с. 249.

²⁸ Там же, с. 249.

В самом деле, в прозе Пушкина, Лермонтова, Гоголя легко прослеживается это становящееся все более крепким и органичным сцепление эпизодов, сцен, рассказов. В «Повестях Белкина» сцепление поддерживается образом рассказчика (внешне как будто ничем не связанным с повествованием). У Лермонтова рассказчик становится и героем. Объединяющая роль героя в «Мертвых душах» еще более значительна. Становление русского реалистического романа, как справедливо считается, завершилось в творчестве Л. Толстого и Ф. Достоевского. Усложнение способов сцепления, способов композиционной организации произведения шло параллельно с усложнением форм субъективации (так решалась «проблема повествования»). Причем, у одних писателей в центре внимания оказались собственно «речевые» типы (линия: Гоголь — Достоевский), у других — «конструктивные» (линия: Пушкин — Толстой).

Чтобы убедиться в том, сколь значительна реорганизация повествования, проведенная Пушкиным, достаточно обратиться к прозе такого писателя, как В. Нарезный, которого зачисляли прежде в разряд реалистов и справедливо считали предшественником Гоголя. Роман В. Нарезного «Два Ивана, или страсть к тяжбам» напечатан в 1825 году. Тогда же в «Московском телеграфе» (№ 22) П. А. Вяземский, положительно оценивая роман, писал: «Нарежный победил первый и покамест один трудность, которую, признаюсь, почтал я до него непобедимой. Мне казалось, что наши нравы, что вообще наш народный быт не имеет или имеет мало окончностей живописных, кои мог бы охватить наблюдатель для составления русского романа».

Действительно, если иметь в виду содержательный план бытового правдоподобия, ничто не мешает относить Нарезного к реалистам, но по манере изложения он недалеко ушел от прозаиков XVIII в.: в плане композиционном — линейность, в плане стилистическом — одноплоскостное изображение, в плане языковом — немотивированная пестрота. Всезнающий и всевидящий автор последовательно рассказывает о событиях, о действиях и чувствах персонажей, изредка стараясь острить и разнообразить слог. Представление о характере повествования может дать следующий пассаж:

«...— Итак, откровенно, Раиса! любишь ли меня?»

— Лидия! любишь ли меня?

Вместо ответа девушки зарыдали, опустили в объятия юношей, и губы их соединились. Несколько минут пробыли они в сем сладостном положении; но природа ни при каком случае прав своих не теряет. Чтобы облегчить грудь, дав ей новый воздух, они должны были расклеить губы... Тут юноши вновь заключили зардевшихся девушек в объятия, запечатлели несколько страстных поцелуев на коралловых губах их, как вихрь перелетели через забор и скрылись»²⁹.

Но иногда в это линейное, одноплановое повествование автор пытается включить экспрессию персонажа (а не только говорить о ней). В сопоставлении с теми формами субъективации, которые использовала реалистическая литература (и которые были описаны в предыдущей главе), хорошо видна неотделанность, примитивизм и прямолинейность приемов. Субъективация проводится как-то грубо, резко, в лоб. Например:

«...уже оба Ивана и некоторые из сопутников запаслись батуриным табаком... как вдруг, при вступлении в главную улицу, показался пан Харитон со всеми домашними и множеством гостей обоего пола, в числе коих отличались — о ужас! — сотенной канцелярии писец Анурий и с ним два подписчика. Куда деваться панам Иванам!»

Оба восклицания (и разрывающее, и дополняющее описание) восходят к автору и оказываются добавочным средством сообщения о чувствах и состоянии персонажей. О слиянии, тонком переходе или совпадении «субъектных сфер» говорить не приходится. Приведем другие примеры, когда всезнающий автор пытается сделать шаг в сторону персонажей:

«Ароматный дым, выходявший из горшков с варенухою, наполнял не только весь дом, но двор и улицу, из чего можно заключить о великом количестве оных. Под вечер явились на дворе два машкары, два цимбалиста и два гудошника, а в заключение — О, верх великолепия! — с двумя медведями литвин, которого пан Агафон с ярмарки — в ожидании сего всерадостного дня — пригласил к себе и содержал тайно, дабы такую нечаянно-

²⁹ *Нарезный В. Т.* Избр. соч., т. 2. М., 1956, с. 325—326 (далее страницы указаны по этому изданию).

стью привести в радостное удивление собеседников» (321).

«Со всевозможной осторожностью ошупали они дверь, мгновенно ее отворили и быстро вошли в комнату. — Боже! что они увидели! Никанор и Коронат сидели у стола, держа каждый в объятиях по девушке, и эти красавицы были — о ужас! — Раиса и Лидия... Любовники и любовницы сидели как окаменелые; но и старики не в лучшем были положении» (363).

В связи с этим находятся и отелльные случаи открытого проявления автора, его риторические вопросы и восклицания: «Могли ль милые сестры не сдержать своего обещания? — Кто опишет общую радость, наслаждение, упоение, когда обе юные четы сплелись руками, прижались один к другому и соединили вместе пылающие губы? — Кто не отгадает дальнейшего!» (361).

Способы тонкого включения чужой речи, слова героя в авторское повествование не были известны Нарезному. И для этой цели приходилось опять-таки грубо разрывать изложение, использовать вставки:

«Сидя в преддверии своего элизиума (так студенты называли бурьян относительно баштана), они не уставали высовывать головы...» (в ожидании своих любезных) (321—322).

В реалистической литературе описание нового лица (неизвестного герою) дается через «субъектную призму», через восприятие героя. Например, сначала изображается внешность человека, а затем выясняется и объясняется, кто это. Данный прием встречается и у Нарезного, но тем заметнее разница: «...вскоре является в собрание человек низменный, лет в пятьдесят, но зато довольно пространный в чреве и широкий в раменах. Лысина его светилась, как полный месяц. Кто же был этот гость? Писец сотенной канцелярии пан Анурий» (349).
Две черты здесь необходимо отметить во всяком случае: во-первых, разрыв в изложении, использование вставки — риторического вопроса; во-вторых, то, что вопрос не отражает точки зрения персонажей (или персонажа), писец пан Анурий всем хорошо известен, а риторический вопрос оказывается средством «интригующего» изложения.

Ср. аналогичные примеры (риторических вставок):

«Он скорыми шагами пустился — кто не отгадает,

куда, — прямо к мельницам» (357). Или: «...пан Харитон вскочил с постели, наскоро оделся и пустился — нужно ли отгадывать куда? точно так — на голубятню!» (422) и др.

Если в реалистической прозе слияние, взаимопереплетение разных форм и типов речи настолько прочно и органично, что речь автора, «чужую речь» и повествовательную трудно разграничить, то у предтечи реализма Нарежного (впрочем, как и у других предшественников Пушкина) эта граница очевидна, бросается в глаза.

Даже А. А. Бестужев-Марлинский, который достаточно широко использовал различные формы субъективации повествования, который более, чем кто-либо до него, владел талантом «рассказа, живого, остроумного, занимательного», который, по верному замечанию В. Г. Белинского, был «первым нашим повествователем, был творцом или, лучше сказать, зачинщиком русской повести», — даже А. А. Бестужев не смог решить «проблему повествования». По литературоведческой квалификации прозаические опыты А. Бестужева — образец ярко выраженного романтизма. Но сам писатель думал, стремился к историческому правдоподобию, старался создать впечатление реалистического, точного, правдивого изображения событий в своих исторических повестях: в основу рассказа нередко отбирались действительные факты, с научной точностью описывались обычаи, обстановка, весь тот фон, на котором разворачивалось действие. К одной из первых своих повестей «Роман и Ольга» писатель сделал примечание:

«Течение моей повести заключается между половинами 1396 и 1398 годов (считая год с первого марта по тогдашнему стилю). Все исторические происшествия и лица, в ней упоминаемые, представлены с неотступной точностью, а нравы, предрассудки и обычаи изобразил я, по соображению, из преданий и оставшихся памятников. Языком старался я приблизиться к простому настоящему русскому рассказу и могу поручиться, что слова, которые многим покажутся странными, не вымышлены, а взяты мною из старинных летописей, песен и сказок»³⁰.

³⁰ Бестужев-Марлинский А. А. Соч., т. 1. М., 1958, с. 3.

Но действительная историческая основа растворяется и преобразуется в романтическом повествовании. Черты романтического стиля бросаются в глаза. Здесь и «кипящая грудь», и «злосчастная страсть», «шепот сердца» и «сладкие вздохи». Особенно выразительны описания чувств, эмоциональных переживаний героев: (об Ольге) «Долго бушевали страсти в груди ее; долго тускло зеркало разума под дыханием отчаяния...»; (Роман) «В иступлении немом отчаяния, вперив неподвижные взоры на дверь, долго сидел... Горькие вздохи вздымали грудь, занимали его дыхание...».

Экспрессия авторского описания, сильная и значительная, не позволяла проявиться «субъектным сферам» персонажей, она своею яркостью попросту заслоняла их.

В. Г. Белинский в статьях, написанных в разное время, резко нападая на Марлинского, все же неизменно говорит о нем как о творце русской повести. Действительно, именно в повестях А. А. Бестужева впервые появляется остросюжетное, занимательное развитие действия, сложный «сюжетный узел». У него напряженное изложение сочетается с легкостью, живостью рассказа («необыкновенную живость» рассказов А. Бестужева отмечал и Пушкин). Интересно, что очень точно определил свое место в литературе и сам Марлинский. В одной из статей, характеризую писателей-современников, он как бы вскользь заметил: «Исторические повести Марлинского, в которых он, сбросив пути книжного языка, заговорил живым русским наречием, служили дверьми в хоромы полного романа...»³¹.

Язык Марлинского не только жив и оригинален, но разнообразен и пестр. На упреки современников писатель отвечал: «Да, я хочу обновить, разнообразить русский язык, и для того беру мое золото обеими руками из горы и из грязи, отовсюду, где встречу, где поймаю его...» (письмо братьям Н. и М. Бестужевым от 1 декабря 1835 года). И далее в том же письме он признавался: «Однажды и навсегда — я с умыслом, а не по ошибке гну язык на разные лады, беру готовое, если есть, у иностранцев, вымышляю, если нет; изменяю падежи для оттенков действия или изощрения слова. Я хочу и нахожу русский язык на все готовым и все выражающим.

³¹ Бестужев-Марлинский А. А. Соч., т. 2, с. 595.

Если это моя вина, то и моя заслуга. Я убежден, что никто до меня не давал столько многоличности русским фразам, — и лучшее доказательство, что они усваиваются, есть их употребление даже в разговоре».

Столь же ярким, необычным был и диалог повестей Марлинского, не риторические монологи, а именно диалог. Живость и естественность диалога достигалась не только использованием разговорной лексики и фразеологии, но и перестройкой структуры диалога: не вопросно-ответная форма, не иллюстрация, не рассказ, не риторический монолог (хотя все это тоже есть) в центре внимания автора, но столкновение мнений, спор, создающие драматическое напряжение (именно это оказалось наиболее близким Пушкину и восхищало его).

Известны слова В. Г. Белинского о том, что если «зажмурить глаза», слушая «речи» действующих лиц во всех повестях Марлинского, то невозможно разгадать, кто говорит — морской офицер, дикий черкес, ливонский рыцарь или будочник-оратор. Это справедливо в общем плане, но легко привести примеры иного типа:

«— И впрямь так! — промолвил Савелий. — Чем глазеть на валы; возьми-ка, Алеша, лейку да отчерпывай воду: вишь, то и знай поддает. Ну, дядя Яков! напрасно я тебя не послушал: придержать бы к берегу, а то меня и в хорошую погоду знакомые отпевали, чуть я сберусь в море на карбасе, а в такую свалку, если б знал да гадал, я бы и сам трезвый не пустился...» (Мореход Никитин).

Так его ливонские рыцари не говорят; «впрямь», «глазеть», «то и знай поддает» — не похоже на риторику. Конечно, в повестях Марлинского нет еще речевой индивидуализации в том смысле, в каком мы находим ее в реалистической литературе, но писатель решительно покончил и с этой нивелировкой, той однотипностью речей персонажей, которая была характерна для прозы XVIII и начала XIX в. Стилистическая яркость, пестрота дополнялась разного рода игрой слов, острословием. Реплики героев Марлинского пересыпаны каламбурами:

«— ...похвалы сыпались у меня, как чечевица.

— И просыпались мимо. Нет, ты не умел, Конрад, посеять в ее сердце ко мне соучастия и взаимности.

— Благородный рыцарь! любовь растет скоро, как кресс-салат, но она все-таки не огородный овощ...» (Замок Нейгаузен).

Позже этот факт тоже был поставлен в вину писателю: слишком велика «плотность шуток» для обыкновенного разговора. Остроты делали ощутимым вмешательство автора, разговор становился неестественным, вычурным. Писатель в оправдание указывал на два фактора — субъективный (связанный с его личностью) и объективный (связанный со структурой повести): «Насчет блесков замечание весьма справедливо — но это в моей природе: кто знает мой обыкновенный разговор, тот вспомнит, что я невольно говорю фигурами, сравнениями...

Впрочем, иное дело повесть, иное роман. Мне кажется, краткость первой, не давая места развернуться описаниям, завязке и страстям, должна вцепляться в память остротами. Если вы улыбаетесь, читая ее, я доволен, если смеетесь — вдвое. В романе можно быть без курбетов и прыжков: в нем занимательность последовательная из характеров, из положений...»³².

Сделав упор на собственно языковые средства и способы выражения душевных движений, на «речевые» типы субъективации (а не конструктивные), А. А. Бестужев не смог принципиально изменить структуру «образа автора», схему соотношения «голосов героев» и «голоса повествователя». Но он исчерпал все возможности комбинации элементов внутри традиционной схемы, после чего возможны были или повторения, или трансформация ее; преодоление ее (что и сделал Пушкин). Общий характер сентиментально-романтической структуры «образа автора» очень точно обозначен В. Виноградовым:

«Система «вещей» и действий, которая стояла за образами «светского стиля», была не только ограничена узким бытом его «социального субъекта», но и служила лишь формой выражения его риторических тенденций, его эмоциональных переживаний, его гражданских и моральных идеалов, его эстетических вкусов. Поэтому в такой литературной конструкции предметные слова и глаголы больше указывали на эмоциональное отношение субъекта к вещам и событиям, на его оценки, чем

³² Там же, с. 637.

непосредственно отражали действительную жизнь... Отсюда возник принцип соотношения художественной действительности не с «натурой» вещей, не с бытовыми основами повествования, а с системой тех экспрессивных, этических и гражданских норм, которые были заданы стилизованным и идеальным образом автора.

Образ автора должен был воплотить идеальное представление о чувствительном, добродетельном и элегантном человеке. И этот образ накладывал неизгладимую печать своего миропонимания на все образы персонажей — независимо от их социального положения в сюжете произведения. Образ автора ассимилировал себе и поглощал их»³³.

Эту мысль можно иллюстрировать примерами из повести А. Марлинского «Лейтенант Белозор», одной из лучших вообще и, в частности, одной из тех, где используются разнообразные формы субъективации. Скажем, сообщается, что «Белозор, стоя на пушке, уже стремился взорами к берегам Голландии...» Далее включаются формы, передающие его восприятие (формы представления и изобразительные формы): «Заветный берег казался ему раем: там живут добрые, умные люди, там цветут красавицы, и в них, может быть, бьются сердца, готовые любить и достойные любви!..» И сразу же идет сентенция: «Двадцать пять лет — опасный возраст, милостивые государи...» Ср. аналогичный пример: «Белозор чуть не прыгал на стуле от удовольствия; мысль, что он проведет несколько дней близ Жанни (так называлась дочь хозяина), делала его счастливым. Несколько дней — это целый век для юноши, так, как червонец — неистощимая казна для дитяти. Воображение надувало своим газом шар его надежды, и сердце мечтателя летело с ним за облака».

Обращения к читателям, сентенции, ирония, образные трансформации — все это заставляет живо ощущать авторскую экспрессию, которая вытесняет и поглощает «субъектную сферу» и экспрессию персонажа. Не только при описании состояния героя, но и в обычных описаниях легко видеть те же следствия: «...голос у него замер вместе с дыханием и лицо загорелось как утреннее небо: так прелестна, так очаровательна показалась ему

³³ *Виноградов В. В. Стиль Пушкина*, с. 533.

голландочка. Волосы трубами распадались по статным плечам ее из-под легкого кружевного чепца, живописно сдернутого лентою. Вдохновенный фламандскою поэзией, я бы сказал, что румянец на щечках ее подобился розам, плавающим на молоке. В ямочках, напечатленных улыбкою, таились микроскопического роста амурь...»

Начало описания, первые два предложения, проявляющиеся в нем изобразительные и монтажные формы как будто свидетельствуют о «субъектной сфере» персонажа. Но продолжение (два следующих) решительно разрушает складывающееся впечатление: прямое вмешательство автора («я бы сказал»), образы «фламандской поэзии», шутивное сравнение, сложная метафора и др. Повествование вновь оказывается однопланнным, хотя и чрезвычайно тонко, изящно украшенным, узорчатым. Оно сложно по рисунку, но просто по структуре.

Очевидно, тяготеют к автору экспрессивные формы даже в тех случаях, когда автор открыто не проявляется: «Приятная наружность, веселый, откровенный нрав... — все это вместе заронило в грудь Жанни такие искры, которые не хуже греческого огня зажгли бы сердце в воде, не только во фламандском тумане. Как ни малоопытен был новичок наш, однако ж заметил, что если перед ним не спускали еще флага, по крайней мере, салютовали равным числом вздохов — вещь, равно лестная его самолюбию, как и радостная для его склонности».

Яркая, изысканная образность прямо обнаруживает направленность авторской повествовательной манеры. Все это производило не впечатление глубины, а впечатление «лирической и риторической декламации». Показательны в связи с этим признания Марлинского в очерке «Путь до города Кубы»:

«Я хотел только доказать, что во всех описаниях и живописаниях зритель и слушатель видит только уменьше художника изображать предметы, а не слепок, не отражение предметов; и вследствие этого промолвить, что если кто воображает по моим очеркам познакомиться с Кавказом, а не со мною, тот горько ошибется»³⁴.

А. Бестужев отворил двери в «хоромы полного романа», но не вошел туда. Этот шаг, решительный шаг

³⁴ Бестужев-Марлинский А. А. Соч., т. 2, с. 189.

сделал Пушкин. Пушкин усложняет и группировку событий, и — главное — структуру повествования. Казальсь бы, наиболее близкая повестям Марлинского одна из повестей Белкина — «Выстрел», резко отличается по своей структуре. «Повесть не тождественна рассказываемой «истории», фабуле, — писал тонко проанализировавший «Повести Белкина» С. Г. Бочаров. — Повесть Пушкина — композиция этой истории, фабулы, та композиция, в которую членится история в рассказах ее участников. В живом рассказывании выявляется композиция самого события, сложившегося из участия разных людей, из пересечения линий их жизней. В свой черед эти жизни в другое время и в разных точках пересекаются с жизнью основного рассказчика: он от Сильвио узнает начало истории, от графа ее конец. Так рассказанное событие предстает перед нами не голо, со стороны, безлично, «как факт», но полно и широко, как реальная жизнь, событие трех этих людей...»³⁵. И далее в отношении собственно повествования: «Каждая из субъективных сторон события видит другую сторону, видит событие в целом. Со своих концов и сторон рассказы идут навстречу друг другу, образуя общую точку зрения повести. Два рассказа сближаются со своих сторон и сходятся, совпадают в невидимом внутреннем центре события. Единонаправленная линейная фабула события обращена в его объемную композицию»³⁶.

В этом все дело: у Марлинского именно «факт», линейная композиция, плоскостное, хотя и украшенное изложение. У Пушкина — объемная композиция, сложная, многослойная структура повествования. Факт освещен не с одной, а со многих точек зрения. В этой «многослойности» повествовательной структуры и заключалась новизна метода, который получил позже название реалистического. Новый метод преобразовал не только композиционно-стилистический уровень, но и языковой. Так, В. В. Виноградов писал о языке «Выстрела»:

«Семантика „Выстрела“ обвеяна атмосферой военноромантических повестей в духе Бестужева-Марлинского. Этим способом воспроизводится культурно-бытовой стиль офицерской среды. Но со стиля Марлинского сов-

³⁵ Бочаров С. Г. Поэтика Пушкина. М., 1974, с. 175.

³⁶ Там же, с. 176.

лечен «театральный», «оперный», искусственный покров литературности, „красивой фразы“»³⁷.

Тонкий и разносторонний анализ прозы Пушкина и позволил В. В. Виноградову первым с полной определенностью сформулировать сущность реалистического метода:

«Множественность „субъектов“ повествования создает многопланность сюжета, многообразие смыслов. Эти субъекты, образующие особую сферу сюжета, сферу литературно-бытовых „сочинителей“ — издателя, автора и рассказчиков, — не обособлены резко друг от друга как типические характеры с твердо очерченным кругом свойств и функций. В ходе повествования они то сливаются, то контрастно противостоят друг другу. Благодаря этой подвижности и смене субъектных ликов, благодаря их стилистическим трансформациям происходит постоянное переосмысление действительности, преломление ее в разных сознаниях. Действительность выступает в меняющихся формах понимания»³⁸.

В связи с этим можно заметить, что в эпоху реализма работа писателя над текстом произведения в сущности сводится к созданию «многослойности» повествования, его усложнению, к выработке соответствующей соотнесенности «голоса автора» (повествователя) и «голосов героев». Нередко движение идет от плоскостного изображения к «объемному». Характерным примером может служить правка Л. Толстого заключительного эпизода рассказа «После бала». Сопоставим оба варианта — первоначальный, черновой и окончательный, печатный:

В печатном тексте

Я стал смотреть туда же и увидел посреди рядов что-то страшное, приближающееся ко мне. Приближающееся ко мне был оголенный по пояс человек, привязанный к ружьям двух солдат, которые вели его. Рядом с ним шел высокий военный в шинели и фуражке, фигура которого показалась

В черновиках

Только когда эти люди поравнялись со мною, я понял, что это было. Привязанный к ружьям человек был прогоняемый сквозь строй, сквозь 300 палок, как мне сказали, бежавший солдат татарин. Все солдаты, вооруженные палками, должны были ударять по спине проводимого мимо их че-

³⁷ Виноградов В. В. Стиль Пушкина, с. 577.

³⁸ Там же, с. 539.

мне знакомой. Дергаясь всем телом, шлепая ногами по талому снегу, наказываемый, подсыпавшимися с обеих сторон на него ударами, подвигался ко мне, то опрокидываясь назад, — и тогда унтер-офицеры, ведшие его за ружья, толкали его вперед, то падая наперед — и тогда унтер-офицеры, удерживая его от падения, тянули его назад. И, не отставая от него, шел твердой, подрагивающей походкой высокий военный. Это был ее отец с своим румяным лицом и белыми усами и бакенбардами...³⁹

ловека. Полковник кричал на людей, которые недостаточно крепко били, и бил их за это, угрожая еще жестоком наказанием. Солдаты взмахивали один за другим палками и ударили по спине волочимого мимо них человека...

Влекомый на ружьях человек то откидывался назад, и тогда солдаты со средоточенными, серьезными лицами толкали его вперед; то падал наперед, и тогда те же солдаты удерживали его от падения и медленно вели вперед...⁴⁰

Какие же изменения произвел Л. Н. Толстой и с какой целью? Кажется, описан один эпизод, реальное содержание вариантов одинаково. Изменения как будто совсем незначительны. Собственно-соотносительных лексических замен почти нет. Пожалуй, единственный случай: „откидываться — опрокидываться“ (большая интенсивность действия). Эстетический же эффект различен. Очевидно, правке подверглась не столько сама лексика, сколько способы и приемы ее организации, вся композиционно-стилистическая структура отрывка.

Рассмотрим подробнее правку Толстого. Интересны обозначения действующих лиц. В рукописном тексте солдат татарин, которого прогоняли сквозь строй, везде называется «человек»: «привязанный к ружьям человек», «проводимого мимо их человека», «волочимого мимо них человека», «влекомый на ружьях человек». Слово „человек“, имеющее слишком общий смысл, естественно, требует уточняющих определений (здесь определения однотипны, выражены они причастным оборотом, основу которого образуют синонимичные слова *проводимый*, *волочимый*, *влекомый*). В печатном тексте также выступает обозначение «человек» (и даже с тем же определением — привязанный к ружьям), но тем заметнее разница. В рукописи слово „человек“ лексически опустошено, оно выступает в обобщенно-местоименном значении

³⁹ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч., т. 34. М., 1952, с. 123.

⁴⁰ Там же, с. 488.

(близком к значению слова лицо в официально-деловом стиле). Основной смысл словосочетания выражается не им, а определением-причастием, которое к тому же, находясь в препозиции, получает большую адъективизацию. Все это усиливает «безличность», некоторую «протокольность» перечисления. В печатном тексте слово „человек“ семантически полновесно. Такое соотношение поддерживается тем, что в печатном тексте это слово является ремой, в рукописи (второе предложение) — темой. Слово „человек“ в окончательном варианте служит точным обозначением того, что было описано раньше как «что-то страшное, приближающееся ко мне». То, что слово „человек“ выступает здесь в своем основном словарном значении, доказывается возможностью употребления его в именном сказуемом и без определений: «Приближающееся ко мне был... человек».

Обращает на себя внимание тот факт, что в печатном тексте происходит смена обозначений. Один и тот же предмет называется по-разному. Слово „человек“, появившись однажды, больше уже не встречается, оно выступает в ряду других обозначений: *что-то страшное — человек — наказываемый*. Неопределенное вначале „высокий военный“ раскрывается: «Это был ее отец...»; неопределенное „солдаты“ конкретизируется: «унтер-офицеры, ведущие его за ружья». Такая смена обозначений является основой приема «узнавания» (движение от неизвестного к известному), т. е. яркого средства субъективации. Рассказчик видит происходящее все более точно, детально. В рукописи «узнавания» нет. Говорится о полковнике, а слова „солдаты“, „люди“ чередуются, т. е. дается даже более общее обозначение вслед за более конкретным («Полковник кричал на людей...»). В рукописи заметно как будто безразличное чередование или повторение обозначений. Например: *эти люди — все солдаты — (кричал) на людей — солдаты (взмахивали) — солдаты (толкали) — солдаты (удерживали)*. Ср. также: *должны были ударять по спине — ударяли по спине*. Нет смены обозначений даже там, где ее можно было бы ожидать. Так, когда уже объяснено, что «привязанный к ружьям человек» — это «прогоняемый сквозь строй... бежавший солдат татарин», по-прежнему говорится о «проводимом мимо их человеке», «волочимом мимо них человеке», «влекомом на ружьях человеке».

Такой повтор обозначений также усиливает бесстрастность тона, «протокольность», которая естественна для однопланного повествования.

В рукописи все описание оказывается объяснением, раскрытием смысла начальной фразы отрывка: «... понял, что это было». В окончательном варианте обобщенная передача происходящего уступает место непосредственному, субъективному восприятию и описанию событий. Показательно, что в рукописном тексте рассказчик находится вне изображаемой картины, не является ее участником, тогда как в печатном тексте на присутствие рассказчика указывается несколько раз: «приближающееся ко мне» (дважды), «фигура... показалась мне знакомой», «наказываемый... подвигался ко мне». При переработке рассказа Толстой устраняет все, что создавало объективизм, деловитость тона. В печатном тексте нет сообщения о том, что «солдаты... должны были ударять...», а просто описано, как это происходило. Указание на источник сведений («как мне сказали») заменяется диалогом:

«— Что это они делают? — спросил я у кузнеца, остановившегося рядом со мною.

— Татарина гоняют за побег, — сердито сказал кузнец...». Этот диалог устраняет разрыв между моментом действия и рассказыванием. Писатель отказывается от четкости и определенности изображения. Так, в рукописи говорится, что «все солдаты... один за другим... ударяли... палками по спине». В печатном тексте вместо этого детализированного описания мы видим «неточное»: «под сыпавшимися... ударами».

В рукописи деловитость и объективизм создается также расчленением действия, достигаемым путем употребления однородных сказуемых: «полковник кричал... и бил...», «солдаты взмахивали... и ударяли», «солдаты удерживали... и вели...». В печатном тексте бросается в глаза появление ряда деепричастных оборотов — основное действие, выражаемое глаголом, осложняется рядом побочных: *подвигался — дергаясь, шлепая, опрокидываясь, падая*. Ср. также: в рукописи — «солдаты удерживали... и... вели», в печатном тексте — «унтер-офицеры, удерживая... тянули...» Устраняется уточняющее замечание («прогоняемый сквозь строй, сквозь 300 палок») и сами цифры.

Субъектно-эмоциональное насыщение описания достигается и синтаксическими средствами. Если в рукописном варианте предложения четко отграничены друг от друга (в начале каждого предложения разные субъекты: «Привязанный к ружьям человек был... солдат татарин», «все солдаты... должны были ударять...», «Полковник кричал на людей...», «Солдаты взмахивали...»), во всех случаях прямой порядок слов (что в общем не характерно для художественной прозы), способы связи предложений эксплицитно не выражены, то в печатном тексте различными средствами, эксплицитно подчеркивается связь предложений (лексический повтор: «...увидел... что-то страшное, приближающееся ко мне. Приближающееся ко мне был...»; указательное местоимение: «Это был ее отец...»; присоединительный союз: «И, не отставая от него...»). Препозитивные деепричастия и причастия, отодвигая подлежащее от сказуемого, выделяют, экспрессивно подчеркивают действие, создают напряженный драматизм изображения.

Изменения лексики и синтаксиса, устранение или добавление некоторых деталей приводит к иной группировке предметов, действий, признаков и в конечном счете к иной композиции отрывка. В рукописи видна, так сказать, рядоположенность деталей описания, с одинаковым вниманием описываются и наказываемый, и полковник, и солдаты. В печатном тексте очевидно выдвигание на передний план двух персонажей — наказываемого и полковника. Это выделение достигается синтаксически (например, группировкой причастных и деепричастных оборотов) и лексически. Особенно показательно перераспределение определений. Так, в рукописном варианте «полковник» употреблено без определений; в печатном «полковник» характеризуется целой серией согласованных и несогласованных определений: «высокий военный», «твердая походка», «румяное лицо», «белые усы»; «военный в шинели и фуражке» и др. Напротив, определения к слову «солдаты» («солдаты со средоточенными, серьезными лицами», «солдаты, вооруженные палками») устраняются. Ср. также изменение грамматической формы: в рукописи слово «солдаты» в именительном падеже (т. е. в положении субъекта речи), в печатном тексте — в косвенном (родительном); в рукописи изображаются сначала люди, затем привязанный

к ружьям человек, а в печатном тексте мы видим «посреди рядов что-то страшное» (изменение и лексическое, и грамматическое). Писатель снимает все, что мешало контрастной противопоставленности двух персонажей. Более того, между ними устанавливается связь, которой не было в рукописи: «Рядом с ним шел высокий военный...», «И, не отставая от него, шел...» высокий военный».

Таким образом, первоначально сцена экзекуции, по видимому, должна была представлять собой добросовестное описание рассказчиком прошедших событий; это были воспоминания рассказчика из времен юности, и сцена экзекуции давалась в том же стилевом ключе, что и сцена бала. Правка Толстого направлена на то, чтобы заменить «рассказ о прошлом» передачей непосредственного восприятия и переживания рассказчика. Все подчеркивает ту последовательность, ту постепенность, с которой рассказчик воспринимает события. Дистанция между прошлым и настоящим в печатном тексте минимальна; время рассказа и время действия совпали. Рассказчик стилистически изменился, стал непосредственным наблюдателем, героем описываемой сцены.

Естественно, что для молодых, начинающих писателей формы субъективации представляют наибольшие трудности. Психологическая глубина и убедительность рассказа в значительной степени зависит от того, насколько автору удастся освоить эти формы, соотнести их в повествовательной структуре, решить трудности стилистического контрапункта. В качестве примера можно указать ранние рассказы и повести Л. Леонова. Так, литературоведы отмечают неясность, двойственность и даже противоречивость авторской позиции в оценке событий и персонажей повести «Конец мелкого человека». Подобную противоречивость можно заметить и в структуре повествования. Например:

«Кабы не мысль о брате, о предстоящем ему сиротстве, с которой и засыпала нехорошим потным сном, и просыпалась на окрашенной кровью подушке, лучше и не придумать было, как растаять по весне, утечь вместе с речкой в милые материнские моря и уж оттуда изредка проплывать бы облачком над самыми родными местами на земле!

И так все отчетливо предстало перед Федором Андреевичем ...что не решился переступить порога»⁴¹.

Образно-экспрессивные формы («растаять по весне», «милые материнские моря» и др.) свидетельствуют как будто о включении субъектной сферы героини; на это указывает с достаточной определенностью и начало отрывка: «Кабы не мысль о брате...» Но завершение («все отчетливо предстало перед Федором Андреевичем») позволяет с такой же определенностью предполагать точку зрения героя. Единство восприятия и впечатления разрушается. С аналогичными случаями мы встречаемся и в других произведениях. Например, в рассказе «Деревянная королева»: «Владимир Николаевич ясно представлял себе другой вариант, а именно: королева идет с д5 на а5... а оттуда, — правда, рискуя катастрофой, — можно было прямо поставить угрозу белому центру... Владимир Николаевич решил разработать этот вариант и, закурив папиросу, устремил глаза за окно.

...Там неслышный лет ветровых копыт пронизывал синюю ледяную глубь ночи. И уносились и набегали новые, и весь тот снежный поток как флейта был...»

Как будто все говорит о том, что передается восприятие персонажа. Но сразу же вслед за этим автор сообщает:

«И странно, что многие в городе бессознательно слышали ту смеющуюся флейту, кроме одного лишь Владимира Николаевича»⁴².

Понятно, конечно, что автор стремится к соотношению двух миров — реального и фантастического. Но тем самым как раз и разрушается субъективация, конструируемое психологическое углубление. Степень освоения форм субъективации — важнейший показатель уровня писательского мастерства.

Таким образом, секрет понимания художественной реформы, осуществленной Пушкиным и закрепленной последовавшими за ним писателями-реалистами, заключается в усложнении повествовательных структур, достигнутом благодаря разработке форм субъективации, что в свою очередь привело к трансформациям композиционно-стилистического и языкового уровней художествен-

⁴¹ *Леонов Л. М. Собр. соч., т. 1. М., 1969, с. 267.*

⁴² Там же, с. 102—103.

венного текста. «Стиль возникает через столкновение и слияние мысли образа с мыслью языка и в зависимости от разных соотношений их дает всякий раз особую оболочку, странно светящуюся поверхность, художественный колорит»⁴³.

РАЗВИТИЕ ДИАЛОГИЧЕСКИХ ФОРМ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Естественно, что параллельно с развитием повествовательных форм в русской литературе при ее движении к реализму шла перестройка диалога (особенно интенсивная в начале и первой половине XIX в.). Основная задача, которая тогда стояла перед писателем, заключалась в преодолении условности, искусственности диалога, в приближении к живой и драматически напряженной речи. Слово-понятие, столь характерное для литературы классицизма, приобретало постепенно субъектно-эмоциональную насыщенность и экспрессивную полноту. Разработка диалога оказалась делом значительно более трудным, чем разработка повествования. Это объясняется как специфической условностью художественного диалога (простого «приближения к жизни» здесь явно недостаточно: реальная разговорная речь, перенесенная в книгу, становится искусственной), так и его зависимостью от структуры авторского повествования. Будучи относительно самостоятельной художественной конструкцией, диалог вместе с тем включен в структуру повествования.

Прозаик XVIII в. ставил перед собой задачу рассказывать определенный эпизод (чаще всего вымышленный) или историю, и в этом, в простой этой передаче, и состояла его задача. Этой задаче и подчинялись все способы и средства, которые при этом теряли всякую самостоятельность. Ту же функцию рассказа, повествования выполнял и диалог. Иногда только добавлялась еще и иллюстративная функция.

Эта функциональная одноплановость лучше всего подтверждается полным подчинением диалогических

⁴³ Палиевский П. В. Постановка проблемы стиля.— В кн.: Теория литературы, кн. 3. М., 1965, с. 26.

форм повествовательным, разрушением их, растворением диалога в повествовании.

Господствующей оказывается «безразличная» структура, где реплики, выраженные прямой речью, чередуются с речью косвенной и другими способами не прямой передачи слов персонажа.

Вот характерная иллюстрация из первого русского оригинального романа — «Непостоянная фортуна, или Приключения Мирамонда» Ф. А. Эмина (М., 1763) (Служанка у дочери де Корвалло решила женить на себе Мирамонда).

«Она, подошед к нему, с ним поцеловалась, потом просила его садиться. Да и сама возле его села. Наконец поподчивав его презрядным португальским вином, спрашивала: любишь ли ты меня государь мой? Он португальского языка разумея весьма мало, одно только слово сказал: да; она улыбувшись, о! неправда повторила. Мирамонд по нещастию своему выразумев сии слова, ответствовал, истинно...»

Функциональная одноплановость, т. е. положение, при котором и диалог и повествование выполняют одни и те же задачи, предполагает не только разрушение диалогических форм, их растворение в повествовании, но и, понятно, другую крайность — замену авторского повествования диалогом. Причем сам диалог теряет все свои специфические особенности, сохраняя лишь чисто внешний признак — чередование реплик. Конечно, при этом происходит столь сильная деформация реплик, что они превращаются уже в длинные монологи, заключающие в себе рассказ о прошлом, или излияния чувств, или рассуждения. В этом случае утрачивается почти совершенно связь между репликами, а диалог представляет собою обширные, на несколько страниц, чередующиеся монологи.

Один из лучших писателей того времени Ф. Эмин писал в «Предисловии к обществу» в романе «Приключения Фемистокла» (СПб., 1763): «... не для того в сем моем сочинении изображены гражданския, философическия и прочия разные разговоры, чтоб служить могли вместо наставления, но для той единственно притчины, дабы сообщить публике мои мысли...»

Условность приводимых в книге Ф. Эмина диалогов подчеркивают такие, например, напоминания автора:

«Такие и оним подобные разговоры происходили между Фемистоклом и его сыном чрез всю дорогу...»

Автор старался высказать в диалоге высокие мысли, чувства, философское содержание, не заботясь, собственно, о форме их выражения.

Еще более показательны диалоги романов М. Хераскова. Например, его роман «Нума, или Процветающий Рим» (М., 1768) целиком составлен из длинных чередующихся монологов персонажей (один монолог от другого отделялся не только абзацем, но и пропуском строки).

Разговоры действующих лиц вообще (тогда считалось) нарушали живость и плавность повествования. В середине века их охотно пересказывали или вообще просто передавали их смысл. Ив. Акимов к своему переводу «Похождений Кереея и Каллирон» (СПб., 1763) вынужден сказать об авторе:

«Он много заставляет говорить действующих своих персон; однако сие в тогдашние времена у писателей за великую красоту их сочинения почиталось, почему оного и в порок ставить ему не можно».

В 70—80 годы XVIII века диалогу (отчасти, возможно, под влиянием западноевропейских образцов — Мармонтель, Фильдинг и др.) уделяется все большее внимание.

К тому же многие прозаики, известные зачастую скорее как авторы драматических произведений, нередко оказываются не в состоянии преодолеть драматической инерции и создают, как и некоторые западноевропейские современники (самый популярный в России из немецких писателей Мейснер — до 1880 г. его перевели 26 раз), нечто среднее между драмой и романом, когда повествование становилось своеобразной развернутой ремаркой, связывающей отдельные сцены между собой.

Причем большая часть повествования ведется в настоящем времени (отчасти это намечалось уже в «Нуме» М. Хераскова), а прошедшее вводится для обозначения какого-то второстепенного действия в прошлом, непосредственно предшествующего изображаемым событиям.

Впервые черты «театрализованной повести» проявились в «Небылице» М. Веревкина (СПб., 1778). Вот пример авторского рассказа (Слеполюб видит женщину):

«Последует ей до ея жилища; при вратах оного сретае его почтенный некий муж, которого по единым токмо сединам принять можно было за старца. Старик положил на землю топор (которым он рубил другога), вводит Слеполюба в хижину, покрытую соломой; женщина средних лет (хотя ей был шестидесятый год, как он потом проведаль), с пряслицею в руках отворяет ему двери, и прежде всякого разговора сажает его за стол, омывает ноги, поставляет пред него простую пищу, вопрошает о причине его к ним прихода...» и т. п.

(Показательно здесь выделение предложений с глаголами в прошедшем времени).

Дальнейшее развитие «театрализованная» повесть получила в «Русских сказках» В. А. Левшина (М., 1780).

Из всех сказок В. Левшина заметно выделяется напечатанная в части IV сказка «Два брата соперники». Выделяется она не только своим своеобразным, несказочным и даже неисторическим содержанием, но и значительной драматизацией повествования и увеличением места диалога в ней.

Автор уже прямо выступает в роли режиссера-ведущего, который в нужный момент опускает и поднимает занавес, выпускает героев на сцену и т. п. Характерны такие замечания:

«С сего часа наступает время вывести их пред глаза господ читателей, и дать каждому из них играть свою роль».

«Оставим Угрюма при солнечном сиянии марать бумагу, а при месячном свете драть платье, лазя чрез забор в чулан к своей богине, а обратимся к Невзору».

«Оставим ее до того времени, как рок изведет ее к новому зрелищу для ее смущения, и обратимся к тем особам, кои по порядку играли роли свои в сем смешном произшествии».

«Оставим брань и взглянем на него...»

«Пусть их таскаются, взглянем на сестриц» и др. под.

Но даже и в этом случае, когда диалоги занимают столь значительное место в повести, не меняется их иллюстративно-повествовательный характер.

К театрализованной повести стремился и Н. И. Новиков, опубликовав в 1782 г. «Пословицы российские».

В пословице «Вперед не забегай, назади не отставай» характерны замечания: «...а тем оканчивается пер-

вое действие, но занавес еще не опущен...», «И кончилось второе действие» и др.

Следует выделить еще одну важную особенность, имевшую большое значение для развития диалогической формы в русской оригинальной художественной прозе—сценический диалог. Это нововведение связано с именем П. Ю. Львова. Правда, первая его повесть «Российская Помела, или история Марии, добродетельной поселянки» (М., 1789) в строение диалога не вносила ничего нового, разве что наряду с «вскричал» и «возопил» начали чаще встречаться и такие глаголы речи, как «преврал, подхватил».

Но другая повесть П. Ю. Львова («Роза и Любим») интересна способом передачи разговоров героев. Стремление представить диалог как истинную, дословную, точную передачу слов героя и отчасти стремление к устранению ремарок (осуществлялось разными способами) для оживления диалога и приводит к появлению сценического диалога, когда перед началом реплики просто называется герой, произносящий ее, как в драме. Такой диалог явился скорее чисто внешним средством, позволявшим разнообразить повествование, ибо в сущности чередующиеся монологи героев П. Львова мало чем отличаются от таких же «реплик» героев М. Хераскова. О значении и месте этого «нового» диалога в повести П. Ю. Львова можно судить даже по простому перечню страниц, занятых этими диалогами:

- стр. 5—22—диалог Розы и Любима;
- стр. 24—26 — диалог Любима и Добролюба;
- стр. 27—37 — » Любима и Петра (отца);
- стр. 45—49 » Розы, Пленеры, Миловзора и Анюты;
- стр. 50—55 — » Рассудина и Петра;
- стр. 65—68 — » Миловида и Розы.

Сценический диалог получил широкое распространение, и его охотно используют И. Крылов, В. Нарезный, Ф. Булгарин, А. Измайлов, П. Карамзин, Н. Макаров и др.

Изменение и развитие диалогических типов в художественной прозе XVIII в. вызвало не только изменения общего характера реплик, но и изменение роли и строения ремарок, их взаимоотношений с репликами.

В середине века ремарка сопровождала каждую реплику, указывая на факт произнесения реплики, на говорящее лицо и, в редких случаях, на способ говорения и различные сопутствующие действия, движения, эмоции говорящего. Ремарку формировал один из нескольких типовых глаголов (*вопросил, возопил, отвечивал, спрашивал, вскричал, восклицал* и т. п.), иногда образованные от них деепричастия. Нередко было даже так, что не ремарка разрывала реплику, а, так сказать, реплика ремарку. Вот примеры из «Приключений Мирамонда» Ф. Эмина: «Она, улыгнувшись, о! неправда, повторила»

«О, неблагодарный! оросивши глас свой слезами, которые от гнева ли или от жалости по потерянной надежде происходили, узнать было нельзя. О лютого сложения человек! возопила она, и т. д.»

В дальнейшем подобно тому, как диалог все более заметно выделяется из повествования, приобретает известную самостоятельность (понятно, что сначала, главным образом, формальную), ремарка также приобретает все большую самостоятельность и значительность. На протяжении всего XVIII в. происходит, так сказать, процесс «размежевания» ремарки и реплики. Очень рано, уже в первых русских романах, при господстве ремарок, тесно примыкающих к репликам, находим (например, в тех же «Приключениях Мирамонда») ремарки, которые четко, иногда даже подчеркнуто выделяют реплику (ремарка в этом случае содержит разного рода указатели): «Приблизившись к нему, Мирамонд на арабском языке так говорил:...»; «Зюмбюля... смешав слезы со словами, так говорила...»

«Она... говорила следующее:...»; «... начал говорить следующее...»; «...отвечивал следующим образом...»; «...следующие произносил слова...»; «...говорила следующим образом...»; «...следующие произносила жалобы...»; «...начали говорить Мирамонду следующую аллегию...» и мн. др.

Такая ремарка включала деепричастие, указывавшее на действие, движение, жест, которые предшествовали или сопровождали монолог действующего лица.

Ремарки, возвещавшие начало «речи», особенно характерны для романов, написанных торжественным, высоким стилем. Они обычны, например, в романах М. Хераскова.

У М. Пракудина вслед за М. Херасковым, культивировавшего высокий стиль и обширные чередующиеся монологи (ср. «Валерия, или Действие души великой и благородной» М., 1773), ремарки уже только «возвещающие» и все они предшествуют реплике (этого не было у М. Хераскова).

В самом начале развития художественной прозы выразительность ремарки была тем больше, чем резче она выделялась в структуре диалога, чем более она приобретала самостоятельности, чем более она была выделена. Поэтому, понятно, постановка такой «возвещающей» ремарки, ремарки с указательным словом после монолога, после реплики (особенно на фоне распространенного предшествования), повышала экспрессивность и художественную выразительность ремарки. Впервые последовательно этот «прием» применил Н. Эмин в повести «Роза», где после обширных реплик следует:

«Так говорила Краса»; «Так ответствовала неоцененная Роза»; «Так говорил я сам себе, приведенный в удивление» и др. («Роза». СПб., 2-е изд., 1788).

Во-вторых, возвещающая ремарка в несколько преобразованном виде обычно вводила сценический диалог. Особенности ее определялись тем, что сценический диалог выдавался автором за буквальное, точное воспроизведение разговора героев. В ремарке появляются слова, подчеркивавшие истинность разговора, его «дословность» (автор всегда оказывался вольным или невольным свидетелем происходящего). Эта разновидность «возвещающей» ремарки появляется почти одновременно с возникновением «сценического» диалога.

Такая ремарка, создавая чисто внешнее, формальное правдоподобие разговора, оказывалась границей между диалогом и повествованием. И при этом возникали предпосылки для свободного чередования реплик (без обязательного сопровождения их ремарками).

Два на первый взгляд противоположных процесса вели к одной цели — повышению художественной выразительности, живости, естественности диалога: во-первых, стилистическое преобразование, экспрессивно-семантическое нагружение ремарки и, во-вторых, совершенное устранение ее.

Введение (вместо ремарки) тире в диалог русской художественной прозы связано с именем подражавшего

Мармонтелю и переводчика его «Contes moraux» Павла Фонвизина (брата Дениса).

В «Известии» (т. е. примечании переводчика) к переводу «Нравоучительных сказок» Мармонтеля (М., 1764) П. Фонвизин предупреждал:

«В сей книге при описании разговора двух особ слова: сказал он, отвечала она, прервал он и тому подобные, уничтожаются для сделания повествования живее и стремительнее. Сей способ изображать быстрые речь, покажется только труден сперва; но как скоро к тому привыкнешь, то он оказывает дарование хорошаго чтеца; а для лучшаго вразумления в тех местах, где один пересекает речь у друга, поставлены линейки».

Однако прошло довольно много времени прежде чем это нововведение смогло закрепиться.

Таким образом, прозаики XVIII в. ищут все новые средства и способы разнообразить, экспрессивно обогатить ремарку, сделать ее выразительной. Ремарка постепенно определяется как важный структурный элемент диалога, приобретает самостоятельность и художественную значимость.

При всех изменениях диалогических форм оставалось главное — иллюстративно-повествовательный характер диалога. И эта неразграниченность, однотипность композиционной роли диалога и повествования, их одноплановость, естественно, не допускала никаких различий между лексико-синтаксическим составом как высказываний персонажей, так и авторского повествования: развитый период, нагромождение сочинительных и подчинительных конструкций, иногда логически и синтаксически разорванных, латинско-немецкий порядок слов, «высокая», абстрактно-эмоциональная лексика, часто значительно архаизированная, — обычны в репликах героев.

Показательно, что стиль диалогов не отличался от стиля авторского повествования даже и в тех случаях, когда действующими лицами были крестьяне. Так, в «Небылице» М. Веревкина (СПб., 1778):

«Нешастный странник! отвечает ему поселянин, не ты нас, но мы тебе должны дарствовать за то, что ты подаешь нам случай оказать над тобою приятный богам и сладостный сердцам нашим к ближнему долг странно-примства...» и т. п.

У Веревкина обычны колы, колико, наипаче, токмо и т. п. А в «Российской Памеле» Н. Ю. Львова речь крестьянки даже более изысканна, чем речь ее госпожи!

«— Я не нахожу слов, отвечала ей странница, коими бы могла вам выразить ощущаемую мною вам благодарность. Ваше о мне попечение и человеколюбивое гостеприимство заставили меня увериться, что не одни изверги свет населяют, и что есть в нем такие ангельские души, каковую вы имеете, которые берут участие в напастях своего ближнего.

— Я ничего, сударыня, не сделала лишнего, кроме моей должности. Всякий человек обязан помогать и утешать несчастных.

— Ах, сударыня! сколь мало таковых, кои держатся сего святого правила!»... и т. д.

Характерна реплика поселянина, обращенная к одному из героев, собравшемуся застрелиться:

«Филипп, испуганный таким видением, вырывает оные (пистолеты) из рук его, со гневом говоря:

«таким малодушием, безрассудством вы унижаете весь род человеческой, ужасаете всю природу. Прилично ли человеку быть столь слабу? Стыдитесь сударь, не токмо всевидящего бога и меня, да и самого себя...»

Показательно, что скоро Львова пришлось защищать и оправдывать язык и свойства выводимых им поселян. Подобное «просторечие» удивляло, очевидно, даже современников, хотя и неизбалованных еще ни реализмом, ни натурализмом. Обычно язык поселян не отличался от языка «благородных» персонажей, но у П. Львова выходил даже за эти (допустимые) рамки.

В предисловии к другой повести — «Роза и Любим» (СПб., 1790) он писал: «Я уверен, что некоторые читатели, может быть скажут и о Петре, отставном солдате, деревенской старухе, матери Розы то же, что иные говорят о Филиппе, отце Российской Памелы, что я, описывая их свойства, удалился от нашего вкуса и нравов и что у нас нет столь сведущих однодворцев, солдат и стариков. Я для того всем бедным и пожилым людям, в моих повестях описуемым, хотя людям и непросвещенным, давал свойства людей просвещенных, ведая, что нужда и опыты в их состоянии более, нежели в других царствующие, суть такие строгие наставники (к коим ежели присоединится еще и чтение), то не токмо умного

изострают, но и глупого соделывают рассматрительным, осторожным, кротким, сведущим в путях жизни человеческой и несколько сокровенным.

Но неужто это значит удалиться от нравов и вкуса, ежели станешь выражать природное суждение, великость души и все неиспорченныя здравомыслия сих деревенских жителей не теми только словами, которыми они изъясняются и открывают сии внутренния свои сокровища и которыя многим были бы непонятныя; ибо во всяком городе есть не токмо разность в обрядах с другими городами, но даже и в языке? — мне весьма удивительно то, как многие сыны божественной России думать могут, что у нас нет высоких душ, обширных умов, нежных чувствований в людях незнатных, или, протеее сказать, в людях низкого состояния!»

Но очень скоро эта «безразличность», однообразие начинают преодолеваться, и в строе, во внешнем оформлении, структуре реплик все заметнее сказываются тенденции психологического углубления и эмоционально-экспрессивного их насыщения, стремление разнообразными способами выразить движение человеческой души, естественность человеческих переживаний.

Например, для внешнего оформления диалогов Вревкина характерна одна особенность (получившая позже, особенно после повестей Н. Эмина, большое распространение) — многоточие, обрыв повествования для показа взволнованности героя.

Правда, существовало два способа: кроме многоточий использовали тире (или несколько, обычно три, черточки). Три черточки (правда, редко) использовал еще Ф. Эмин.

«Линейки» не только отделяли реплики друг от друга или от повествования, но и служили для выделения части реплики или даже отдельного слова, выражали прерывистость, волнение персонажа:

«Злодей! вскричала я в ярости; убийца моего супруга! — Чаешь ли ты, чтобы я приняла твою руку, которую ты простер ко погублению моего супруга? скройся от очей моих, жестокий! — Знай! супруг мой жив еще; и я соединюсь с ним вскоре. — Трепещи! —»... и т. д.

Условности жанра не влияли на тип и характер диалога. Н. Эмин, например, широко пользуется при построении реплик прерывистостью, многоточиями для по-

каза взволнованности или смущения в эпистолярной повести «Роза» (СПб., 2-е изд., 1788):

«...Никто не зачинал говорить... наконец я решился. Извините меня, сударыня... любовь поправила слова мои; я повторил: извините меня, божественная Роза!.. Клянусь вам... не намерен я был прервать упражнение ваше... приятность времени — грусть — вселили в меня желание прогнать скуку мою чтением... Услыша неподалеку от себя голос... Любопытство вселило в меня дерзость... признаюсь... я слышал ваши разговоры. Боготворя Юнга, желая вам угодить... пропустил я его сквозь ветвия...» (Многоточиями буквально испещрены письма героев).

Нетрудно видеть, что и здесь оба плана — повествовательный и диалогический — совпадают. Однако здесь уже появляется намек на синтаксическую прерывистость, хотя вообще-то подобная прерывистость лишь внешне нарушала последовательное и цельное течение фразы и только эти многоточия или тире одни свидетельствовали о разрыве и т. п.

Такой же природы и прерывистость в диалогах повестей Н. Ю. Львова; он вместо многоточий использует несколько черточек, количество которых определяло длительность и глубину эмоциональной паузы. Вот характерный пример из повести «Российская Памела, или история Марии, добродетельной поселянки» (М., 1789):

«Я не знаю — — но мое сердце — — что-то страшное чувствует, оно — — — не — — —. Далее она продолжать не могла».

В. Левшин первым из русских авторов стал четко разграничивать функции «линеек» (для отделения одной реплики от другой) и многоточий (для обозначения прерывистости, взволнованности). У Левшина («Русские сказки», М., 1870) же появляются (правда, еще в единичных случаях) крайне редкие в прозе XVIII века переспросы, повторы:

«...сие определено только для Богатыря нерожденно-го матерью.

— Нерожденного матерью? — подхватил Добрыня.

— «...ты неверна мне в самом деле.

— Я вам неверна! Почему? Откуда взяли вы сие поздравление?».

Повесть В. Левшина «Два брата соперники», помимо

отмеченных особенностей, замечательна еще и тем, что в ней содержится намек на социально-типологическую дифференциацию речей персонажей. Правда, этот намек заключен не в диалоге, но дан абстрактно-повествовательно:

«Другая девица, сестра первой, смотрела тогда в окно. Какое действие имела первая на Угрюма, равное произошло между последнею и Невзором, только не приказным слогом, а по-солдатски: то есть без приложения слова понеже, и несколько живее».

Конечно же, в диалогах стиль реплик обоих братьев никак не отличается, а о приказном слоге Угрюма можно только верить на слово автору.

Таким образом, диалог начинает только выбирать средства и способы для своего оформления: изменения затронули главным образом его внешнюю сторону. В диалогах сохраняются в основном иллюстративно-повествовательные функции, огромные по размеру, грамматически почти не связанные между собой реплики, представляющие собой, по сути дела, чередующиеся пространные монологи персонажей, книжно патетическая фразеология и чрезвычайно усложненный синтаксис.

Например, о характере булгаринских диалогов можно судить по заявлению автора в предисловии к «Дмитрию Самозванцу»:

«Большая часть речей взята целиком из Истории, а где недоставало к тому источников, там я заставлял лица говорить сообразно с их действием, и действовать сообразно с речами, в Истории сохранившимися...

...Читатель должен понимать, что вся ученость тогдашних русских состояла в том, чтоб знать наизусть Св. Писание. Они любили, для выказывания своей учености, вмешивать тексты в свои речи, а для выказывания остроумия, прибавляли пословицы...

...Представляя простой народ, я однако ж не хотел передать читателю всей грубости простонародного наречия, ибо почитаю это неприличным и даже незанимательным...»

А в предисловии к «Петру Выжигину» автор предупреждал:

«...выведено на сцену несколько исторических лиц, и речи их выписаны из современных записок и актов с дипломатическою точностью...»

Эти романы не вносили ничего принципиально нового, вопреки мнению Ф. Булгарина:

«Кажется мне, что я дал новые формы моему Русскому Историческому Роману, соединив драматическое действие с рассказами и вводными повествованиями».

Сентиментализм избегает диалогов, лирическая экспрессия автора разрушает диалог. В повестях и романах диалоги становятся редкостью, чаще всего их заменяют или обширные монологи, или отдельные, не образующие диалогов реплики (восклицания, сентенции и т. п.).

Значительное место в развитии диалогических форм принадлежит А. Бестужеву-Марлинскому.

В стилевой организации и дифференциации реплику него большую роль играет разговорная и условно-фольклорная фразеология. В. Виноградов писал: «Открыв этот источник, Бестужев-Марлинский расширяет сферу диалогической речи в структуре исторического романа. Он драматизирует стиль исторической повести и исторического романа. Но между речью исторических героев и повествовательным языком автора еще нет резкой границы, особенно в словаре. Правда, именно в речь действующих лиц, более богатую интонациями и конструкциями разговорного языка, чаще вставляются образы и фразы, по большей части несколько изысканные из народной речи и из народной словесности (преимущественно пословицы и поговорки)»⁴⁴.

У Бестужева нет одноцветности и стилистической монотонности карамзинских диалогов, у него начинают звучать разговорные интонации, голоса разных исторических лиц.

Дифференциация бестужевских диалогов основывается не на реальной социально-языковой характерологии, а зависит от места и значения персонажа в строе повести, от его отношения к другим лицам.

Герои «не говорят, а произносят речи» (по словам Белинского), насыщенные всеми необходимыми красками романтической риторики.

Вместе с тем, развивая диалог, расширяя его функциональные возможности, разрабатывая отдельные элементы, разнообразя структурные формы, совершенствуя строение реплик и разнообразя виды их связи, А. Бес-

⁴⁴ Виноградов В. В. О языке художественной литературы, с. 539.

тужев-Марлинский подготовил почву для реалистического преобразования диалога. Пушкин ценил живость бес-тужевских диалогов, их стилевое разнообразие и экспрессивность.

Художественная практика романтиков исчерпала возможности внешнего разнообразия, так сказать, завершила путь формального совершенствования диалога, путь, по которому шла русская проза XVIII в., и показала, что одним внешним формальным разнообразием не достигнуть естественности и жизненности диалога, что необходима углубленная художественная разработка речевой характерологии, опирающейся на выразительные возможности живой разговорной речи.

Одним из первых, кто осознал чисто внешний, сугубо формальный характер как приемов романтического диалога, так и приема «языковых масок» и т. п., был В. Ф. Одоевский.

Понимая необходимость движения навстречу живому, естественному языку образованного общества, В. Ф. Одоевский вместе с тем вполне отдает себе отчет в стоящих при этом на пути романиста трудностях. Он решительно отказывается от поверхностного подхода к передаче светской беседы, свойственного «людям с необыкновенными дарованиями»:

«Нужно им написать разговор в порядочном обществе, — и того легче! Развернуть первый переводной роман г-жи Жанлис, прибавить в необходимых местах слова — и разговор готов!»⁴⁵.

Специфика и особенности разговорной речи требуют «схватывания» их на лету, в пылу разговора и заносить на бумагу, т. е. возможно более полно и точно отражать в художественном диалоге черты «подлинного», живого разговора:

«Вы знаете не хуже моего, что в обществе действуют сильные страсти — страсти, от которых люди бледнеют, краснеют, желтеют, занемогают и даже умирают; но в высших слоях общественной атмосферы эти страсти выражаются одною фразою, одним словом, словом условным, которого, как азбуку, нельзя ни перевести, ни выдумать. Романист, в котором столько совести, что он не может решиться выдавать алеутский разговор за язык

⁴⁵ *Одоевский В. Ф.* Повести и рассказы. М., 1959, с. 167.

общества, должен знать в совершенстве эту светскую азбуку, должен ловить эти условные слова, потому что, повторяю, их выдумать невозможно: они рождаются в пылу светского разговора, а приданный им в ту минуту смысл остается при них навсегда»⁴⁶.

«Перевести на бумагу разговорный язык» обществу в значительной мере удалось В. Ф. Одоевскому.

Однако естественность, перенесенная в повесть, становилась в значительной степени искусственной. Вот почему, несмотря на отдельные яркие черты, диалоги повестей Одоевского не отличаются принципиально от диалогов его предшественников.

Таким образом, в первой трети XIX в. постепенно и все более заметно центр тяжести переносится на изменение внутренней структуры диалога. При этом существенны не столько изменения в строении реплик, сколько изменения тех смысловых отношений, которые возникают из связи и взаимодействия реплик.

В XVIII — начале XIX в. диалогическое развитие протекало в одной плоскости, в одной субъектной сфере. Только на эту плоскость ложились различные узоры, которые и определили формальное разнообразие типов диалога. Несмотря на то, что пушкинская реформа диалога была подготовлена всем ходом развития русской литературы и продолжала его, она, конечно, принципиально отличается от формально-стилистических нововведений предшествующего периода: не иллюстрация повествования, а углубление социально-речевой характеристики стало основной функцией диалога.

В истории русской художественной прозы выделение диалога, структурная его самостоятельность определились в прозе Пушкина, в его «Повестях Белкина». Изучение диалога — одна из центральных проблем пушкиноведения. «Во всяком случае,— писал В. В. Виноградов,— без анализа пушкинского диалога трудно понять происшедшую в 30-х годах реформу литературно-языковой характеристики»⁴⁷. Именно в диалоге проявилась

⁴⁶ Там же, с. 165.

⁴⁷ Виноградов В. В. Стиль «Пиковой дамы», с. 118.

живая естественность характеров, которая так резко отличала Пушкина от его предшественников. Диалоги Пушкина отличаются от диалогов в прозе XVIII и начала XIX в. как по строению, так и по функции. У Карамзина, Нарезного, Бестужева принципиально однотипны функции диалога и повествования, бросается в глаза линейность диалога.

У Пушкина диалогическая мысль движется как бы по спирали с постоянным вращением вокруг одного семантико-стилистического центра. Диалоги «Повестей Белкина» строятся таким образом, что возникающее в самом начале противоречие, противоположность разных субъектных сфер, разных сознаний в ходе развития диалога снимается. Происходит как бы выяснение недопонимания, предмет разговора выступает все более четко. Грубо говоря, действующие лица говорят с самого начала об одном и том же, но это им (и читателю) становится ясно только в самом конце диалога, точнее, диалог именно тогда и заканчивается, когда предмет разговора определяется, а противоречие разрешается и снимается.

Так, в заключительном диалоге «Выстрела» с самого начала речь идет о Сильвио, о его последней дуэли с графом, заключительный диалог «Метели» начинается с неопределенного признания обоих персонажей (каждый со своей стороны рассказывает о странном венчании, только Бурмин более подробно), в заключительном диалоге «Станционного смотрителя» речь все время идет о Дуне (хотя имя Дуни так до конца повести и не произносится).

Ограниченность художественных функций диалога в предпушкинской прозе определяла и однообразие и однотипность строения реплик. У сентименталистов и романтиков авторская экспрессия стирала характерологическую индивидуальность, разрушала диалог, который представлял собой ряд чередующихся монологов. Монолог-рассказ, слегка диалогизированный «пустыми» репликами, или небольшой диалог, подводящий к такому рассказу, иллюстрировали авторское повествование.

Иллюстративный диалог линейен: общий смысл диалога вырастает из простой суммы отдельных смыслов, к данному в одной реплике прибавляется что-то новое и т. д.

Реплики или вообще формально никак не связываются друг с другом («декламационные партии действующих лиц», по выражению В. Виноградова), или легко укладываются в рамки вопросно-ответной или близкой к ней формы. Так, в «Бедной Лизе» Карамзина:

«— Ты продаешь их, девушка? — спросил он с улыбкой.

— Продаю, — отвечала она.

— А что тебе надобно?

— Пять копеек...

— Куда же ты пойдешь, девушка?

— Домой.

— А где дом твой?..» — и т. п.

Виды формально-грамматической связи немногочисленны: преобладают переспрос, повтор. Например, в «Наталье»:

«— Знаешь ли, барышня, что этот молодой человек болен?

— Болен? Чем? — спросила Наталья...

— ...я велела подождать.

— Подождать? Где?...

— ...В нынешнюю ночь... ты должна ко мне выйти и ехать со мной...

— Ехать? В нынешнюю ночь? Куда?..» и мн. др.

У романтиков они стали условным каламбуром или риторическим выражением эмоционально-экспрессивной реакции персонажа. Например, у А. Бестужева:

«— Тебе завтра будет вдоволь работы, — продолжал он, сводя разговор на турнир.

— Работы, барон? Разве я кузнец?..» («Ревельский турнир»).

«— Рыцарь! Именем чести и доброй славы невинной супруги твоей требую доказательств!

— Невинной?.. Давно ли волки проповедуют невинность лисиц?..» («Замок Нейгаузен») и др.

Но гораздо существеннее для диалогов данного типа тот факт, что они распадаются на отдельные пары реплик, образующих тесное семантико-стилистическое единство. Вторая реплика такого двучлена обнаруживает совершенную грамматическую зависимость от первой и составляет в большинстве случаев исключительно из второстепенных членов. И в смысловом, и в формальном отношении она несамостоятельна, тесно связана с

предыдущей репликой и не понятна без нее. Такое строение, конечно, вполне отвечает иллюстративным или повествовательным задачам диалогов этого типа.

Появление подобных составленных из двучленов иллюстративно-повествовательных диалогов в «Повестях Белкина» объясняется необходимостью дать в качестве иллюстрации народно-разговорную речь, не укладывавшуюся в рамки авторской стиливой манеры. Например, диалог с мужиком в «Метели», с бабой в «Смотрителе»; речь Акулины в «Барышне-крестьянке» обычно приводят как образец глубокого проникновения Пушкина в стихию народной речи. Однако эти диалоги не играют сколько-нибудь заметной роли в композиции повести, и их иллюстративный характер очевиден и иногда прямо указывается автором. Характерно, что, показав однажды крестьянскую языковую маску Лизы в «Барышне-крестьянке», Пушкин в дальнейшем прибегает к простому пересказу ее речей.

Когда же диалог выполняет важные задачи, становится композиционно-стилистическим центром повести, так или иначе включается в действие, в художественное движение, строение реплик иное. Этот характерологический диалог — приобретение новой художественной манеры Пушкина. Наша задача — показать главные особенности этого нового диалога.

В противоположность составленным как бы из отдельных кусочков иллюстративным диалогам реплики характерологических диалогов образуют многочленное единство, замкнутую структуру. Даже в тех случаях, когда диалог организует вопросно-ответная форма, вторая реплика не ограничивается простым ответом на вопрос, утверждением или отрицанием, простой информацией, ее содержание шире, она в значительной мере самостоятельна. Собственно, ответ служит лишь отправной точкой для дальнейшего смыслового движения.

Эти различия удобно показать на примере диалогов «Станционного смотрителя», где оба диалогических типа соседствуют: диалог рассказчика с пивоваровой женой «подводит» к заключительному и содержащему развязку диалогу рассказчика с мальчиком. «От чего же он умер?» — спросил я пивоварову жену. «Спился, батюшка, — отвечала она. «А где его похоронили? — «За око-

лицей, подле покойной хозяйки его». — «Нельзя ли довести меня до его могилы?» — «Почему же нельзя...» и т. д.

Здесь налицо все отмеченные признаки иллюстративных диалогов плюс графическая невыделенность. В следующем характерологическом диалоге каждая реплика по-своему, по-новому говорит об одном и том же — о приезде Дуни. Естественна при этом и общесмысловая, и формальная взаимосвязанность реплик, в которых повторяются и соотносятся те же или сопоставимые элементы:

«— А проезжие вспоминают его?

— Да ноне мало проезжих... Вот летом приезжала барыня, так та... ходила к нему на могилу.

— ...Прекрасная барыня... ехала она в карете... и сказала детям: «...я схожу на кладбище...

— И барыня приходила сюда?..

— Приходила...» и т. д.

Реплика характерологического диалога строится обычно так: вначале выносится не осложненный второстепенными членами повторенный главный член (1—2 слова), который так или иначе (чаще ремаркой) выделен, отделен от последующих слов той же реплики. А затем диалогическое движение как бы отталкивается, опирается на него:

«— Вот летом приезжала барыня...

— Какая барыня?...

— Прекрасная барыня, — отвечал мальчишка; — ехала она в карете... и т. д.

— И барыня приходила сюда?

— Приходила, — отвечал Ванька: — я смотрел на нее издали. Она легла здесь и лежала долго...» и т. п.

Виды формально-грамматической связи реплик многообразны, переспрос почти совершенно исчезает. И, что естественно при тесном смысловом взаимодействии реплик, исключительное господство получают разные виды повторения слов. Это может быть и повторение слова (или нескольких) с изменением его формы и с дублированием семантической конструкции предыдущей реплики, и связь реплик при помощи разных слов общего словообразовательного гнезда, и обычный повтор при ответе на вопрос. Если все эти виды и встречались иногда в диалогах первого типа, то, во-первых, крайне ред-

ко и нехарактерно, и, во-вторых, роль их была иной. Чаще других в иллюстративных диалогах можно видеть простой повтор. Но тем показательнее изменение роли этого общего для двучленной и активизированной благодаря структурному характеру вопросно-ответной формы диалога.

В самом деле, когда в ответ на реплику рассказчика («Выстрел») «Вот хороший выстрел» следует: «Да,— отвечал он,— выстрел очень замечательный...», то здесь нет согласия, нет совпадения точек зрения.

Допуская известный параллелизм, реплика графа не повтор: иной смысл получает повторенное слово «выстрел», выделяемое конструктивно и синонимической заменой «хороший» — «замечательный», и даже «очень замечательный». Конечно, ведь этот «выстрел» имеет для графа совсем другое значение, что выясняется в дальнейшем. И это не каламбур, а столкновение разных субъектных планов. Семантико-стилистическое различие реплик именно потому выделяется, что они рассматриваются как элементы одной диалогической структуры. И параллелизм, и частичное сходство только подчеркивают их существенные различия.

В «Барышне-крестьянке» на вопрос Лизы об Алексее «Ну что же? правда ли, что он так хорош собою?» — Настя отвечала подтверждением: «Хорош»... (иллюзия повтора), но Настя не просто повторяет, но усиливает значение слова «хорош», сопровождая его наречием, обозначающим едва ли не высшую степень качества — «Удивительно хорош, красавец, можно сказать...» Тем резче падает последнее — «...румянец во всю щеку...», выявляя противоречивость оценок, противоположность смыслов, которые вкладывали героини, каждая со своей стороны, разный смысл слова «хорош» для крестьянской девушки и романтической барышни.

Когда в «Станционном смотрителе» на вопрос рассказчика «Какая барыня?» мальчишка отвечает: «Прекрасная барыня», то особый смысл этого определения становится ясен после рассказа о «такой доброй барыне», «славной барыне», которая дала ему пятак.

Структурный характер диалога второго типа сообщает повтору (в еще большей мере это относится к другим средствам связи) особый семантический вес, нагру-

жая его дополнительными смыслами, соотнося его с другими репликами.

Столкновение разных точек зрения, разных сознаний налицо. Можно говорить о противоречивости, даже о своеобразной диалогической каламбурности.

Первым двуплановость пушкинского диалога отметил С. М. Бонди, который писал о «Маленьких трагедиях»: «Все время мы видим, как сквозь простой и прямой смысл реплик просвечивает другой, более глубокий психологический план, как подлинные скрытые желания, чувства и мысли говорящих образуют как бы второй диалог, сопровождающий речи, ведущиеся вслух».

И далее о диалогах «Моцарта и Сальери»: «Сильнейший театральный эффект достигается сопоставлением реплик и действий готовящего убийство Сальери и ничего не подозревающего, полного благожелательства к своему «другу Сальери» Моцарта. Все это происходит без всяких внешних эффектов, без всяких внешних выражений страсти. Больше того, вся словесная часть, весь разговор идет совершенно о другом, готовящееся и совершающееся преступление никак не отражается в словах действующих лиц. Вся сложная игра выражается не прямыми словами, а оговорками, жестами, взглядами...»⁴⁸.

Эту особенность пушкинского диалога великолепно почувствовал А. Слонимский. Анализируя разговор Татьяны с няней в третьей главе «Евгения Онегина», он пишет:

«Книжным мечтам Татьяны противопоставляется трезвая правда «простонародной» няни. Рассказ няни о своем замужестве служит как бы ироническим опровержением идеальных понятий, заимствованных Татьяной из французских сентиментальных романов:

- ...Расскажи мне, няня,
Про ваши старые года:
Была ты влюблена тогда?
- И, полно, Таня! в эти лета
Мы не слышали про любовь;
А то бы согнала со света
Меня покойница свекровь...

(Глава третья, строфы XVII—XVIII).

⁴⁸ Бонди С. М. *Драматургия Пушкина и русская драматургия XIX века.* — В кн.: Пушкин — родоначальник новой русской литературы. М.—Л., с. 406 и 417.

Характерен этот вопрос, обращенный к няне: «Была ты влюблена тогда?» Так может спрашивать именно только «барышня с французской книжкой в руках». И няня вполне естественно заменяет сентиментальное «влюблена» (французской *amougeuse*, связанное с семантикой французских романов) русской реалистической «любовью». Этим самым вопрос Тани переносится в прозаически-бытовой крестьянский план: речевая сфера Татьяны сталкивается с речевой сферой няни; получается нечто вроде комического недоразумения. Вместе с тем обнаруживается и разница понятий: то, что для Татьяны имеет высокий лирический смысл, в устах няни приобретает значение чего-то своевольного, предосудительного, нарушающего закон»⁴⁹.

В примечении к этой строфе Пушкин рассказал такой анекдот: «Кто-то спрашивал у старухи: по страсти ли, бабушка, вышла замуж? — По страсти, родимый, — отвечала она. — Приказчик и староста обещались меня до полусмерти прибить. В старину свадьбы, как суды, обыкновенно были пристрастны».

Понятно, в местах наибольшего диалогического напряжения, в семантическом центре, вершине диалога повтор усиливается. Например, в «Выстреле»:

«...а как его звали?

— Сильвио, ваше сиятельство.

— Сильвио! — вскричал граф., — вы знали Сильвио?..»

В «Метели»:

«— ... но — я несчастнейшее создание... я женат!

Мария Гавриловна взглянула на него с удивлением.

«— Я женат, — продолжал Бурмин, — я женат...»

«— ...Вот летом проезжала барыня...

— Какая барыня? — спросил я с любопытством.

— Прекрасная барыня...»

Благодаря структурным отношениям реплик в диалогах Пушкина постоянно ощутимо присутствие действующих лиц.

Помимо всего прочего на это указывают особенности строения реплик. Так, в «Барышне-крестьянке» реплика Насти:

⁴⁹ Слонимский А. Мастерство Пушкина. М., 1963, с. 349—350.

«...Ну вот вышли мы из стола... а сидели мы часа три и обед был славный: пирожное блан-манже синее, красное и полосатое...» прерывается многоточием, и затем следует как бы возврат к началу, повторение начала реплики: «... Вот вышли мы из стола и пошли в сад играть в горелки...»

Этот возврат, этот поворот вызван какой-то причиной. В самом тексте он никак не объясняется и не мотивируется. Но на фоне предыдущего рассказа «по порядку» Насти («пошли мы ...вот пришли мы... вот мы сели за стол... Ну вот вышли мы из стола...») и нетерпеливых реплик Лизы («Хорошо, знаю. Ну потом!.. Ну! а Берестов») и в данном случае нельзя не видеть вмешательства Лизы, ее жеста, движения, попытки перебить Настю, направить ее рассказ в желаемом (для Лизы) направлении.

Наконец, решительно меняется и роль начальной реплики, подводившей к диалогу, подключавшей диалог к повествованию. Если у прозаиков XVIII — начала XIX в. начальная реплика служила переходной ступенью от повествования к диалогу и фактически (а в большинстве случаев и формально-грамматически, и графически) лежала за пределами диалога, то в прозе Пушкина взаимоотношения начальной реплики с другими репликами диалога сложны и многообразны. Не говоря уже о связи с непосредственно за ней следующими репликами, она протягивает смысловые нити до самого конца диалога, часто образуя с последней репликой (или одной из последних) своего рода рамку, замыкая структурно-смысловое единство диалога.

Заключительный диалог «Выстрела» начинается с замечания рассказчика о «хорошем выстреле», о простреленной картине, а заканчивается подытоживающей репликой графа: «...а простреленная картина есть памятник последней нашей встречи...»

Начальная реплика диалога «Барышни-крестьянки» — «...целый день были вместе...» (Настя) — соотносится с другой репликой Насти: «Целый день с нами так и провозился». Начальная реплика диалога в «Гробовщике» — «Как ты заспался...» — с другой репликой работницы: «...да и спал до сего часа...»

Хотя каждый раз связь реплик осуществляется по-

разному, все же всегда это происходит в сопоставимых языковых категориях.

Таким образом, в прозе Пушкина (впервые в истории русской литературы) появляется напряженный драматизм и характерологическая естественность диалога. Эта естественность создавалась не только и даже не столько включением живой народной речи, сколько новой, особой организацией составляющих диалог реплик, их структурно-семантическим взаимодействием. Пушкин конструировал диалог как структуру, как замкнутое композиционно-стилистическое единство.

Так оформился реалистический диалог в русской литературе. Разумеется, движение на этом не закончилось, работа продолжалась, но решающий, принципиальный шаг был сделан. Выработка новых форм повествования и диалога и означала открытие нового метода художественного отражения и изображения действительности — метода реалистического.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

1. Области практического применения стилистики текста разнообразны и определены необходимостью анализа, истолкования письменного или устного текста или его порождения, написания. Необходимость эта тем более значительна, чем сложнее структура текста. Особенно важна разработка проблем стилистики текста в отношении текстов массовой коммуникации и литературно-художественных.

Показательны в этом отношении такие рассуждения: «Я не знаю, как пишутся повести и романы, но научные монографии создаются в лабораториях, накопление и обобщение фактов идут рядом, и ко времени, когда исследователь садится за письменный стол, его задача сводится к тому, чтоб расположить материал наиболее удобным для восприятия образом.

Умение писать, на мой взгляд, находится в прямой зависимости от умения мыслить, и я плохо представляю себе настоящего ученого, который нуждался бы в посторонней помощи, чтоб связно изложить то, — обычно немалое, — что не было известно до него»¹.

Действительно, ученого, который не умел бы изложить результаты своих исследований в научной статье или монографии, представить трудно, но сплошь и рядом встречаются ученые, которые не могут этого сделать в лекции или в популярном издании (т. е. выйдя из пределов научной сферы в область массовой коммуникации) в соответствии с требованиями, предъявляемыми к этим жанрам, этим типам текстов. Слишком очевидная особенность объясняется неизбежным в таких случаях усложнением развертывания.

¹ Крон А. Бессонница.— Новый мир, 1977, № 4, с. 10.

Г. О. Винокур писал: «Задача стилистики... состоит в том, чтобы научить членов данной социальной среды активно-целесообразному обращению с языковым канон, препарировать лингвистическую традицию в таком отношении, которое позволило бы говорящим активно пользоваться всеми элементами, заключенными в ее широких рамках, в зависимости от конкретной социальной и бытовой обстановки, от цели, которая предполагается за каждым данным актом индивидуального говорения»².

Однако у нас нет еще такой стилистики, которая бы указывала, как лучше построить изложение, выражение мысли в соответствии с обстановкой, целью и т. п. Этим не интересуется ни функциональная, ни даже «практическая стилистика». Д. Э. Розенталь определяет: «Содержанием практической стилистики являются:

- 1) общие сведения о языковых стилях;
- 2) оценка экспрессивно-эмоциональной окраски средств языка;
- 3) синонимия языковых средств»³.

Тем самым вообще-то ценное пособие в сущности оказывается «практической грамматикой» (отчасти, «практической лексикологией»).

При неразработанности научных основ анализа и построения текста естественным представляется разноречивой, противоречивой и крайний субъективизм оценок и рекомендаций, который легко увидеть в практических руководствах для тех, кто обязан сознательно подходить к структуре письменных или устных текстов, т. е. для редакторов, юристов, лекторов, пропагандистов и т. п.

Например, из имеющихся практических руководств для редактора наиболее солидной и основательной считается книга В. И. Свинцова «Логические основы редактирования текста» (М., 1972). Эта работа важна в особенности тем, что специально посвящена структурно-композиционным основам текста, предлагает методологию конструирования текста. Вместе с тем предлагаемая методология совершенно не учитывает жанрово-стилистических особенностей текста, ограничиваясь исключительно формально-логическими отношениями понятий.

² Винокур Г. О. Культура языка. М., 1925, с. 23.

³ Розенталь Д. Э. Практическая стилистика русского языка. М., 1968, с. 21.

Вот как представляется В. И. Свинцову проблема симплификации в практическом применении:

«Рассмотрим с этой точки зрения следующий текст: Быстро развивается телевизионная техника. Еще недавно самым портативным телевизором был приемник «Юность». В мае этого года поступит в продажу первая партия малогабаритных транзисторных переносных телевизоров «Электроника ВЛ-100», серийный выпуск которых освоен на ленинградском заводе «Мезон». Телевизор весит всего 2 килограмма 800 граммов и работает как от сети переменного тока напряжением 127 и 220, так и от аккумуляторной батареи. Размер экрана — 160 мм по диагонали. В этом году с конвейера завода сойдут более 25 тысяч мини-телевизоров».

«Текст состоит из некоторого количества высказываний, связь между которыми может быть интерпретирована как логическое «и». Очевидно, что по степени важности содержащейся в них информации высказывания далеко не равноценны. Например, первые два высказывания представляют собой обычное «общее» введение, не являются обязательными для информационной заметки. В случае необходимости они могут быть устранены из текста без особого ущерба для его содержания. Практические потребности позволяют сделать более компактной и остальную часть текста».

Разумеется, такие операции не должны влиять на смысловую определенность остающихся после сокращения высказываний. В приведенном примере первые два высказывания могут быть удалены абсолютно безболезненно, поскольку смысловая связь между ними и остальной частью текста слабая. В иных ситуациях необходимо «развернуть» остающиеся в тексте высказывания, перенеся в них некоторые сведения, содержащиеся в удаляемой части текста...» (241—242).

Практически, конечно, редактор не может следовать этим советам, ибо, редактируя текст, он обязан учитывать не только содержание текста, но и его структурные особенности. Как раз те предложения, которые кажутся В. И. Свинцову лишними, необязательными, в действительности совершенно необходимы, ибо именно они делают предложенный материал газетной информационной заметкой. Удаление их не только не безболезненно, но может вообще разрушить текст. Конечно, для техни-

ческого паспорта телевизора подобные сведения не нужны, но реальная коммуникация не может обходиться только ими; они вообще среди всех текстов занимают крайнее, исключительное место. Но этот пример также хорошо иллюстрирует ограниченные возможности применения формально-логических категорий к анализу реальных текстов и их конструированию.

В разделе «Композиционные изменения в текстах-рассуждениях» находим такие советы:

«В статье встречаются следующие фразы: 1) «Если ввести новую систему оплаты труда, то на первых порах это неизбежно приведет к снижению материальной заинтересованности рабочих» ($p \rightarrow q$); «Введение новой системы оплаты повлечет за собой увеличение штата бухгалтерских работников» ($p \rightarrow r$); 3) «Если принять новую систему оплаты, то это может привести к перерасходу фондов заработной платы» ($p \rightarrow s$). В интересах экономии места все эти фразы заменяются в процессе редактирования одной: «Если принять новую систему оплаты труда, то это приведет к снижению материальной заинтересованности рабочих, увеличению штата бухгалтерских работников и возможному перерасходу фондов заработной платы»

$$[p \rightarrow (q \wedge r \wedge s)].$$

Обратная операция «разведения» следствий по отдельным импликациям могла быть оправданной в том случае, если бы каждая из импликаций нуждалась в специальном рассмотрении и обосновании» (255—256).

И здесь легко увидеть, как формально-логические требования вступают в противоречие с композиционно-стилистическими.

Конечно же, интересы экономии места не являются ни главными, ни сколько-нибудь существенными при построении и редактировании текста. «Разведение», разделение важно не только тогда, когда каждая из импликаций нуждается в специальном рассмотрении; разделение само по себе придает дополнительную значимость каждому пункту. Логика построения текста, «логика изложения» принципиально отличается от формальной логики. Существенными оказываются сами способы, формы выражения мысли.

Д. Н. Овсянко-Куликовский писал в чрезвычайно интересной работе «Язык и искусство»:

«В психологии языка, т. е. в мышлении фактическом, реальном (а не формально-логическом), вся суть не в том, что сказано, что подумано, а в том, как сказано, как подумано, каким образом представлено известное содержание»⁴.

Особенно показательны, может быть, конкретные стилистические рекомендации автора. Так, В. И. Свинцов подвергает критике следующее высказывание, взятое им из научно-популярного журнала:

«Книга написана абсолютно серьезно. И поэтому художественно. И поэтому с юмором». В частности, В. И. Свинцов замечает:

«Красиво? Может быть, и красиво, но... нелогично. Книга Д. действительно написана серьезно. Она написана к тому же художественно. Она написана также и с юмором, и это, разумеется, очень хорошо. Но только второе и третье ее достоинства вовсе не обязательно следуют из первого. Иначе пришлось бы признать, что всякая серьезная книга написана художественно и с юмором. Другими словами, и здесь «выводимые мысли» вовсе не следуют из положения, которому отводится роль аргумента»⁵. Понять смысл фразы мешает В. И. Свинцову «логическая предубежденность», непонимание специфических особенностей структуры подобных текстов.

Можно любить логику и не быть глухим к языку. Плохо придется журналисту, писателю, если ему попадется редактор, руководствующийся подобными правилами, потому что из текста будут устранены все факты «экспрессии», а останутся лишь «стандарты».

Совершенно очевидно, что в данном случае нелогичность мнимая, сознательная, что нелогичность создает экспрессивный прием. Ведь многие стилистические приемы построены на подобном нарушении логических законов. Журналист в данном случае не просто соединяет понятия «серьезно» и «художественно», а сталкивает контрастные, антонимичные понятия «серьезно» и с

⁴ Овсянко-Куликовский Д. Н. Язык и искусство. СПб., 1895, с. 28.

⁵ Свинцов В. И. Логические основы редактирования текста. М., 1972, с. 7.

«юмором». Более того он подчеркивает «следствие», причинно-следственную связь между этими словами. Логико-смысловой сдвиг — основа многих стилистических приемов.

2. Проблема «логика и язык» многоаспектна. Все области, соприкасающиеся, имеющие отношение к речевой деятельности, отражаются в языке, выражаются через язык. И чем большего объема текст мы берем, чем сложнее единицы текста, тем менее мы можем непосредственно обращаться к формальной логике в поисках решения сложных и спорных вопросов стилистики.

Изучением и обобщением практики создания, закономерностей функционирования текстов в прошлом занималась риторика. Классическая риторика отличалась строгостью и четкостью построения, давала ответы на те вопросы, которые сейчас ставятся заново. Она не просто излагала логику, психологию, грамматику, а использовала данные этих наук для организации речи, текста. Содержание речи представлялось результатом разработки материала. Первая стадия риторической разработки речи заключалась в определении темы, выделении и соотнесении общих вопросов и конкретных фактов, правильном установлении основного пункта разногласия или проблемы, подлежащей обсуждению. В зависимости от типа вопроса (статуса) намечалась тактика, общий характер изложения. Доказательство могло вестись по-разному; здесь были указаны типы логических ходов, среди которых особое внимание уделялось «общим местам». Они использовались для эмоционально-риторического усиления доводов: это рассуждения об уважении к человеку, к законам, к государству и т. п. Они могли быть и отправной точкой изложения и эффективным заключением.

В центре внимания риторики стояли вопросы композиции. Выделялись четыре основные части текста: вступление, изложение, доказательство и заключение. Если же необходимо было более дробное членение, то к названным четырем частям добавлялись еще три: определение темы, опровержение доказательств противника и отступление. Базой для аргументации могло служить описание, изображение факта. Описание могло быть последовательным или прерывистым; выделению факта служило нарушение естественного расположения фак-

тов, временной или пространственной последовательности.

Детализация, членение на элементы преследовало две главные цели: создание впечатление полноты, исчерпанности изложения и эмоционального напряжения изложения. Для выделения и соотнесения основных элементов речи существовала развитая система типов со- и противопоставлений. Так строилась вторая часть риторики. Заметим, что при внимании к логике вообще предпочтение отдавалось в сущности «логике изложения». Имевшее место увлечение в отдельных трудах собственно формальной логикой нередко подвергалось серьезной критике с разных сторон. Представляют интерес суждения М. Е. Салтыкова-Щедрина, высказанные им в рецензии на «Логикку» проф. Зубовского:

«И в наше время существуют еще люди с наивным убеждением, что логика может научить человека мыслить... В самом определении силлогизма видна уже вся его несостоятельность, потому что общее предложение, на котором все зиждется, не может быть ничем другим, как произвольно взятою ипотезою. Вы хотите, например, узнать, смертны ли вы — силлогизм смело отвечает вам: человек смертен, вы человек; след., вы смертны... Каким образом дошел он до сознания, что человек смертен — он и сам не понимает...»⁶

Понимание ограниченности возможностей логики заставляло больше внимания уделять психологическому аспекту речи. «Кто благоразумен, тот в разговоре станет меньше думать о том, о чем он говорит, нежели о том, с кем он говорит»⁷.

В этой связи показательны советы современных риториков: «Убеждение в правильности идеи напоминает продажу товара в магазине... Не показывайте хотя бы малейшего сомнения... Идею излагайте кратко и только ее существо, употребляйте термины, понятные тем, кого пытаетесь убедить...»⁸.

Создавая текст, человек всегда намерен сообщить что-то, заинтересовать чем-то, убедить в чем-то и т. п. Тем самым в каждом тексте предопределено соотноше-

⁶ Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч., т. I. М., 1965, с. 332—333.

⁷ Шопенгауэр А. Новые паралиломены.— Полн. собр. соч., т. 4. М., 1910, с. 541.

⁸ Хилл П. Наука и искусство проектирования. М., 1973, с. 211.

ние двух аспектов: логико-содержательного, скрытого за словами *что, в чем, чем*, и психолингвистического, выражающегося в словах *сообщить, заинтересовать, убедить*. Следовательно, помимо соотношения «текст—действительность», необходимо учитывать соотношение «коммуникатор — текст — адресат речи». Важно подчеркнуть взаимосвязь всех сторон коммуникативного процесса, без чего стилистический анализ не может быть успешным. *Заинтересовать* не существует отдельно от *чем*, не является по отношению к нему чем-то внешним. Есть *что*, содержание речи, и этим надо *заинтересовать*. *Убедить* также не существует самостоятельно. Фактор, который связывает оба аспекта, обуславливает целостность и определяет функцию каждого элемента речи, — целевая установка.

«Ибо прежде всего надобно знать, что нужно нам в речи увеличить или унизить, что произнести стремительно или скромно, забавно или важно, пространно или кратко, грубо или нежно, пышно или тонко, величаво или вежливо; а после рассудить, какими лучше иносказаниями, какими фигурами, какими мыслями, в какой степени и в каком расположении можем достигнуть нашего намерения», — читаем у Квинтилиана.⁹

Целевая установка (интенция) заставляет не только отбирать определенные факты, но и давать их в определенном освещении, т. е. заставляет соответственно организовывать речь, обуславливает композицию и отбор языковых средств. Так вырисовывается понятие о коммуникативной стратегии. Последнее обозначение было предложено проф. В. Шмидтом (Потсдам, ГДР). Исходя из того, что «для понимания текста недостаточно даже основательного и дифференцированного описания одних только языковых средств», что коммуникативный процесс обусловлен следующими факторами — цель, отправитель, получатель, предмет, тема, ситуация, канал связи, В. Шмидт определял коммуникативную стратегию как план развития темы в соответствии с целевой установкой.¹⁰ Позже понятие коммуникативной стратегии было заменено понятием коммуникативного плана:

⁹ *Квинтилиан Марк Фабий*. Двенадцать книг риторических наставлений, ч. 2. СПб., 1834, с. 62.

¹⁰ *Schmidt W. Pragmatische Aspekte der Steuerung von Kommunikation vorgegangen.* — *Deutschunterricht*, 24, 1971, N 1, S. 49.

«Под коммуникативным планом мы понимаем концепцию оптимальной реализации коммуникативной (целевой) установки, которая устанавливает с учетом объективных и субъективных факторов и условий коммуникативного акта содержательную и формальную структуру высказывания и от которой зависит употребление языковых средств и стилистических приемов»¹¹.

Далее выделяется два основных типа коммуникативных установок: информировать (деловая информация и эмоциональная) и повлиять (убедить, мобилизовать, заинтересовать, эмоционально возбудить). Затем указываются собственно коммуникативные факторы (методы).

Замечательным обоснованием понятия коммуникативной стратегии служат такие суждения Л. С. Выготского: «Сама мысль рождается не из другой мысли, а из мотивирующей сферы нашего сознания, которая охватывает наше влечение и потребности, наши интересы и побуждения, наши аффекты и эмоции. За мыслью стоит аффективная и волевая тенденция. Только она может дать ответ на последнее «почему» в анализе мышления. Если мы сравнили выше мысль с нависшим облаком, проливающимся дождем слов, то мотивацию мысли мы должны были бы, если продолжить это образное сравнение, уподобить ветру, приводящему в движение облака. Действительное и полное понимание чужой мысли становится возможным только тогда, когда мы вскрываем ее действительную, аффективно-волевою подоплеку»¹².

И далее: «При понимании чужой речи всегда оказывается недостаточным понимание только одних слов, но не мысли собеседника без понимания его мотива, того, ради чего высказывается мысль, есть неполное понимание» (315).

Верно и обратное, целевая установка, мотив во многом обуславливает выбор языковых средств и общее построение текста. Характерны рассуждения Аристотеля в «Риторике»:

«...одно слово более общепринято, чем другое, более подходит, более пригодно для того, чтобы представить»

¹¹ Rede — Gespräch — Diskussion. Leipzig, 1977, S. 36.

¹² Выготский Л. С. Мышление и речь. М.—Л., 1934, с. 314.

дело перед глазами... То же с эпитетами: можно образовывать их от дурного или позорного, например «матерубийца», а можно от благородного, например «мститель за отца». И Симонид, когда победитель в беге колесниц, запряженных мулами, предлагал ему скудную плату, отказывался сочинять, ссылаясь на то, что ему неприятно воспевать «полуослов»; когда же тот предложил достаточно, написал:

Привет, вам, о быстроногих кобылиц дщери, хотя они были также дочерями ослов»¹³.

Значение коммуникативной интенции подчеркивают и современные психолингвистические исследования: «Цельность определяется на тексте как смысловом единстве и несоотносима непосредственно с категориями и единицами лингвистики речи. Суть феномена цельности — психолингвистическая, она коренится в единстве коммуникативной интенции говорящего (говорящих) и в иерархии планов (программ) речевого высказывания»¹⁴.

Таким образом, необходимо перейти к такому целостному анализу текста, в котором структурно-стилистические особенности обусловлены ярко выраженной коммуникативной интенцией.

Третья часть риторики — словесное выражение. Здесь выдвигались и обосновывались требования простоты, точности, выразительности речи. Главное заключалось в отборе слов для выражения понятий и в способах их сочетаний. Риторика давала целый свод приемов выразительности (тропов, фигур). Выбор их подчинялся принципу уместности. Простота, точность, уместность словоупотребления ценились выше пышности, украшенности речи. Квинтилиан предупреждал: «Самые лучшие выражения суть те, которые не натянуты, а просты и самую внушены истиною. Ибо те, которые показывают нашу о выборе их излишнюю заботу и намерение блеснуть ими, теряют и приятность и доверие, потому что затемняют смысл и, как терние, добрые семена заглушают»¹⁵.

Таким образом, риторика охватывала все этапы ораторской деятельности, все стадии подготовки и произне-

¹³ Аристотель и античная литература. М., 1978, с. 175—176.

¹⁴ Смысловое восприятие речевого сообщения. М., 1976, с. 47.

¹⁵ Квинтилиан Марк Фабий. Указ. соч., с. 34.

сения речи. Кроме того, тщательно разрабатывалась система упражнений. В начале обучения предусматривалась работа по развитию словарного запаса, умение выбрать точное, яркое обозначение, овладению синонимическим богатством родного языка. Материалом служили отдельные высказывания. Далее шла работа над связным текстом. И здесь на первое место выдвигалось подражание, имитация: внимательно разбирались особенности структуры образцовых текстов, практиковался пересказ, передача образца «своими словами», подражание образцу. Большую роль при обучении играли различные обработки одного содержания. Так проходило усвоение композиционно-стилистической основы речи. Нет сомнения, что и сейчас практическое обучение культуре речи (в широком смысле слова) должно идти тем же путем: от анализа (образцов) к синтезу (построению целостной речи).

Отношение к риторике в прошлом веке было двойственным. Во многом классическая риторика устарела, многих она не устраивала как универсальная стилистическая теория. Выхваченные из живой эмоциональной и образной речи риторические обороты, фигуры при неуместном употреблении становились в значительной мере искусственными. Готфрид Вильгельм Лейбниц замечал: «Мы привыкли к тропам и фигурам, и некоторое изящество и ложный блеск легко пленяют нас. Чаще всего ведь ищут удовольствия, забавы или внешнего лоска больше, чем истины, а к этому присоединяется еще голос тщеславия»¹⁶. И далее: «... все эти искусственные и образные применения слов и все риторическое искусство (за исключением порядка и ясности) способны только внушать ложные идеи, возбуждать страсти и вводить рассудок в заблуждение, так что они представляют простой обман»¹⁷.

Мысли философов-рационалистов разделяли и некоторые писатели. Так, М. Е. Салтыков-Щедрин в свойственной ему иронической манере писал:

«Следовательно, фигуры и тропы, которым нас обучали в детстве, заключаются в нас самих. Наука в этом

¹⁶ Лейбниц Г. Новые опыты о человеческом разуме. М.—Л., 1936 с. 301.

¹⁷ Там же, с. 308.

случае занимается констатированием факта, уже существующего; она подмечает все риторические волдыри, которые таятся в глубине человеческого существа, называет их настоящими именами и говорит: вот этим волдырем ты можешь воспользоваться таким-то образом, а вот этим — таким-то. Если ты, в сущности, не имеешь никаких чувств, ни дурных, ни хороших, но хочешь выказать возвышенную душу, то для достижения этого можешь прибегнуть к фигуре единоначатия и к фигуре усугубления; если ты нисколько не остроумен, но желаешь показаться таковым, то можешь прибегнуть к фигуре умолчания и удержания. Так как фигуры эти живут в самом тебе, в той красноречивой сущности, которая заменяет для тебя и мысль, и чувство, то достаточно тебе самонаименования усилия, чтобы достигнуть желанной цели»¹⁸.

Сейчас становится все более очевидной необходимость нового осмысления и разработки проблем классической риторики. Все более решительно пробивает себе дорогу целое направление — «новая риторика», которая базируется на последних достижениях стилистики в изучении различных текстов, жанров, речевых произведений. Неожиданно свежо и актуально звучат слова В. Г. Белинского: «Скажут: в искусстве говорить, особенно в искусстве писать, есть своя техническая сторона, изучение которой очень важно. Согласны, но эта сторона нисколько не подлежит ведению риторики. Ее можно назвать стилистикою, и она должна составить собою дополнительную, окончателную часть грамматики, высший синтаксис... Этот высший синтаксис должен заключать в себе главы: 1) о предложениях и периодах, 2) о тропах и 3) об общих качествах слога — чистоте, ясности, определенности, простоте и проч. в отношении к выражению. В главе о предложениях и периодах должны быть объяснены общие, на логическом строении мысли основанные формы речи; в периоде должно показать силлогизм; надобно обратить особенное внимание на то, чтоб отделить внешнюю форму от внутренней и научить по возможности избегать школьной формы выражения»¹⁹.

¹⁸ С.-Щедрин М. Е. Собр. соч., т. 6. М., 1968, с. 130—131.

¹⁹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 8. М., 1955, с. 510.

Такой стилистикой, изучающей «на логическом строении мысли основанные формы речи», средства речевой выразительности и общие качества слога, и становится стилистика текста. Стилистика текста, ядром которой является учение о композиции, оказывается важной составной частью современной общей стилистики. Без решения проблем логико-композиционной и композиционно-стилистической организации речи затруднено дальнейшее изучение художественных и нехудожественных текстов. Это отмечалось многими лингвистами, в частности, В. Г. Костомаров писал: «Становясь структурно все более гомогенным (регулярным, однородным), сам язык одновременно развивает функциональную гетерогенность (стилевое расслоение, более богатую типологию речи), фиксирующую и регламентирующую его способность обслуживать разнообразные и усложняющиеся задачи коммуникации. При этом стилистика русского языка со всей очевидностью все дальше отходит от стилей языка... к стилям общения или, согласно принятой терминологии, стилям речи. Главная роль переходит от дифференциации средства языка к принципам отбора и композиции общего материала, к организации индивидуальных высказываний в соответствии с типологией актов речи, их содержанием и условиями»²⁰.

Стилистика текста, непосредственно обращаясь к проблемам, которые настоятельно выдвигает речевая практика, привлекает все большее число лингвистов, открывает новые возможности филологических разысканий.

²⁰ Костомаров В. Г. Причины и характер прогресса русского языка в наши дни. — Вестник ~~Лингвистика~~, 1978, № 10, с. 96.

Уважаемые читатели! Уважаемые авторы!

Наше издательство специализируется на выпуске научной и учебной литературы, в том числе монографий, журналов, трудов ученых Российской академии наук, научно-исследовательских институтов и учебных заведений. Мы предлагаем авторам свои услуги на выгодных экономических условиях. При этом мы берем на себя всю работу по подготовке издания — от набора, редактирования и верстки до тиражирования и распространения.



Среди вышедших и готовящихся к изданию книг мы предлагаем Вам следующие:

- Бельчиков Ю. А.* Лексическая стилистика: проблемы изучения и обучения.
Васильева А. Н. Курс лекций по стилистике русского языка.
Новиков Л. А. Художественный текст и его анализ.
Юрченко В. С. Простое предложение в современном русском языке.
Скобликова Е. С. Согласование и управление в русском языке.
Барт Р. S/Z. Бальзаковский текст (опыт прочтения).
Москальчук Г. Г. Структура текста как синергетический процесс.
Хомский Н. О. природе и языке. Пер. с англ.
Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем. Пер. с англ.
Кузнецов В. Г. Женевская лингвистическая школа: от Соссюра к функционализму.

Серия «Женевская лингвистическая школа»

- Балли Ш.* Жизнь и язык. Пер. с фр.
Сеше А. Очерк логической структуры предложения. Пер. с фр.
Сеше А. Программа и методы теоретической лингвистики. Пер. с фр.
Фрей А. Грамматика ошибок. Пер. с фр.

Серия «Классический университетский учебник»

- Кузнецов П. С.* Историческая грамматика русского языка. Морфология.
Селищев А. М. Старославянский язык.
Козаржевский А. Ч. Учебник латинского языка.

Серия «Новый лингвистический учебник»

- Кобозева И. М.* Лингвистическая семантика.
Баранов А. Н. Введение в прикладную лингвистику.
Плуныян В. А. Общая морфология: Введение в проблематику.

Серия «Школа классической филологии»

- Тронский И. М.* История античной литературы.
Тронский И. М. Вопросы языкового развития в античном обществе.
Нидерман М. Историческая фонетика латинского языка.
Эрну А. Историческая морфология латинского языка.
Шантрен П. Историческая морфология греческого языка.
Покровский М. М. Семасиологические исследования в области древних языков.
Покровский М. М. Материалы для исторической грамматики латинского языка.

По всем вопросам Вы можете обратиться к нам:
тел./факс (095) 135-42-16, 135-42-46
или **электронной почтой URSS@URSS.ru**
Полный каталог изданий представлен
в **Интернет-магазине: <http://URSS.ru>**

**Научная и учебная
литература**

ОГЛАВЛЕНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ	3
-----------------------	---

Глава первая

МНОГООБРАЗИЕ АСПЕКТОВ СТИЛИСТИЧЕСКОГО ИЗУЧЕНИЯ РЕЧИ

Поиски объекта и метода его изучения в стилистике	5
Анализ текста с позиций стилистики языка (функциональной стилистики) и стилистики речи	28
Задачи стилистики текста	34

Глава вторая

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА СТРУКТУРЫ ТЕКСТА

Предметно-логическая основа текста	52
Художественные структуры в речи	59

Глава третья

РЕЧЕВЫЕ ЕДИНИЦЫ

Функционально-смысловые типы речи	80
Выделение речевых единиц	103
Конструктивные приемы и средства усиления	111

Глава четвертая

КОМПОЗИЦИЯ ТЕКСТА

Речевое развертывание	120
Виды развертывания и трансформационные факторы	132
Проблема определения и описания качеств речи	152

Глава пятая

СТРУКТУРА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

Стилистический анализ художественного текста	161
Субъективация авторского повествования	185
Развитие повествовательных форм в русской литературе	206
Развитие диалогических форм в русской литературе	226
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	250