

М.П. БРАНДЕС

СТИЛИСТИЧЕСКИЙ
АНАЛИЗ

М. П. БРАНДЕС

СТИЛИСТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ

(на материале немецкого языка)



ИЗДАТЕЛЬСТВО «ВЫСШАЯ ШКОЛА»

Москва — 1971

*Рекомендовано к изданию
Учебно-методическим управлением
по высшему образованию Министерства высшего
и среднего специального образования СССР*

Редколлегия:

*проф, Н. А. Катагощина, проф. Г. В. Кошанский,
проф, Н. С. Чемоданов, проф. В. Н. Ярцева.*

Предлагаемое учебное пособие по стилистике «Стилистический анализ» (на материале немецкого языка) посвящено осмыслению некоторых проблем стилистики прозаического художественного произведения.

Пособие рассчитано на студентов, аспирантов и преподавателей факультетов и институтов иностранных языков. Оно может быть использовано как дополнительный материал к теоретическим курсам по стилистике и теории перевода. Несмотря на то, что программы по стилистике и теории перевода (проект программы факультета переводчиков I МГПИИЯ им. М. Тореца) предусматривают «теорию текста», тем не менее ни стабильные учебники по стилистике иностранных языков, ни учебные пособия по теории перевода не содержат материала по данной теме.

Кроме того, данная книга может быть использована как практическое руководство для старших курсов по анализу текста, а также на занятиях по переводу.

Как известно, основной упрек, который делается в адрес стилистики (особенно в части анализа текста), — это ее субъективность, отсутствие объективных критериев подхода к языку художественного произведения, «вкусовщина», а отсюда сомнения в возможности познания языка произведения, а следовательно, языка и стиля писателя. Такое положение в теории стилистики отрицательно сказывается и на практическом преподавании иностранного языка и перевода.

Основным источником и материалом изучения иностранного языка в наших вузах является художественный текст.

Предполагается, что, знакомясь с текстом, студент постигает через язык не только содержание данного текста,

но и его форму. Стереотипом анализа текста на занятиях по аналитическому чтению является решение таких вопросов: каково содержание данного отрывка (его тема, проблема, идея, фабула) и как это содержание выражено в языке. Пересказ содержания сопровождается языковыми иллюстрациями к отдельным моментам содержания или интерпретацией наиболее ярких языково-выразительных средств. Такой подход к анализу текста нередко ставит студента в тупик. Это особенно относится к тем произведениям современной литературы, которые «бедны» внешней образностью (что совсем не означает, что они не образны). При работе над такими текстами можно слышать ответы: «Содержание отрывка такое-то. Что касается формы, то здесь нет ничего интересного, я здесь ничего не нашел» (т.е. нет лежащих на поверхности сравнений, метафор, броских эпитетов и т.д.). Анализ текста по упомянутой схеме нередко грешит грубой вульгаризацией, так как языковые средства привязываются непосредственно к предметно-логическому содержанию, в то время как они связаны с ним опосредствованно, через образную форму, т.е. они объективируют не предметно-логическое, а художественное, образное содержание.

Основу языкового анализа текста на практических занятиях по языку чаще всего составляет «выбор слов». Причем «выбор слов» нередко трактуется очень прямолинейно, что-то вроде: «В данном отрывке речь идет о создании коллективных хозяйств на селе, отсюда автор использует такие слова, как-то: сельскохозяйственный производственный кооператив, обобществление, активист и т.д.» В то время как «выбор слов» как стилистическое понятие предполагает не непосредственное наложение слов на мысль, а опосредствованное определенной субъективной модальностью.

Нередко такой анализ проводится под девизом связи формы и содержания, причем как-то само собой разумеется, что содержание — это то, о чем говорится в произведении, а форма — это внешняя языковая оболочка. В таком понимании формы и содержания художественного текста коренится причина как вульгаризаторского, так и субъективистского подхода к тексту, что, в свою очередь, в немалой степени обуславливает механистичность работы студентов над текстом и потерю интереса к такой работе.

Понимание языковой формы для изучающих иностранный язык имеет первостепенное значение, ибо через нее

познается не только полнота содержания текста¹, но и, что не менее важно, познается духовная атмосфера изучаемого языка, иначе художественный текст в определенной степени реконструирует языковую среду.

В работе предлагаются объективные пути подхода к тексту, пути, истоки которых заключены в самом тексте. Таким образом, точка зрения исследователя стиля «локализуется» в самом произведении, а именно в его художественной структуре, что может в определенной степени помочь избежать произвольного толкования языковой формы.

В книге содержится большой круг вопросов по стилистике связного текста, которые автором затрагиваются лишь вскользь в силу их неразработанности. Они могут представить интерес для разработки их в дипломных и диссертационных работах, ибо многие из них не только не подвергались исследованию в стилистических трудах, но даже и не ставились.

В работе предпринята попытка наметить какую-то последовательную концепцию стиля художественно-прозаической речи. Однако в практической работе над языком текста можно использовать описанные здесь стилистические категории раздельно, памятуя о том, что их самостоятельность относительна, что все они являются научным аппаратом для решения основной задачи — целостного анализа языка произведения.

Автор выражает признательность кафедре лексикологии немецкого языка Минского государственного педагогического института иностранных языков, доцентам Ярнатовской В. Е. и Мининой Н. М., старшему преподавателю Бессмертной Н. В. за полезные рекомендации.

¹ См. высказывание Б. Брехта: «Необходимо более точно знать форму, ибо без формы нет искусства» (B. Brecht. Schriften zum Theater. Bd. 7. Berlin, 1964, стр. 327).

ВВЕДЕНИЕ

Исследование языка произведения — одна из наиболее сложных и трудоемких задач в стилистике художественной литературы, так как язык в этом случае выступает как форма искусства, словесного искусства, как «целостное словесно-художественное единство», «особый тип эстетической, стилевой словесной структуры»¹ и его изучение не исчерпывается стилистикой как лингвистической дисциплиной².

В этом своем качестве язык художественного произведения тесно связан не только с лингвистической стилистикой, но и литературоведением и эстетикой, так что исследователю приходится иметь дело с категориями и понятиями трех наук (не говоря уже о психологии творчества), состояние теории которых не дает пока еще надежной научной базы для такого исследования.

В системе языковедческих наук стилистика является самой древней, уходя своими корнями глубоко в античность. Но на сегодня у нее, пожалуй, меньше достижений, чем у любого другого аспекта лингвистики. Более того, мы и сегодня еще утверждаем, что стилистика находится в стадии становления: до сих пор еще не выяснен вопрос о предмете, содержании и задачах стилистики, об ее основных понятиях и категориях. До сих пор еще нет общепризнанного определения понятия «стиль».

¹ В. В. Виноградов. О языке художественной литературы. М., 1959, стр. 227.

² См.: В. В. Виноградов. Итоги обсуждения вопросов стилистики. — «Вопросы языкознания», 1955, № 1, стр. 67—68. «Связи и соотношения языковых элементов однородной стилистической окраски опираются не на структурное качество языка, не на формы и не на лексические или грамматические значения, а на социально-экспрессивные оттенки, на свойства функционального использования языковых средств в многообразии видов общественно-речевой практики».

Не лучше положение дел и в смежных со стилистикой науках.

В науке о литературе предмет, границы, терминология также еще крайне неопределенны и расплывчаты. Опыт научного осмысления искусства вообще и словесного искусства в частности показывает, как нелегко ответить на вопрос, что есть художественное произведение¹.

Если говорить об эстетике, то она также «предстает перед исследователем как совокупность, набор неупорядоченных эстетических понятий и проблем, выведенных эмпирически и не составляющих строгой и логически четкой системы»².

Стилистика вообще, и художественной литературы в частности, имея непосредственное отношение к речевой деятельности человека и исследуя результат этой деятельности, связана с общей семасиологией, которая тоже нуждается в «наведении методического порядка в ее хозяйстве»³.

В результате, как писал В. В. Виноградов: «Изучение языка художественного произведения и определение способов его лингвистического анализа — это проблемы, которым у нас посвящено очень много статей и исследований, но которые еще очень далеки не только от научного решения, но даже и от более или менее удовлетворительного объяснения»⁴.

И хотя идея должной адекватности стилистического исследования эстетической природы изучаемого литературного произведения находит все более широкий отклик⁵, проблема структурно-художественного единства литературного произведения и его стиля еще не была у нас предметом ни теоретического, ни конкретно-исторического исследования. Такое положение дел в стилистике, во всех ее разделах, а также в смежных с нею науках, создало мнение, что современная стилистика неспособна «успешно содействовать решению основных проблем науки о стилях художественной литературы, проблемы специфики художествен-

¹ См.: Н. К. Гей. Искусство слова. М., 1967, стр. 5.

² Л. А. Зеленков. Процесс эстетического отражения. М., 1969, стр. 3.

³ В. А. Звегинцев. Теоретическая и прикладная лингвистика. М., 1968, стр. 40.

⁴ В. В. Виноградов. О языке художественной литературы, стр. 169.

⁵ См.: Р. Р. Гельгардт. Избранные статьи. Калинин, 1967, стр. 139.

ного слова, проблемы слова и образа, проблемы стиля художественного произведения, его композиции, его образного строя и т.п.¹.

Претензии же, которые нередко предъявляются исследователю стиля произведения, выходят далеко за границы возможного на данном этапе. Ср. например:

«Рассматривая стиль, нельзя забывать о том, на какой реальной почве он сложился и какими философскими предпосылками он располагает; прослеживая творческие искания художника, показывать связь этих исканий с позицией, которую он занимает в современном мире; помнить, что художника формируют не только и не столько книги, но в первую очередь жизнь, живое знание языка, общение с современниками, чувство осознанной принадлежности к передовому классу, к народу, к большим социальным движениям нашей революционной эпохи; видеть в стиле не простые технические приемы, а единство идейно-образного постижения и отображения действительности; улавливать благотворное воздействие на современных писателей «школы» классического реализма, видеть тонкость различных стилевых линий, не терять из виду соотнесенности и прямой связи стиля с другими аспектами художественного творчества — вот важнейшие условия разработки проблемы стиля в современном литературоведении»².

В этом развернутом требовании учтено многое, кроме главного: основы, на которой возможно решение всех указанных проблем, — конкретное художественное произведение. В то время, как очевидно, что только «путь конкретно-исторического изучения языка отдельных художественных произведений (конечно, при соответствующей теоретической направленности) может вернее всего довести до решения больших проблем стиля писателя и языка художественной литературы»³.

В предлагаемой читателю книге делается попытка решить некоторые вопросы стилистики художественно-прозаического произведения.

В проблематику стиля прозаического художественного произведения входят такие вопросы, как «образ автора»,

¹ См.: В. В. В и н о г р а д о в. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М., 1963, стр. 115.

² Сб. «Время, пафос, стиль». М.-Л., 1963; В. Д. К о в а л е в. Проблемы стиля в советской литературе, стр. 58.

³ В. В. В и н о г р а д о в. Язык художественного произведения. — «Вопросы языкознания», 1954, № 5, стр. 4.

признаки его повествовательного стиля, формы повествовательной речи, их взаимодействие и смена, приемы построения и развития диалогической речи, структура реплик персонажей, способ переключения стиля повествования в диалоги персонажей, соотношение авторской речи с речью героев и т.д. Из этого комплекса проблем в книге затрагиваются лишь вопросы, связанные с проблемой «образа автора» в плане его стилистической функции, а именно организации словесного материала. Т.е. в поле зрения находятся вопросы, связанные с изучением стиля авторской речи.

Предметом исследования является произведение как микроструктура, т.е. проблемы, которые обращены к «внутренней структуре» объекта. Автор придерживается того мнения, что все металитературные связи, как-то: биография писателя, мировоззрение, социология и т.д., т.е. все то, что воздействует на становление писателя, зафиксировано в самом произведении, реально существует в нем, превращено в содержательную форму, сказывается в словесном субстрате. В словесной форме писатель закрепляет и свое положение в мире и его понимание, свое к нему отношение, свое восприятие людей, эмоции, образ жизни и т.д.¹.

Предметом данного исследования является речевая деятельность, способ речевой деятельности и ее результат. Причем деятельность не механическая, а содержательная. Рассмотрение стиля как деятельности субъекта предполагает анализ содержания, законов и форм протекания этой деятельности. Иначе центром внимания становится форма. В основе рассмотрения предлагаемой работы — форма в ее широком значении.

Язык художественного произведения является средством передачи содержания, но содержание само по себе не является предметом лингвистического изучения (хотя при конкретном анализе оно не должно исключаться). В настоящей работе учтено другое содержание, «действительное, т.е. такое, которое определяет специфический характер эстетического переживания, им вызываемого. Так понимаемое содержание не просто вносится в произведение извне, а создается в нем художником. Процесс созидания этого

¹ См.: Н. К. Гей. Указ. соч., стр. 47; подробно и интересно данный вопрос изложен в кн.: Н. Redeker. *Abbildung und Aktion*. Berlin, 1966.

содержания и кристаллизуется, откладывается в структуре произведения, подобно тому как, скажем, физиологическая функция откладывается в анатомии органа»¹. Стиль произведения связан не просто с речевой деятельностью, а с художественно-речевой деятельностью, в основе которой способ художественного освоения мира человеком, а не набор форм художественной деятельности. Такой подход к стилю в предлагаемой работе обусловил его определение как целостного (системного), но внутренне расчлененного образования, связанного с отражательной структурой художественного произведения². Из важнейших принципов организации стиля как системного объекта на первый план рассмотрения в работе выдвигается целостность и иерархичность.

Книга состоит из введения, трех глав и приложения, содержащего опыты анализа отдельных сторон стиля художественного произведения.

¹ А. Н. Леонтьев. Введение. — В кн.: Л. С. Выготский. Психология искусства. М., 1968, стр. 8—9.

² Ср. высказывание И. Р. Бехера: «Мы говорим о художественных законах вообще, но эти закономерности мне кажутся очень шаткими и неопределенными, хотя пора уже в дополнение к анализу и определению произведения искусства как общественного явления обратиться к структурным проблемам художественного произведения (которые, разумеется, включают в себя, и притом в значительной мере, и общественный характер его)». (И. Р. Бехер. Любовь моя, поэзия. М., 1965, стр. 362).

I глава

ИЗ ИСТОРИИ СТИЛИСТИКИ

Данная глава содержит краткие сведения о том, как понятие «стиль» осмыслялось и определялось в общей теории языка и искусствоведении. Понимание категории стиля в литературоведении мы специально не рассматриваем, поскольку у него не было самостоятельной основы, учитывавшей специфику словесно-художественного искусства, и оно чаще всего колебалось между искусствоведческим и лингвистическим. Обзор стилистических концепций делается в основном на материале работ немецких авторов, что обусловлено следующими соображениями: несмотря на все многообразие трактовок понятия «стиль», существует несколько фундаментальных концепций стиля, которые в том или ином виде представлены в соответствующих работах языковедов и эстетиков разных стран. Отсюда знакомство с положением дел, например, в немецкой стилистике, может дать более или менее наглядную картину состояния стилистики вообще. Далее, проблемы стилистики в историческом аспекте, например, в русском и советском языкознании и литературоведении подвергнуты глубокому анализу в трудах академика В. В. Виноградова, а также в ряде специальных статей советских литературоведов и эстетиков последних лет. Обзор истории понятия «стиль» в немецкой теоретической и учебной литературе преследует цель познакомить читателя в общих чертах с историей немецкой стилистики, тем более что в единственном пока учебнике по стилистике немецкого языка Э. Г. Ризель¹ эти сведения отсутствуют.

¹ E. Riesel. Stilistik der deutschen Sprache. М., 1963.

История развития понятия «стиль» обнаруживает непосредственную связь с теориями языка и эстетики, которые господствовали в разное время. Это естественное явление объясняется тем, что научное понимание предмета претерпевает постоянное изменение в связи с новыми достижениями в этих науках. Для понимания содержания понятия «стиль» полезно рассмотреть основные значения, которые оно имело и имеет в различных рассуждениях.

Слово «стиль», происходящее от греческого слова „*stylos*“ и латинского „*stilus*“, первоначально означало способ письма и было ограничено письменной речью. Лишь в XVIII веке это понятие было перенесено на литературу, изобразительное искусство, музыку и т.д. и его содержанием стало «единство выразительных средств». В дальнейшем слово «стиль» стало применяться для обозначения способа выполнения человеком любой деятельности. «Всюду, где имеет место деятельность и где в результате этой деятельности создается ощущаемая форма, применимо понятие «стиль»¹.

Вся история развития понятия «стиль» сводится практически к выяснению вопросов, что понимать под «способом» и «единством», что лежит в их основе. В решении этих вопросов существовало три основных ориентации: стиль соотносили либо с объектом (предметом речевой деятельности), либо с субъектом этой деятельности, либо пытались рассматривать его как объектно-субъектное образование. В рамках этих направлений существовали разные мнения о том, что понимать под предметом речи, субъектом речи, каковы формы связи объекта с субъектом речи и т.д. Понятно, что различия в соотношении стиля с указанными категориями, а также в толковании этих категорий приводили к различиям и в толковании содержания термина «стиль».

А. СТИЛЬ И СТИЛИСТИКА В АНТИЧНУЮ ЭПОХУ

В античную эпоху понятие «стиль» относилось к речи, он был одним из важнейших средств убеждения, воздействия, а стилистика — составной частью искусства красноречия, риторики. Как известно, красноречие в древней Греции и Риме считалось одним из главных искусств и приравнивалось к полководческому искусству. В то время

¹ См.: W. K a y s e r. Vortragsreise, Bern, 1958, стр. 71.

в этих государствах все основные общественные проблемы решались на народных собраниях, где главенствующая роль принадлежала оратору, ратору. От того, насколько убедительно он мог говорить, зависело решение многих вопросов. Причем убеждал он не столько содержанием своей речи, сколько ее красотой. Вот почему отделке речи придавалось огромное значение.

Риторике обучали в специальных школах раторов. Античная риторика включала в себя пять разделов:

1. подбор материала (inventio)	
2. композиция материала (dispositio)	содержание
3. стилистическое оформление материала (elocutio)	формальная часть речи
4. запоминание речи (memoria)	технические указания
5. искусство произнесения речи, голос, мимика, жесты (actio)	

Первые два раздела, предметом которых было содержание, затрагивали одновременно ряд областей логики. Особенно в первой части большая роль отводилась детальному освещению учения о заключениях и доказательствах (что было важно для судебных речей). Стилистика была учебной дисциплиной, носила нормативный характер и представляла собой систему художественно-языковых форм и грамматико-риторических фигур. Под словом «стиль» понималась манера писать и говорить. Практически эта манера выглядела как ряд правил и соответствующая им единая форма языкового выражения; индивидуальное своеобразие выражения почти отсутствовало, языковая форма была близка к типовой. В таком виде понятие «стиль» проникло во все европейские языки. В задачу античной стилистики входило обучение «красивому» и «уместному» выражению. Идеальным считался стиль, в котором выражение соответствовало намерению оратора. Этой «уместности» речи можно научить, отсюда и стиль — категория объективная, которому можно научить и научиться. Момент «намерения», желаемого воздействия составляет основу оформления речи. Существовал свод стилистических правил, подобно грамматическим, основу которых состав-

ляли: 1) учение об «украшении речи» (стилистические фигуры) и 2) учение о трех жанрах стиля. Раздел «украшение речи» был главным разделом стилистики и занимался достоинствами (качествами) речи. Под достоинствами речи понимались: чистота, ясность, красота (Теофраст), ясность (Аристотель), чистота, ясность, краткость, красота (Диоген Вавилонский). К другим достоинствам речи относились внушительность, величавость, торжественность, суровость, стремительность, блистательность, живость, пространность, горячность, простота, сладостность, правдивость, мощность.

Недостатками речи считались: сбивчивость, напыщенность, ребячливость, ложный пафос. Раздел стилистики об украшении речи занимался классификацией языковых фактов, установлением норм и правил использования языка. Из качеств речи одни определялись как неотъемлемые, они были налицо в любой речи, другие представляли собой некое добавление и приобретали эффективность за счет первых.

В основе учения о жанрах стиля (типах речи) находилась проблема целесообразности, уместности речи, ее зависимости от намерения говорящего.

Исконное учение о жанрах стиля различает их три: по одним источникам низкий (скудный) стиль для наставлений и поучений; средний стиль — для разговоров; высокий (величественный) для оказания особого воздействия (растрогать, например) на слушателя¹. По другим источникам² деление по «уместности» предполагало наличие двух типов речи: речь письменную, обусловленную предметом изложения, и речь устную, которая рассчитана на оказание влияния на слушателей, на покорение их себе. Последняя, в свою очередь, подразделялась на стили для наставлений и поучений, для бесед и для оказания особого эмоционального воздействия на слушателя. «Средний» стиль как промежуточная ступень между высоким и низким стилями своих индивидуальных качеств не имел.

Античная поэтика находилась под влиянием риторики. В ней господствовали метрические формы, подчиненные строгому внешнему закону (целесообразности, уместности), поэтому и в оформлении языка преобладала типичность.

¹ См.: М. L. L i n n. Studien zur deutschen Rhetorik und Stilistik im 19. Jh. Marburg, 1963.

² См.: Античные теории языка и стиля. Под ред. Фрейденберг. М.-Л., 1936.

Для художественной речи в античную эпоху главными свойствами были красота и совершенство речи. Художественная речь создается как прочная, тщательно отделанная, ярко и гармонично окрашенная ткань. Красота речи, по словам Дионисия, это «основное, главное, то именно, чего желают достигнуть все работающие серьезно над писанием стихов, песен, и так называемой прозы»¹. Под стилем художественной речи, как и практической, понималась объективная характеристика речи, система присущих ей языковых средств и норм.

В связи с историческим изменением характера античного государства постепенно снижается значение публичных речей, и риторика начинает оказывать большее влияние на литературу. Предметом риторики, как известно, были такие виды речи, как: судебная, убеждающая, хвалебная и украшенная речь (*Prunkrede*). Эти виды речи сыграли большую роль в развитии литературы, особенно украшенная речь². Наряду со стилистическими правилами приобретает значение «топика» как средство развития литературной темы.

Таким образом, в античной риторике наметились направления, которые послужили основой стилистических учений в XVIII—XIX веке.

Несмотря на то, что в философии Аристотеля значительное место уделено учению об эйдосе, внутреннем «двигателе», внутренней силе, преобразующей содержание в форму, несмотря на учение Плотина и Платона об «идее» как формообразующем принципе, в античной стилистике эти идеи применения не нашли. Посредствующим звеном между содержанием и формой были каноны в виде предписаний, регламентирующих выбор языковых средств, и языковое оформление содержания происходило путем механического наложения этих средств на содержание. Отсюда тот дуализм в понимании содержания и формы, который еще до сих пор не всегда удается преодолеть в стилистических исследованиях.

В средние века риторика продолжает традиции античности. В начале XVIII века риторика получает новые импульсы под влиянием литературы просвещения, и до конца

¹ Цит. по кн.: «Теория литературы». М., 1965, стр. 280.

² См. подробней очень интересную работу о развитии языка художественной литературы E. R. Curtius. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern, 1954.

XVIII века она сохраняет тесные связи с литературой. Это нашло отражение, например, в теории поэзии: поэтика, находившаяся под влиянием античной риторики, видит в поэтическом искусстве нечто, чему можно обучать. От античной риторики унаследовано и понятие стиля как способа правильного использования соответствующих средств для достижения нужных целей. Целесообразность и уместность выступают как главные качества стиля, т.е. момент намерения желаемого воздействия играет решающую роль¹. Самостоятельной науки стилистики до конца XVIII века не существует, она, как и в античную эпоху, составляет один из разделов риторики.

Б. ПОНЯТИЕ СТИЛЯ В ГЕРМАНИСТИКЕ

В Германии до конца XVIII века «искусство красноречия», включая и литературу, определялось в теории и на практике также традицией античной риторики.

В XIX веке влияние риторики идет на убыль. Из нее исключаются разделы «запоминание» и «представление». Постепенно отпочковывается формальная часть (*elocutio*) и выступает как самостоятельное учение о стиле, или стилистика. За риторикой остаются только два раздела «содержания», (напр., в работах И. Х. Аделунга и К. Рейнгарда). В ходе дальнейшего развития предметом риторики становится стиль устной речи (И. А. Вендель, Х. В. Снелль, Р. М. Майер). Независимо от традиции отдельные авторы используют название «риторика» в совершенно измененном значении. Л. Хайзе понимает под риторикой теорию объективного стиля или теорию стиля в соответствии с содержанием. Объективный стиль может быть сформулирован в правилах. В. Вакернагель понимает под риторикой «теорию прозы».

В германистике XVIII—XIX века было несколько концепций стиля. Первой работой, посвященной проблеме стиля в языке, была работа И. Х. Аделунга «О стиле немецкого языка» (1785)². В ней он продолжил традиции античной школы, с той разницей, что «формальная часть» (*elocutio*) была выделена в специальную дисциплину «стилистику». Идеалом стиля была целесообразность и уместность. Красота стиля считалась вторичным признаком.

¹ См.: Н. А. Корфф. *Geist der Goethezeit*. Bd. 1. Leipzig, 1958, стр. 124.

² J. C h. A d e l u n g. *Über den deutschen Styl*. Berlin, 1785.

Хороший стиль, по мнению И. Х. Аделунга, — это способ сообщать другим свои мысли в словесной форме, уместно и красиво. Для него стиль — объективная данность, которую можно оценить, исходя из объективного масштаба, целесообразности. Стиль был предметом нормативной стилистики. Такой же точки зрения на стиль придерживались К. Рейнгард, Т. Хейнзиус, К. А. И. Гофман, И. А. Вендель, Х. В. Снелль, В. Вакернагель и др.¹.

Однако некоторые последователи И. Х. Аделунга предпринимают попытку включить в понятие стиля личность пишущего. По их мнению, стиль — это не только нечто объективное, определяемое целью и содержанием высказывания. На стиль оказывает влияние также и личность автора.

Так К. Рейнгард пишет, что «к стилю относятся все мысли или выражение мыслей, которые порождаются только либо индивидуальным устойчивым характером пишущего, либо его особым душевным настроением»².

К. В. Л. Хайзе в своей работе «Система языкознания»³ в разделе «Язык как орган индивидуального духа» выделяет две разновидности стиля в языке: субъективный и объективный стиль. Понятие стиля начинает приобретать разное значение в зависимости от того, относится ли оно к объективной или субъективной стилистике. Субъективный стиль определяется личностью индивидуума, ограничен его психологией и степенью образованности говорящего, а также природой данного языка. Предмет стилистики составляет теория субъективного стиля. Объективный стиль является предметом изучения риторики, его определяет содержание и жанр.

Здесь уже намечается переход от теории объективного стиля рационализма к художественной концепции стиля, определяемой личностью творца. Этот переход содержит не только предпосылки дифференциации стилистики на

¹ K. Reinhard. Erste Linien eines Entwurfs der Theorie und Literatur des deutschen Stils. Göttingen, 1796; Th. Heinsius. Neue deutsche Sprachlehre. Leipzig, 1801; J. A. Wendel. Lehrbuch des deutschen Stils; Ch. W. Snell. Lehrbuch der deutschen Sprachart für die reifere Jugend. Frankfurt. 1818; W. Wackernagel. Poetik, Rhetorik, Stilistik. Halle, 1873.

² Указ. соч.: цит. по: M. L. Linne. Указ. соч., стр. 10.

³ K. W. L. Heyse. System der Sprachwissenschaft. Berlin, 1856.

функциональную и индивидуальную, но и предпосылки для принципиального разграничения содержания понятия «стиль» в дальнейшем — стиль как осознанная или неосознанная формирующая деятельность. К. А. И. Гофман в «Риторике для гимназий»¹ различает два вида стилей: стиль в низком смысле и стиль в высоком смысле. Внутренними приметами «стиля в низком смысле» являются целесообразность и красота, «стиля в высоком смысле» — тон воплощения (*Ton der Darstellung*). В этом стиле содержание высказывания, дух и характер автора должны сливаться воедино. Последнее положение интересно тем, что с тоном, как правило, связано представление о целостности, а подчеркивание необходимости слияния объективного и субъективного содержания знаменует собой переход (хотя только и теоретически) к пониманию стиля как явления синтетического.

В понятии стиля у В. Вакернагеля² заключено также два момента: объективный и субъективный. Объективной стороной должна заниматься стилистика; субъективная сторона является предметом «Критики отдельных произведений и писателей».

Какие же моменты являются определяющими для стиля у указанных выше авторов?

У И. Х. Аделунга стилистика делится на две части: общую и специальную (*besondere*) стилистику.

Общая часть изучает основные качества хорошего стиля. Их десять: использование верхненемецкого языка, правильность языка, чистота — *elementata oratio*; ясность, понятность, простота, точность, лаконичность — *delucida oratio*; величие, благозвучие, живость, единство — *ornata oratio*.

К этим основным требованиям примыкает учение о тропах и фигурах.

Специальная стилистика занимается особыми свойствами стиля. Основное различие в стилях объясняется их различной высотой (*Stilhöhe*); существуют три разновидности стиля — интимный, средний, высокий. В этой стилистике стили классифицируются также и в зависимости от намерения пишущего: поучать, тронуть, сообщить (*leh-*

¹ К. А. J. H o f f m a n n. Rhetorik für Gymnasien. Clausthal, 1859.

² См.: W. W a c k e r n a g e l. Указ. соч.

ren, rühren, mitteilen), а также в зависимости от внешней формы: речь, письмо, проза, поэзия и т.д.

У К. Рейнгарда¹ принципом классификации стилей является «преднамеренное воздействие на различные душевные силы». Так он различает следующие стили: «стиль воображения», «стиль ощущений», «стиль юмора и остроумия», «стиль мыслей».

У И. А. Венделя² определяющим моментом является содержание, отсюда такие разновидности стиля, как-то: деловой (Geschäftsstil), исторический (Geschichtsstil), дидактический (Lehrstil). По эмоциональному характеру он различает стили: рассудочный (verständlich, trocken), спокойный (gemütlich), образный (phantasiereich, bilderreich).

Стилистические работы указанных авторов носят характер свода правил. Большинство из них написаны в форме школьных учебников. Стиль для всех них — понятие объективное, сущность которого составляют целесообразность и уместность. Его главная цель прагматическая, а именно: сознательное воздействие на слушателя или читателя. Основу их стилистики составляет учение о стилистических фигурах, построенное на фундаменте античной риторики.

С точки зрения рационалистической стилистики художественное произведение сознательно создавалось писателем с намерением воздействовать на слушателя.

Традиции рационализма и неоклассицизма в стилистике XX века продолжила женевская школа Ш. Балли.

В основе стилистической концепции Ш. Балли лежит его учение об экспрессивных формах языка, к которому восходят все современные исследования по лингвистике, при всем различии взглядов их авторов.

Ш. Балли определил в качестве сфер языка, в которых «экспрессивная окраска» с наибольшей ясностью накладывается на чисто формальный каркас, лексику, фразеологию, тропы и фигуры, порядок слов, «синонимику» синтаксических конструкций. В германистике последователями концепций Ш. Балли являются Э. Винклер, И. Пфайффер, В. Шнайдер, Г. Зайдлер³ и др. Э. Винклер на основе изучения выразительных свойств языковых форм создал

¹ См.: K. Reinhard. Указ. соч.

² См.: J. A. Wendel. Указ. соч.

³ J. Pfeiffer. Umgang mit Dichtung. 1930; H. Seidler. Allgemeine Stilistik. 2. Aufl. Göttingen, 1963.

свой известный труд «Основы стилистики»¹. Наиболее систематическое отражение концепция Балли нашла в трудах В. Шнайдера: «Выразительные возможности немецкого языка» и «Стилистическая грамматика немецкого языка»².

В 50-ые годы Г. Зайдлер предпринял попытку создать фундаментальный труд по общей стилистике. Работа так и называется «Общая стилистика». В ней Г. Зайдлер дает определение стиля, исходя из такого толкования языка: язык — это не просто система форм, но одновременно и содержание, которое откристаллизовалось в этих формах. И это содержание, которое в широком смысле является отражением действительности, по своему характеру представляет собой определенное человеческое мироощущение и входит в произведение словесного искусства. Трагичность, комичность, юмор, задор, гротеск не проистекают только из формального механизма. Сущность искусства в человеческом содержании. Отсюда стиль — это оформление в языке «человеческого содержания» во всей его глубине и широте³. Что представляет из себя это «человеческое содержание»? Прежде всего, аффекты, спонтанность, субъективность. И когда некоторые современные писатели пытаются изгнать «человеческое» (содержание) из своих произведений, то на деле здесь проявляется также определенный вид «человеческого»⁴.

Под влиянием романтизма в качестве контрнаправления стилиевой концепции И. Х. Аделунга и его последователей выступает новая концепция стиля, разрабатываемая Моритцем, Гриммом, Гумбольдтом, Бенфейем, Хайзе, Мундтом, Шерером и др.

Основа их трактовки стиля: стиль — это выражение личности автора, выражение его своеобразия. Стиль нельзя изучать, его лишь можно наблюдать и сравнивать.

«... в поэзии все, что относится к украшению речи, подчиняется высшему и главному принципу красоты; имен-

¹ E. Winkler. Grundlegung der Stilistik. Bielefeld, 1929.

² W. Schneider. Die Ausdruckswerte der deutschen Sprache. Leipzig, 1931; Deutsche stilistische Grammatik. Freiburg, 1959.

³ См.: H. Seidler. Указ. соч., стр. 58.

⁴ „Und wenn die modernen Dichter ... kaltschnäuzig, zotenreißerisch, und hyperrationalistisch Menschliches in ihren Erzeugnissen wegwerfen, so offenbart sich da eben auch eine bestimmte Art von Menschentum“ (H. Seidler. Dichtkunst und Literaturwissenschaft. H. 2. Salzburger Universitätsreihe).

но поэтому, сверх указанного требования, нельзя установить никакого общего закона об употреблении образов, тропов и т.д.»¹

К. Моритц в своих «Лекциях о стиле» утверждал: «Как бы это ни звучало отклонением от обычных понятий, но в строгом смысле слова не существует правил стиля. Ибо под стилем разумеют своеобразие...; а для своеобразного не существует правил. Все, что можно об этом сказать, ограничивается отдельными наблюдениями...».

«В сущности всякий продукт духа сам по себе является индивидуальным образованием, индивидуальность которого как раз и составляет его ценность, а класс, под который его пытаются подвести, является всегда лишь случайностью»².

Т. Мундт написал сопоставительную историю стилей личностей и жанров, в которой он сделал попытку возвести стилистику в ранг исторической науки. Правда, эта работа не нашла соответствующего резонанса. Его работа «Искусство немецкой прозы»³ состоит из 3 частей:

I часть — искусство прозы в целом.

II часть — стилистическое исследование немецкой прозы в историческом плане.

III часть — стилистические особенности отдельных произведений жанров.

Основным законом выработки собственного стиля, по мнению Т. Мундта, является положение о том, что стиль — это сам предмет, он должен ориентироваться на предмет. В стиле отражается и духовное своеобразие личности. Общеобязательных норм стиля не существует.

В. Гумбольдт считает, что основу исследования индивидуальных стилей следует усматривать в умении распознавать, что относится к данному времени и месту, а что к индивидууму и как эти различия объединяются общим языком⁴. Такая задача исследования определяет и метод исследования — наблюдение, описание, сравнение. Правда, у В. Гумбольдта нет термина «стилистическое исследование», а есть филологическая критика текста⁵.

¹ Ф. В. Шеллинг. Философия искусства. М., 1966, стр. 344.

² K. P h. M o r i t z. Vorlesungen über den Stil, 1808, стр. 21.

³ T h. M u n d t. Kunst der deutschen Prosa, 1837.

⁴ См.: W. H u m b o l d t. Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues. Berlin, 1935, стр. 203.

⁵ См.: Указ. соч.

Т. Бенфей¹ заложил основы научного подхода к стилю. Он рассматривает стиль также в смысле своеобразия личности. Для него, как и для В. Гумбольдта, характерно подчеркивание функционального значения для стиля таких факторов, как: жанр, принадлежность к определенной нации, эпохе, индивидуальная психология. Психология всего лишь один из факторов, которые в совокупности определяют стиль. В концепции стиля В. Гумбольдта и Т. Бенфея содержится очень важный момент, а именно «органичность» в толковании стиля. Если раньше под стилем подразумевали сумму отдельных черт, то теперь стиль — уже не сумма, а функциональное единство, в котором каждый элемент обусловлен и соотнесен с другим. Теперь уже стало возможным проследить тончайшие изгибы мысли, так как слова словесного искусства значат больше, чем их словарное значение.

Стиль как форма индивидуальности рассматривается также в работах Г. Штейнталя². В основе его понимания стиля — наиболее характерное в языке индивидуальности, связанное с психологическими моментами.

Близок к романтикам и Я. Grimm. Правда, его занятия стилистикой носят эпизодический характер. Он сделал ряд интересных замечаний, касающихся эмоционального состояния субъектов речи, что впоследствии было разработано Ф. Соссюром и Ш. Балли³.

Позитивистские теории языка нашли отражение в поэтике В. Шерера⁴ и его ученика Р. Хейнцеля.

В. Шерер отвергает любую спекулятивную систему, а признает лишь «добросовестное исследование фактов». Стиль

¹ См.: T. h. B e n f e y. Geschichte der Sprachwissenschaft und orientalischen Philologien Deutschlands. München, 1869.

² H. S t e i n t h a l. Grammatik, Logik und Psychologie. Berlin, 1855.

³ Ср. например: „Die erste Person muß für die innerlichste, die zweite für die vertrauteste gelten. Alle Rede hebt an mit dem, was die erste Person denkt, will, sagt. Sie ist die erkennende, mitteilende, bitende, fragende, lernende; die zweite, der sich jene aufgeschlossen hat, die teilnehmende, kundige, erbetene, antwortende, lehrende...“ „daß jene (die 1. Person) dem gehaltenen Ebenmaß gehobener Dichtung, diese (die 2.) den freien Ausbrüchen der Volkssprache zusage, daß aber auch die erhabene Poesie hin und wieder den tieferen Atemzug des „du“ tun müsse... Mit dem ich redet der Verstand, mit dem du redet Herz und Empfindung“ (J. G r i m m. Kleinere Schriften. Bd. 3. Berlin, 1866, стр. 238, 299).

⁴ W. S c h e r e r. Poetik. Berlin, 1888.

для него — это своеобразная манера пишущего, которая проявляется в выборе материала, жанра, внутреннего и внешнего оформления. Метод изучения стиля, по его мнению, может быть только описательным: исследователь должен охватить взглядом все возможные средства выражения и на этой основе определить индивидуальное своеобразие.

Р. Хейнцель идет дальше своего учителя и предлагает стилистические своеобразия писателя заносить в таблицы, подобно ботанику, который описывает растения. «Ячейки такой схематической сетки должны быть как можно мельче, с тем, чтобы это позволило разложить на составные части «поэтический эффект»¹.

Г. Пауль в работе «Основы германской филологии»² предлагает собрать и соответственно сгруппировать в стилистике «все действительно являющееся».

Все указанные авторы, представители романтического направления в стилистике, несмотря на резкую критику рационалистической стилистики, ее привязанности к схемам и правилам, несмотря на их утверждения, что к произведению нельзя подходить с внешней объективной меркой, а его следует оценивать «из самого себя», в анализе произведений отдельных писателей придерживались той же старой традиции, что и рационалисты.

Романтическое направление оказалось очень плодотворным в развитии индивидуальной стилистики.

Так Р. М. Мейер в своей известной работе «Немецкая стилистика»³ отходит от традиций античной риторики и стилистики. По Мейеру, стиль — это своеобразие почерка (Schreibart), определяемое такими факторами, как индивидуальность, эпоха, нация, жанр. Задача стилистики — исследование элементов и преобразующих факторов «речи, используемой в художественных целях». Он выделяет 10 групп стилей, принципами разграничения которых являются различие темпераментов: деловой, сангвинический, образный, впечатлительный, философский, символизирующий, холерический, остроумный, юмористический, сатирический, иронический. Все признаки стиля произведения искусства выводятся из «естественной структуры художника» (aus dem Naturhaften der Anlage des Künstlers).

¹ R. H e i n z e l. Kleine Schriften. Heidelberg, 1907.

² H. P a u l. Grundriß der germanischen Philologie. Bd. 1. Straßburg, 1891, стр. 145—162.

³ R. M. M e y e r. Deutsche Stilistik. 2. Aufl., 1913.

Задачу будущего развития стилистики Р. Мейер видит в создании атласа индивидуальных языков немецких писателей, создании эмпирической стилистики, которая охватывала бы употребление всех стилистических средств под углом зрения эпохи, жанра и индивидуальности.

И. Рис в статье «Что такое синтаксис?»¹ разделяет стилистику на объективную и субъективную. Объективная стилистика изучает отдельные языковые явления по их стилистическим качествам, а при анализе художественного произведения дает им эстетическую оценку.

Субъективная стилистика исследует своеобразие индивидуума (школы, эпохи, нации). Задача этой стилистики — изучение языка под определенным углом зрения, а именно «характерного» (*des Charakteristischen*). Ее метод — описательный, включает психологическую интерпретацию языковых фактов.

В рассмотренных выше концепциях стиля выдвигалась и проблема единства стиля: в одном случае единство обеспечивалось правилами, в другом — правил не существовало, но существовала личность как индивидуальный закон языковой формы. В практических же исследованиях, как уже указывалось выше, единство стиля выглядело как механическая сумма языковых средств.

Но уже в рамках этих концепций делались попытки осмыслить стиль речи как органическое единство.

Вот, например, точка зрения В. Шерера на стиль: «стиль» охватывает весь процесс от материала до внешней и внутренней формы, от сырого материала, который попадает в поле зрения автора, от отбора этого материала, от любого восприятия до особого оформления, до выбора художественного жанра, до использования языковых и метрических форм, одним словом: следует проследить весь творческий процесс и выявлять и обосновывать своеобразие повсюду»².

Эта точка зрения Шерера на стиль необычайно интересна — стиль не качество готовой формы, данное в восприятии, а категория, регулирующая весь творческий процесс создания формы от выбора материала под особым углом зрения, до структуры и внешнего оформления. Стиль у него — понятие очень емкое, включающее такие категории современной эстетики, как-то: метод, стиль, индивидуальность.

¹ J. Ries. Was ist Syntax? Prag, 1931.

² W. Scherer. Указ. соч., стр. 43.

В разработке вопросов стилистики в XIX веке большую роль сыграли труды К. Ф. Беккера. Он выступает против рассмотрения в качестве стилеобразующих факторов раздельных категорий, например, целесообразности и красоты. По его мнению, единый принцип теории стиля следует искать в природе языка. Он исходит из понимания языка как целого организма и задачей стиля считает осуществление органически совершенного оформления мыслей. Органичность сама по себе уже является красотой. Отсюда предмет стилистики — красота оформления, изложения (*Schönheit der Darstellung*). Органичность, по его мнению, покоится на сущности вещей, и ее целью является жизнь самой вещи¹.

Органическое совершенство стиля означает то, что речь должна адекватно выражать мысли. Содержание и выражение — это единое образование. Органичность в его понимании близка к целесообразности. Задачей стилистики является — описание, оценка, обучение. Стилистика К. Ф. Беккера «Немецкий стиль»² состоит из 2 разделов: общего и специального.

Общая стилистика построена на строгом разграничении фигур логических форм и фигур содержания. Примечательным в стилистике Беккера является то, что в ней впервые сделана попытка связать стилистику с системой языка, это особенно относится к синтаксису.

В специальной стилистике (*besondere Stilistik*) он отклоняет классификацию разновидностей стиля в зависимости от цели и намерения пишущего, а выдвигает принцип классификации, в основе которого содержание, особый вид излагаемых мыслей. Так в прозе он различает интеллектуальный стиль (*Verstandesstil*) и эмоциональный стиль (*Gemütsstil*) и его разновидности: трогательный (*rührender*), патетический (*pathetischer*), ораторский стиль (*Rednerstil*). Цель высказывания учитывается, но он отказывается от принципов классификации стиля по высоте тона.

Рассмотренные выше концепции стиля формировались под влиянием теоретических принципов и методов языкознания, которые в основном определяли язык как систему. С начала XX века в ряде наук, в том числе и науке о языке, начинает вырабатываться структурный метод, что

¹ См.: М. Л. Линн. Указ. соч., стр. 57.

² К. Ф. Веcker. *Der deutsche Stil*. Изложение дается по: М. Л. Линн. Указ. соч.

привело к появлению новых подходов и в теории стиля. Из работ, которые наиболее последовательно пытаются провести принцип структурности стиля при анализе текста, следует назвать «Стилистические средства и возможности немецкого языка»¹ Д. Фаульзайта и Г. Кюн и «Введение в методiku стилистического анализа»² авторского коллектива под руководством Г. Михеля. В основе этих работ теоретические концепции стиля, разрабатываемые советским и чешским языкознанием (в частности, много ссылок на работы Э. Г. Ризель). Работы сами по себе интересные, намечают конкретные подходы к стилю художественного и публицистического текста. Но, например, Д. Фаульзайт и Г. Кюн, выдвигая в качестве исходного тезиса правильное положение о том, что языковые средства проявляют свои стилистические качества в контексте (im Sinnzusammenhang), не раскрывают понятие контекста, и практический анализ проводят в ряде случаев на отдельных языковых фактах, вырванных из художественного контекста и интерпретируемых под углом зрения конкретного предметно-логического, а не художественного содержания. Под категории стилистики в этом труде подпадают и категории композиции, и выбор слов, и словесное мастерство писателя, и качественные характеристики стиля и многое другое. Такое широкое толкование стилистического значения языковых средств обосновано пониманием стиля (писателя): «Для писателя мы под стилем понимаем искусство сплетения всех языковых форм в единую гармоничную по композиции, выбору слов и звучанию ткань текста»³. И хотя данное определение не лишено глубины (здесь подчеркивается и требование единства и указываются структурные моменты стиля), оно не используется последовательно во всем объеме при анализе конкретных художественных высказываний. Объясняется это тем, что такие понятия как «композиция», «выбор слов», «звучание» — не раскрыты.

Иногда к стилю как «искусству» (по формулировке авторов) предъявляются нормативно-стилистические требования. Так пристрастие отдельных авторов к коротким повествовательным предложениям объясняется их боязнью

¹ D. Faulseit, G. Kühn. Stilistische Mittel und Möglichkeiten der deutschen Sprache. Halle (Saale), 1963.

² Einführung in die Methodik der Stiluntersuchung. Berlin, 1968.

³ Указ. соч., стр. 14.

остаться непонятыми, а не определенным художественным заданием и индивидуальной манерой. Вообще большая часть синтаксического раздела, призванного раскрыть «звучание» текста, свелась к иллюстрации правил хорошего и плохого письма, а выявление стилистических возможностей синтаксических явлений к описанию их структуры с прямой проекцией в содержание.

В книге «Введение в методику стилистического анализа» под стилем понимается упорядоченная особым образом совокупность стилистических элементов, «совокупность факультативных речевых вариантов, связанных общественными нормами употребления и имеющих целью языковое оформление содержания»¹. Именно в факультативных элементах высказывания авторы усматривают стилистические элементы речи. Критерием стилистического качества языковой формы является ее заменимость в контексте высказывания. «Все языковые средства могут стать стилистическими элементами. Как элементы системы языка они не являются таковыми. Это качество приобретает лишь на уровне речи, и именно в том случае, если они в контексте речи проявляются как факультативные варианты»².

Выдвигая в качестве критерия стилистической значимости факультативность, авторы пытаются дать объективные критерии этого качества. Они отвергают точку зрения на стиль как субъективность говорящего, как оценочное отношение говорящего и особенно подчеркивают объективную обусловленность языково-стилистического выбора, вводя с этой целью определение стилистической нормы как «общественно принятое, основанное на статистической закономерности предпочтение синонимических вариантов в определенной сфере употребления»³.

В качестве стилиобразующих факторов авторы указанной работы называют: 1) систему языковых средств, 2) предмет речи, 3) цель сообщения, 4) индивидуальность говорящего, 5) индивидуальность слушающего, 6) привходящие факторы речевой ситуации.

В последнее время начинает заявлять о себе новая отрасль языкознания, имеющая самое непосредственное отношение к стилистике текста, — «функциональная лингви-

¹ Указ. соч., стр. 34—35.

² Указ. соч., стр. 35.

³ Указ. соч., стр. 51.

стика текста»¹. Задачей данной лингвистики является выяснение вопроса о том, как из множества предложений, не связанных между собой, создается система коррелятивных предложений, которая в своей целостности несет единую общую информацию. Отсюда и основная проблема лингвистики текста — это отыскание текстообразующих факторов, которые действуют посредством лексических, синтаксических и морфологических отношений и управляют ими.

В. О ПОНЯТИИ СТИЛЯ В НЕМЕЦКОМ ИСКУССТВОВЗНАНИИ

В искусствознании, начиная с А. Баумгартена, считали, что в художественном произведении форму и содержание определяют не цель и разум, а живая «гениальная» субъективность и индивидуальность художника-творца. Творящий дух определял здесь стиль, он был выражением творящего интеллекта². Наиболее последовательно это положение развил И. Винкельман в своей работе «История искусства древности»³. С тех пор за понятием «стиль» в литературоведении закрепилось понимание его как «стиля личности», а в живописи под стилем стали понимать историческую обусловленность более крупных единств, например, стиль эпохи — готический, романский, коринфский и т.д.

Личность, эпоха, нация, возраст стали выступать в качестве «творящего единства», в том числе и языковой формы.

«Всюду, где речь идет о типе человека, репрезентирующем общность, заключенную в определенное пространство или время, как внешняя оформленность этого духовного, психологического, идеологического и художественного единства выступает стиль. Указанные категории составляют сущность стиля»⁴.

В немецкой эстетике существовало и существует несколько концепций сущности стиля как «творящего единства». Эта сущность по-разному осмыслялась в «эстетике формы», «эстетике содержания» и «органической эстетике».

¹ См.: „Ein Beitrag zu einer funktionalen Textlinguistik“. „Sprachpflege“, 1970/3; И. П. Се в б о. Структура связного текста и автоматизация реферирования. М., 1969.

² См.: W. K a y s e r. Die Vortagsreise, стр. 75.

³ J. W i n k e l m a n n. Geschichte der Kunst des Altertums, 1764.

⁴ J. P e t e r s e n. Die Wissenschaft von der Dichtung. Berlin, 1939, стр. 196.

«Единство» в применении к стилю художественного произведения с античных времен связывается с такими проблемами как «внутренняя форма», внешняя форма и содержание.

Когда мы говорим о форме, то речь идет при этом не только о наружности, очертании или ограничении и даже не о видимости и чувственно данном, а о внутреннем единстве и оформлении, о расчленении и соединении, об устойчивости, закономерности и необходимости.

Эту закономерность и необходимость в построении вещи и пытаются понять со времен Платона и Аристотеля.

Платон выдвинул понятие «эйдоса», развитое впоследствии Аристотелем, как внутреннего механизма формы, это нечто духовное, идеальное, определяющее внешнюю форму прекрасного.

Платон утверждает, что красота художественного произведения происходит от эйдоса, который привносится в произведение с помощью искусства. Прежде чем эта красота перейдет в камень, она существует в уме художника. Камень между тем препятствует полному выражению эйдоса. Следовательно, прекрасное в уме художника более велико и прекрасно, чем то, что получается в готовом виде¹. Платон понимал внутреннюю форму как духовный, формообразующий принцип, как производящий «логос». Аристотель, развивая точку зрения Платона на то, что красота, лежащая в основе искусства идеального происхождения, видел причину красоты не в материале, а в приемах его расположения (ср. у Платона, «эйдос привносится искусством», т.е. мастерством). Отсюда такое большое внимание он уделяет вопросам меры и симметрии. Различие форм по Аристотелю объясняется энтелехией — целеназначенностью. В каждой вещи заложена цель, которую вещь должна осуществить и для осуществления которой вещь и получает бытие. Этой целью и обусловлено формальное строение вещи. Вещь изменяет свою форму не от столкновения с другими вещами, но под влиянием внутренней силы.

По Канту², в создании художественной вещи принимают участие чувственность и рассудок. Чувственность порождает многообразие материала, а разум организует чувственное многообразие в единство художественной вещи. Ху-

¹ Излагается по кн.: O. W a l z e l. *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*. Kap. 6. Berlin, 1923.

² См.: O. W a l z e l. Указ. соч. на стр. 29.

дожественная вещь — замкнутая вещь, она имеет внутри замкнутую цель, в каждой художественной вещи в какой-то мере полностью воплощается творческий акт.

Последователь Плотина в Англии А. Шефтсбери вводит понятие «внутренняя форма» (inward form) для обозначения «духовной обусловленности прекрасного».

В отличие от внешней формы внутренняя форма относится к области «духовно-душевной». Как живая форма второго порядка, она является «формирующей формой» и обуславливает единство внешней формы. Внутренняя форма — это дух, жизнь и сила, которая формирует из материи вещь, выражая нечто внутреннее. Внутренняя форма не только формирует, но и сама является структурой, она не только организующее начало, но и сама является организацией и гармонией. Внешняя форма — «мертвая» форма. Таково мнение А. Шефтсбери. В этом рассуждении очень важна мысль о том, что внутренняя форма — это и формирующая сила и определенная структура, это процесс и организация одновременно. Существует также два других кардинальных взгляда на внутреннюю форму, в основе которых лежит либо только организация (эстетика формы), либо только процесс (эстетика содержания). Эти три взгляда на внутреннюю форму как сущность стиля и определили три основных концепции стиля в искусствоведении и литературоведении, которые в рамках этих концепций в зависимости от более частных вопросов принимали разные формы. Эти концепции можно определить как метафизическую формально-объективную, генетико-психологическую и органическую (формально-психологическую) концепции.

Формально-объективная концепция стиля

Эта концепция разработана в книге Г. Вельфлина «Основные понятия истории искусств»¹. Предпосылками его концепции явилось определение стиля, данное И. Надлером²: стиль — это нечто индивидуальное, постигаемое только путем сопоставления с другим индивидуальным. Из наблюдений над противоположностями и возник метод типизированного сравнения, построенный на антиномиях Канта.

¹ Н. Wölfflin. Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, 1915.

² См.: J. Petersen. Указ. соч., стр. 206.

В формальном методе Г. Вёльфлина решающее значение придается не творческой личности, а самодеятельным внутренним законам в развитии искусства, определяемым духом времени. Г. Вёльфлин исследовал стили двух эпох — ренессанса и барокко; исходными в его концепции являются различные способы видения (*Seheweisen*), которые выступают в качестве стилеобразующих факторов. Люди по-разному видят мир. Это видение и реализуется в искусстве. Каждый художник, по мнению Г. Вёльфлина, находит определенные оптические возможности, с которыми он связан; задача науки об искусстве — обнаружить и систематизировать особенности «форм видения» и вытекающий из них характер формотворчества. Эти способы видения проявляются у него в следующих пяти антонимичных категориях: 1. линейный — живописный; 2. плоский — глубокий; 3. законченная — открытая форма; 4. многообразие — единство; 5. ясность — неясность. Стиль в понимании Г. Вёльфлина — классификационное понятие, комплекс формальных критериев (качественных оценок). Его суть заключается в типичном способе обработки художественного материала. Отсюда стиль — понятие нормативное, это осознанное художественное выражение внутреннего художественного видения¹.

Некоторые из стилеобразующих категорий Г. Вёльфлина были перенесены на литературу (Т. Спьерри, Ф. Штрих, И. Петерсен). Если Т. Спьерри и Ф. Штрих применили этот метод к эпохальным явлениям (Ф. Штрих сравнивал немецкий классицизм и романтизм, а Т. Спьерри ренессанс и барокко у Ариосто и Тассо), то И. Петерсен сделал попытку преобразовать их в применении к отдельному художественному произведению. Он выделил 7 полей наблюдения: 1. буквы; 2. отдельное слово; 3. словосочетание; 4. порядок слов; 5. связь предложений; 6. период; 7. структура. Каждое из этих полей следует анализировать по 10 стилистическим показателям: 1. пластический — музыкальный; 2. объективный — субъективный; 3. ясный — расплывчатый; 4. обычный — яркий; 5. низкий — возвышенный; 6. чувственный — понятийный; 7. проникновенный — сдержанный; 8. логический — эмоциональный; 9. шуточный — изобразительный; 10. контрастный — гармоничный.

¹ См.: H. Wölfflin. Указ. соч.

У В. Шнайдера категориальная система языкового художественного стиля выглядит следующим образом:¹ 1. понятийный — чувственный, лаконичный — пространный, ясный — неясный, сдержанный — проникновенный, убывающий — возрастающий, определенный — вялый, спокойный — динамичный, деловой — шуточный, высокий — низкий, строгий — пышный; 2. ненапряженный — напряженный, пластический — музыкальный, гладкий — корявый, единый — многообразный; 3. устный — письменный, нормативный — индивидуальный; 4. объективный — субъективный.

Формально-типологическая концепция стиля отражена в работе Г. Зайдлера «Общая стилистика». Проблему единства стиля он пытается решить путем выявления «стилистических типов». Основу такого выявления составляет категориальная система полярностей, с помощью которой можно охватить и упорядочить язык художественного произведения. У каждой полярной пары свой угол зрения (философский, психологический, эстетический, жанровый, языковой). В основе его системы три измерения: 1. «Плотность» выразительных средств в словесном произведении. По степени плотности различается «насыщенный» и «ненаасыщенный» стиль. 2. Способ восприятия действительности: непосредственный или рефлекторный. Отсюда естественный и обработанный стиль. К этому же пункту относится в зависимости от степени «душевной дифференцированности», стиль простой и развернутый. 3. Отношения, закрепляемые в языковых образованиях: гармоничный или напряженный стиль, спокойный или динамичный, пространный или лаконичный стиль².

В современном буржуазном литературоведении формальное направление представлено так называемой «новой критикой», одним из течений которой является швейцарская школа, связанная с именами таких крупных литературоведов, как В. Кайзер и Э. Штайгер.

Критерий «новой критики» — язык. Язык создает себя как структуру, по имманентным законам и независимо от действия, характеров и стоящих за ними материальных и психологических реальностей. В центре внимания «новой

¹ См.: W. S c h n e i d e r. Die Ausdruckswerte der deutschen Sprache.

² См.: H. S e i d l e r. Allgemeine Stilistik, стр. 322.

критики» находится автономное художественное произведение, исключительная интерпретация форм, лишенная всякой связи с действительностью. Основной метод этого течения — принцип закрытого прочтения произведения (*close reading*) — ценный инструмент аналитического толкования художественного текста, но только в рамках методологически обоснованного изучения литературы. По замыслу неокритиков описание произведения искусства должно обеспечить «чистый» анализ, свободный от исторического релятивизма и импрессионизма. В действительности же метод описания поставил понимание художественного произведения в полную зависимость от субъективистских толкований именно потому, что произведение лишается всяких связей с действительностью, его толкование используется для самоутверждения как идеологического, так и художественного. Чисто описательная (дескриптивная) интерпретация оказывается выхолощенной и не может удовлетворить¹.

На рассмотренных выше принципах построена работа по поэтике художественного произведения В. Кайзера «Словесно-художественное произведение»². Для В. Кайзера произведение представляет собой замкнутый в себе поэтический мир, свободный от творца и всякой реальности. Понять стиль произведения — значит уловить формирующие силы этого мира в его индивидуальной структуре. Стиль художественного произведения, по В. Кайзеру, «с внешней стороны — единство и индивидуальность построения, с внутренней стороны — единство и индивидуальность восприятия, т.е. определенная позиция»³. Объединяющими принципами в произведении, синтезирующими жизненный материал и языковую форму, выступают у него оцененное писателем содержание (*Gehalt*) и художественная форма — ритм, стиль, жанр. Словесно-художественная форма у В. Кайзера оторвана от своей реальной основы — общенационального языка, она воплощает только его поэтическую, эстетическую функцию, в отрыве от его познавательно-коммуникативной функции. Он рассматривает только внутреннюю сторону стиля, причем только его выразительную сторону. Теоретический труд по поэтике другого представителя

¹ Подробнее см.: Р. Вейман. «Новая критика» и развитие буржуазного литературоведения. Пер. с нем. М., 1965.

² W. K a y s e r. Das sprachliche Kunstwerk. Bern, 1948.

³ Указ. соч., стр. 287.

швейцарской школы Э. Штайгера «Основные понятия поэтики»¹ построен на тех же принципах, что и книга В. Кайзера, только за основу у него берётся жанр. Э. Штайгер наряду с понятиями жанров — проза, драма, лирика — вводит понятия эпический, драматический, лирический для обозначения вневременных стилистических качеств, относящихся не к конкретным группам произведений, а к типичным возможностям выражения для любого литературного произведения. Из всех работ, написанных в духе этого направления, особый практический интерес представляет работа Е. Леммерта «Композиционные формы повествования»². Для стилистики в этой работе заслуживает внимания триада: точка зрения (point of view) рассказчика — повествовательные формы (Erzählformen) — тип речи (Redetyp). Единство речевого стиля определяется системой композиционно-речевых форм, воплощающих пространственно-временные и психологические отношения.

Генетико-психологическая концепция стиля

Эта концепция, рассматривая внутреннюю форму как закон становления внешней формы, признает ее процессуальный характер и отвергает ее структурность. Художественное произведение — акт мысли художника, но не только мысли в узком смысле слова, но и чувств и волевых устремлений. Последние составляют сущность стиля.

Психологическая концепция стиля произведения наиболее полно представлена в работе Э. Эльстера «Принципы литературоведения»³, хотя задачей этой работы было не столько выявление сущности стиля произведения, сколько отыскание ключа к психике писателя, из глубин которой и возникает художественное произведение. Упор в этом труде сделан на психологию творческого процесса. По мнению Э. Эльстера, стиль выводится из души художника. Для него объектом исследования является не произведение, а «предпосылки художественного произведения, лежащие в душе его создателя». Он различает такие понятия, как: материал (Stoff), содержание (Inhalt), стиль (Stil), форма (Form). „Stoff“ — это материал, не подвергшийся еще воздействию человеческого духа. „Inhalt“ — это оформ-

¹ E. Staiger. Grundbegriffe der Poetik. Zürich, 1946.

² E. Lämmert. Bauformen des Erzählens. Stuttgart, 1955.

³ E. Elster. Prinzipien der Literaturwissenschaft. Leipzig, 1913.

ленный материал, то, что получается в результате формирующей деятельности человека из материала; стиль — формирующая деятельность, а ее внешний результат — форма. Стиль охватывает не только внешнюю форму, но проникает в самую сущность произведения и проявляется в различных своеобразиях. Сущность стиля в том, что все, что он захватывает, он выводит наружу; так что понятийные образования стилем не обладают. Но и одна внешняя форма не является стилем; к стилю он причисляет все содержание, в котором творец при оформлении данного материала обнаруживает и свое духовное своеобразие. Стилистика — это не только наука о форме, она вскрывает наряду с формообразующей силой также и способ восприятия творящего человеческого духа. В эстетическом отношении преимуществом в качестве решающего фактора обладает чувство, и ответ на вопрос, какой продукт воображения (*Vorstellungsgebilde*) следует расценивать как эстетический, зависит от качеств чувства. «Стиль — это сумма единообразно организованных выразительных средств произведения, в которых проявляется эстетическое восприятие и формообразующая сила творца»¹.

Эльстер различает два вида стиля в художественном произведении: стиль восприятия (*Stil der Auffassung*) и стиль изложения (*Stil der Darstellung*). Стиль восприятия — это способ, каким писатель подходит к материалу, развивает, обогащает и формирует его. Он относится к внутренней стороне произведения. Стиль изложения — это не всегда внешний стиль. Если писатель использует выразительные средства, в которые он облекает содержание своей души, исходя из внутреннего побуждения (*von innen heraus*), если предмет и его выражение мыслятся и оформляются им одновременно (*in inniger Harmonie*), то и его стиль носит внутренний характер. Всякий настоящий и хороший стиль — это стиль внутренний. Внешний стиль — формальный, он не затрагивает содержательную сторону стиля. По мнению Э. Эльстера, стилистический анализ должен учитывать не только формальную, но и содержательную сторону. Однако в поле зрения стилистического анализа попадают только такие «содержания» (*Inhalte*), которые проявляются в конкретных выразительных средствах. Эти «содержания стиля» находятся на службе другого, более широкого содержания, которое и является

¹ Е. Е l s t e r. Указ. соч., стр. 13.

собственным предметом оформления. «Содержания стиля» — это служебные содержания, содержания второго порядка, задача которых помочь объективации содержания первого порядка.

Интерпретацию отдельного художественного произведения Э. Эльстер дает, ориентируясь на методы анализа «стилистического содержания», отчасти прибегая к античному учению о стилистических фигурах. Он дает их новую классификацию, положив в основу этой классификации психологические и эстетические качества.

Аналогичные приемы исследования стилистических фигур, исходя из «душевных сил» (Seelenkräfte), предлагались И. Х. Аделунгом и К. Рейнгардом. Только исходным пунктом для И. Х. Аделунга был слушающий (Hörer), Э. Эльстер же ориентируется на психику творящего: он исследует процесс возникновения фигур на основе определенных психологических отношений писателя.

Психологическую концепцию стиля представляет также Мюнхенская школа К. Фосслера — Л. Шпитцера. В своей концепции они исходят из того, что законы языкового творчества суть законы индивидуально-психологические. Язык содержит в себе огромную способность выражения. Писатель выбирает для себя из этого фонда то, что считает в данном случае подходящим. Тем самым писатель связан, связан тем, что в своем выборе не может выйти за пределы общих потенций языка. Он свободен, так как выбор принадлежит ему.

Но раз выбор принадлежит писателю, это значит, что он связан с его личностью, с его индивидуальностью. В отборе неизбежно проявляются свойства отбирающего: его характер, воззрения, идеалы, вкусы. Отбор производится в соответствии с условиями места и времени, но все это в преломлении через личность человека. Отсюда стиль в своей сущности есть раскрывшаяся личность. Все языковые средства, имеющиеся у писателя и определяющие его стиль, объясняются элементами его личности. Показать все это и должна стилистика¹. Но объектом стилистического изучения языка служит не сам языковой факт, не литературное впечатление, а впечатление воспринимающего и оценивающего К. Фосслер назвал это «стилистическим впечатлением». На «стилистическом впечатлении» построен

¹ См.: Н. И. Конрад. О работах В. В. Виноградова по вопросам стилистики, поэтики и теории поэтической речи. — В сб.: «Проблемы современной филологии». М., 1965.

метод «филологического круга» Л. Шпитцера¹. В основе стилистической теории Л. Шпитцера — изучение выразительных средств, в какой-то мере отклоняющихся от нормы и употребляющихся в художественной литературе, изучение выразительных средств в их обусловленности духовными особенностями автора. Этот метод заключается в следующем: по какому-нибудь употреблению выразительного средства, отклоняющемуся от общепринятого, определяется психологическая особенность автора. Тем самым становится известным и фактор, мотивирующий выбор выразительных средств в произведении вообще. Затем этот выбор объясняется как выбор, продиктованный данной психологической особенностью автора (это может быть и чисто психологическая особенность, и особенность мировоззрения, видения, оценки жизни и т. д.). Получается своеобразный круг: от выразительного средства к мотивирующему фактору и от мотивирующего фактора вновь к выразительным средствам. Так создается «филологический круг». Основная проблема при изучении стиля личности состоит в том, чтобы найти такое выразительное средство, которое было бы способно раскрыть «содержание души» пишущего (*der Seelengehalt des Dichters erschafft die Gestalt des Kunstwerkes*)². Приемов нахождения таких выразительных средств нет. По мнению Л. Шпитцера, здесь можно полагаться только на интуицию, талант и опыт исследователя. «Метафору, анафору, ритм-стакатто можно встретить в литературе повсюду; они могут иметь значение, а могут и не иметь его. Только чувство может подсказать нам, что они имеют какое-то значение; этим чувством мы должны обладать к моменту анализа»³. Таким образом, понятие стиля и у К. Фосслера и у Л. Шпитцера ориентировано на личность. Разница между ними в понимании «личности». Для К. Фосслера вслед за Б. Кроче, под личностью понимается «поэтическая личность». Так поэтическая личность Данте — это нечто другое, чем историческая личность Данте. Они не аналогичны и не зависят друг от друга. Такого разделения для Л. Шпитцера принципиально не существует. Его интересует в первую очередь не эстетический момент, а психический. Выяв-

¹ См.: работы Л. Шпитцера (L. Spitzer): *Linguistics and Literary History*. Princeton, 1948; *Les théories de la stylistique*. — „Le français moderne“, 1952, п. 3.

² L. Spitzer. *Stilstudien*. München, 1928, стр. 311.

³ L. Spitzer. *Linguistics and Literary History*. стр. 29.

ленное психическое составляет психическую структуру данного писателя как человека.

Несколько раньше психологическое решение вопроса о характере связи содержания и формы предложил немецкий философ В. Дильтей. Он вводит понятие «внутренней поэтической формы» (*die innere dichterische Form*), основу которой составляет отношение художника к миру¹. Если для Г. Вёльфлина (вслед за Б. Кроче) в художнике было важно его художническое видение, то В. Дильтей ориентируется на «человеческую чуткость» художника². В. Дильтей разработал теорию вневременных типов, которые были перенесены на литературу: натурализм, объективный идеализм, идеализм свободы. Е. Шпрангер³ на этой основе определил три типа художника: художник объективного впечатления (*der objektive Eindrucks-mensch*), художник субъективного выражения (*der subjektive Ausdrucksmensch*), художник классического образца, в котором сочетаются впечатления и экспрессивность (*der klassische Mensch von innerer Form, bei dem Eindruck und eigene Gefühlswelt zum Gleichgewicht kommen*). «Таким образом возникают абстрагированные во времени идеальные типы, которые затем должны накладываться как шаблоны или схемы на исторические и общественные явления».³

Итак, в основе психологической концепции стиля — человек, а сам стиль представляет собой закон, направление, метод отбора, имеющий индивидуальный характер. Стиль в таком понимании связывают со свободой художника, своеобразием его личности. Он либо абсолютно лишен нормативной основы, либо имеет ее в виде упомянутых выше «типов индивидуальности».

Органическая формально-психологическая концепция стиля

Родоначальниками этой концепции в немецкой эстетике явились И. Г. Гердер и И. В. Гёте, которые восприняли основы органической эстетики, заложенные А. Шефтсбери. В органической эстетике произведение искусства рассматривалось не как сумма элементов, а как организм, опреде-

¹ См.: W. D i l t h e y. *Gesammelte Schriften*. Bd. 1, 1959, стр. 201.

² Ср. замечание О. Вальцеля: „Dilthey bleibt dem Ausdrucksinhalt näher, Wölfflin der Gestalt des Ausdrucks“ (O. W a l z e l. *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*. Kap. 6).

³ E. S p r a n g e r. *Lebensformen*. Halle, 1917, стр. 114.

ленная организация, управляемая законами, подобно законам природы. Совокупность этих законов образует внутреннюю форму. И. Гердер и И. В. Гёте дали такое понимание «внутренней формы»¹: не следует смешивать внутреннюю форму с внутренней формой художника, с содержанием, или с внешней бесформенностью. Как психическое своеобразие художника, так и материал (Stoff), подлежащий оформлению, оказывают определяющее воздействие на «внутреннюю форму» произведения. Содержание (Gehalt) — это еще не форма, а продукт взаимопроникновения материала (Stoff) и психической индивидуальности художника. Индивидуальный характер содержания возникает как результат своеобразного восприятия материала. Ему соответствует и форма. Внутренняя форма произведения — это индивидуальная форма, адекватная индивидуальному содержанию, это промежуточное звено, а не просто идея: во внутренней форме идея представляется художнику и созерцателю как организация. Так фантазия соединяет внешнее с внутренним, объективное с субъективным. А. В. Шлегель называет внутреннюю форму «органической», которая помогает понять взаимосвязь внешнего с внутренним¹. И. В. Гёте это взаимопроникновение объективного и субъективного в художественном произведении, это гармоническое единство объективного и субъективного назвал «стилем». Он высказал мысль о том, что «стиль покоится на глубочайших твердых познаниях, на сущности вещей, насколько ее можно познать в видимых и осязаемых образах».

В статье «Простое подражание природе, манера, стиль»² Гете отвергает представление о стиле как «своеобразии» творчества художника. Стиль есть лишь у того художника, который поднялся на высшую ступень художественного творчества. Первая ступень — это простое подражание природе. Художник добросовестно и порою мастерски преобразует объект, пользуясь выработанными до него средствами художественного изображения. Вторая ступень — манера. Акцент лежит на субъективном, индивидуальном восприятии, на истолковании объекта художника. В первом случае творческая индивидуальность не развилась, спрятана, автор щедро пользуется традицией. Во втором — индивиду-

¹ См.: O. W a l z e l. Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters. Kap. 6.

² И. В. Гёте. Простое подражание природе, манера, стиль. Собрание соч., в 13 т. Т. 10. М., 1937, стр. 399—403.

альность выпячена, автор стремится удивить своей индивидуальностью, оригинальностью.

Высшая ступень — стиль. Стиль — это оригинальность художника, рождающаяся в процессе глубокого познания мира, не теряющая себя в рисуемых картинах мира. В стиле отражаются как качества творческой индивидуальности, так и качества самой действительности. Т. е. для Гете стиль — это гармоническое единство объективного и субъективного.

И. В. Гете требует от художника сначала понять явление природы как организм, а затем сделать его произведением искусства.

В связи с рассмотрением произведения как органического единства была выдвинута так называемая аксиологическая (ценностная) концепция стиля¹, которая рассматривает стиль как носителя художественности произведения. Ф. Кайнц² считает, что стиль в аксиологическом понимании должен обязательно иметь нормативную основу, которая подвергается субъективным трансформациям в рамках целостной организации. В качестве модификаторов выступают личность, эпоха, замысел, а также типичные способы изображения. Действие модификаторов вне целого не создает ценностного содержания. Ценность, художественность произведения является результатом взаимодействия всех модификаторов, что приводит к созданию «органичности, гармонической целостности и оригинальности»³. «Стиль — это полная гармония между содержанием и формой, между внешними условиями художественно-социального порядка, художественным материалом и автономными требованиями творческого духа художника, между общей художественной волей эпохи и индивидуальной волей художника»⁴.

В рамках третьей концепции предпринимались попытки онтологизации внутренней формы. Так О. Вальцель⁵ попытался соединить концепции Г. Вёльфлина и В. Дильтея в применении к словесному искусству. Он выделил три

¹ См.: F. K a i n z. Vorarbeiten zu einer Philosophie des Stils. — В сб.: „Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft“, 1926, Bd. 20.

² См.: Указ. соч.

³ Указ. соч.

⁴ Указ. соч.

⁵ См.: O. W a l z e l. Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters.

типа художественного оформления (три типа художника) и наметил их основные языковые характеристики.

Развивая традиции органической эстетики, О. Вальцель в серии статей о художественном произведении подчеркивает значение различных способов языкового поведения для художественной формы. Например, он изучает проблему, как различный характер лирического «я» влияет на языковую форму: в зависимости от того, как говорит это «я» — от своего имени или является заместителем «ты» или «он», сливается ли оно с действительностью или отмежевывается от нее — изменяется и язык произведения.

Генетико-структурный подход к стилю произведения предложен И. Петерсеном и Г. Мюллером.

И. Петерсен в книге «Наука о литературе»¹ в качестве структурных моментов стиля называет темперамент, настроение, вдохновение и вкус писателя, связывая стиль со структурой художественного произведения. Структура произведения, а отсюда и место стиля в структуре выглядит у него следующим образом:

7 дух (Geist)		идея	
6 личность	проблемы	мировоззрение	стиль
5 связь	мотивы	способ восприятия действительности	языковая форма (ритм)
4 оформление	характеры	самоизображение	психология
3 план	фабула	замысел	техника
2 внутренняя форма	ситуация	настроение	жанр
1 схема	материал	писатель	форма

¹ J. Petersen. Указ. соч.

Приведенная структура сопровождается следующим разъяснением: структура произведения состоит из семи уровней. Первый уровень (материал — писатель — форма) первоначально существует вне произведения. Эти понятия обозначены на обложке книги: название книги, автор, форма (жанр, его разновидности, например, роман). Шесть остальных уровней демонстрируют технологию создания произведения. В этом процессе принимают участие три ряда компонентов: содержательный ряд (Gehalt): ситуация, фабула, характеры, мотивы, проблемы; формальный ряд (Gestalt): жанр, техника¹, психология (эмоциональный строй произведения), ритм, стиль; формообразующий ряд, иначе внутренняя форма (Gewalt): настроение, замысел, самоизображение, способ восприятия действительности, мировоззрение. Функция этого ряда — «субъективное освоение содержания (материала) и объективное овладение формой в рамках душевного настроя писателя»². В этом среднем ряду заключены как формирующая сила (die schaffenden Kräfte), так и возможности эмоционального воздействия произведения (die seelischen Wirkungsmöglichkeiten der Dichtung).

В работе И. Петерсена сделана интересная попытка выявить конкретно соотношение элементов содержания и соответствующей формы на психологической основе.

Структурно-системный подход к стилю предлагает в своих трудах Г. Мюллер³. Он связывает проблему стиля (формы) с проблемой образа, с проблемой субъекта речи. Его рассуждения можно суммировать следующим образом: языковое становление произведения осуществляется не без говорящего. Литература говорит посредством образов, а не предложений. Именно в этом заключено своеобразие литературы в отличие от всех других действительностей, оформленных в языке. Любое произведение развивается в становлении, оно осуществляется в метаморфозах бесконечного речевого потока. Метаморфозы, в которых проявляется закон формы, связаны между собой и хотя в отдель-

¹ Под техникой И. Петерсен традиционно понимает «образ повествователя» (Gestalt des Dichters). Подробнее об этом см. во II главе настоящей книги.

² J. Petersen. Указ. соч., стр. 109.

³ См. работы Г. Мюллера (G. Müller): Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst, 1947; Über das Zeitgerüst des Erzählens. — „Deutsche Vierteljahresschrift“, Bd. 24, 1950; Goethes Morphologie in ihrer Bedeutung für die Dichtungskunst. — In: Goethe und die Wissenschaft, 1951; Aufbauformen des Romans. — In: „Neuphilologus“, 37, 1953.

ных случаях бесчисленны, но не безграничны. Путем выяснения морфологии образа он пытается понять поэтический закон единства, который, по его мнению, покоится на взаимодействии ритма, композиции, тона, формы мышления (*Denkform*), оценки и содержания. Основу целостности произведения и стиля составляет, по его мнению, временной каркас (*Zeitgerüst*), конкретней, соотношение фабульного времени (*erzählte Zeit*) и повествовательного времени (*Erzählzeit*).

Идея структурности содержания и формы (стиля) нашла большое распространение в работах последнего времени. Правда, выдвигаются в основном пока еще общие положения. Что касается конкретных исследований языкового стиля, то структурный подход к стилю не находит в них последовательного отражения¹.

В заключении данной главы следует подчеркнуть два момента. Во-первых, рассмотренные здесь концепции стиля (языковедческие и искусствоведческие) не представляют собой последовательных и законченных точек зрения и теорий. Так что каких-то абсолютно четких границ между отдельными концепциями и группами концепций провести нельзя. Работы отдельных упомянутых авторов сочетают в себе нередко несколько точек зрения на стиль и его единство. И во-вторых, знакомство с литературой по теории стиля подтверждает мнение Х. Оппеля, что «пока еще не удастся охватить одним взглядом мировоззренческие и социально-исторические основы творчества и наслаивающиеся на них технику писателя, его ремесло, как единую систему соотносительностей. До сих пор никому не удалось показать, что именно этот особый вид повествования необходимо и неразрывно связан именно с этим особым взглядом на мир или с этой особой социальной позицией»².

¹ Из работ по практическому исследованию стиля произведения следует отметить интересную работу Ф. Мартини «Опыт анализа языка» (*F. Martini. Das Wagnis der Sprache. Stuttgart, 5. Aufl., 1964*). В качестве основы исследования он выбирает метод, композицию, тон изложения, язык писателя.

² *H. Oppel. Morphologie der Literaturwissenschaft, 1947.* Цит. по кн.: Р. Вейман. «Новая критика» и развитие буржуазного литературоведения, стр. 334.

II глава

СТИЛЬ ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОЗАИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ КАК ЦЕЛОСТНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

А. ОБЩЕЕ О СТИЛЕ

Мы постулируем следующее понимание стиля словесно-художественного произведения: стиль словесно-художественного произведения — это способ и результат словесного воплощения художественного содержания произведения, обусловленный творческим методом, индивидуальностью художника и материалом воплощения. Смысл этого определения можно раскрыть иначе, если учесть структурно-системный подход к стилю, предлагаемый в данной работе: стиль произведения — это внутренне объединенная совокупность правил организации и построения словесно-художественной системы как целостного идейно-художественного и языкового единства. На практике стиль произведения выглядит как совокупность принципов отбора и комбинирования речевых и языковых средств и система этих выразительных средств.

Мы не различаем литературного стиля произведения и его языкового стиля. Посредством языка выражены все собственно литературные элементы художественного произведения, поэтому языковой план можно представить себе как поле, в котором сходятся все элементы литературного произведения.¹ Существует единый стиль произведения в двух субстанциях, идеальной и материальной, понятийной и языковой, связанных между собой отношением сущно-

¹ Л. Долежал, К. Гаузенблас. «О соотношении поэтики и стилистики». См. сб. „Poetics. Poetyka. Поэтика“. Warszawa, 1961.

сти и явления. Вполне приемлемо бытующее у нас название «язык и стиль художественного произведения», если под языком понимать внешнее проявление стиля, т. е. язык как результат действия стиля как способа оформления¹.

В предложенных определениях стиля произведения заключено несколько моментов, которые следует рассмотреть специально. Это стиль произведения в ряду таких понятий, как мировоззрение — творческий метод — стиль, а также связь стиля с содержанием; далее стиль как норма и своеобразие; избирательность как сущность стиля; системно-структурный подход к стилю; взаимосвязь стиля с речью и языком.

Связь стиля произведения с мировоззрением и творческим методом, а также с содержанием произведения

Содержанием произведения является действительность, преломленная художником идеологически и эстетически; идеологически преломленная действительность составляет так называемое идейное, семантическое содержание, которое само по себе нехудожественно. Для того, чтобы оно стало художественным, оно должно быть трансформировано методом², образно переосоздано им, в него должно быть внесено субъективное содержание. (Субъективное значит человеческое; субъективное — это не просто форма передачи объективного содержания, а целиком содержательный его момент)³. Отсюда метод можно определить как способ субъективации, способ внесения субъективного содержания в объективное (идейное содержание). В полученном в результате субъективации художественном содержании метод выступает как художественная структура. Но для того, чтобы донести художественное содержание до читателя, его нужно объективировать, т. е. облечь в материальную форму. Стиль и выступает как способ объективации художественного содержания, объективации идеальной и материальной. По словам Шеллинга «... созидательная энергия таланта, его импровизационная способность, сила интуитивного прозрения действуют не самостоятельно, не

¹ Удачно на наш взгляд определение языка, оформленного по законам стиля, как „Stilsprache“, данное Л. Шпитцером в его книге: L. Spitzer. Stilstudien. München, 1928.

² Под творческим методом понимается способ художественного отражения действительности.

³ См.: Н. К. Гей. Указ. соч., стр. 186.

вне, не помимо конструирующего разума, мастерства, техники, а только через них, воплощаясь в них и с их помощью организуясь.

... композиционные и архитектурные структуры — способ существования, материальная реальность художественного мышления¹. Таким образом, стиль выступает как форма воплощения художественного содержания; с мировоззрением художника и идейным содержанием произведения он связан не прямо, а опосредствованно, через художественный метод².

Оба понятия — метод и стиль — неразрывно связаны в диалектическом единстве. Когда говорят о неразрывности метода и стиля, то это слово «неразрывность» — не усиительное слово, а выражение фактической сущности связи между этими понятиями: у них одна и та же отражательная структура, стиль структурно заложен в методе, он как бы дублирует структуру метода. Но у них разная субстанция: метод ближе к «духовности», он связан с познавательным аспектом отражения, а стиль ближе к материальности, связан с формирующей стороной отражения. Метод и стиль внутри себя осуществляют в специфических для каждого процесса формах. Они связаны между собой не как форма и содержание, а как самостоятельные феномены, имеющие свою специфическую форму и свое специфическое содержание. Обе категории — метод и стиль — связаны с деятельностью: метод с мыслительной деятельностью, с воображением, стиль — с речевой. Для любой деятельности характерна избирательность. Избирательность метода связана с сюжетом, оценками, характерами, избирательность стиля с речевыми и языковыми формами, он охватывает также ритм, темп, интонацию, жанр, композицию. Метод характеризуется такими качествами, как правдивость, реа-

¹ Цит. по статье М. К а г а н. Итак «структурализм» или «анти-структурализм»? — «Вопросы литературы», 1969, № 2.

² Ср. высказывание В. В. Виноградова по этому поводу: «Это отношение (между стилем и идеологией — М. Б.) не является отношением прямой зависимости, так как в рамках одной идеологии могут существовать разные стили, и, наоборот, один и тот же стиль может характеризовать представителей разных идеологий. С другой стороны, связь стиля с идеологией невозможно отрицать, потому что мировоззрение писателя влияет на формирование творческой личности и ее стиля». (В. В. В и н о г р а д о в. Проблема авторства и теория стилей, стр. 198).

листичность, народность, глубина и др. Стиль характеризуется пластичностью, живописностью, экспрессивностью, динамизмом и т. д.

Стиль как норма и как своеобразие

Сфера стилевых явлений — это сфера интериндивидуального контакта, при котором действуют в разной степени обязывающие нормы¹.

Стиль состоит в определенном характере формы или в схеме формы, которую находит не отдельный человек, а создает целое поколение, причем отдельный, принадлежащий к этому поколению человек, уже включен в поиски такой формы. Поэтому такая форма является также и объективно всеобщей, раскрывающейся не в единичном произведении.

«Если бы мы захотели расчисть, что в каждом литературном произведении создано самим автором и что получено им в готовом виде от литературной традиции, мы очень часто, почти всегда, нашли бы, что на долю личного авторского творчества следует отнести только выбор тех или иных элементов, их комбинацию, варьирование в известных пределах общепринятых шаблонов, перенесение одних традиционных элементов в другие системы и т. п.»²

Для художественного стиля характерно, что он заключает прием обработки или общую схему художественного оформления возможных единичных видов придания художественной формы, что избавляет творца от части поисков формы, но вместе с тем ограничивает свободу его действий, свободу творчества. Художественный стиль ставит предел свободному исканию формы или формообразующей игре фантазии. Но сам он не представляет собой уже найденную, заранее отчеканенную художественную форму³. С этим последним моментом связано понимание стиля как своеобразия формы.

Своеобразие как характерную черту стиля можно назвать манерой. Она связана с самообъективацией художника. В известных границах каждое изображение есть также

¹ См.: К. Гаузенблас. К уточнению понятия «стиль» и к вопросу об объеме стилистического исследования. — «Вопросы языкознания», 1967, № 5.

² Л. С. Выготский. Психология искусства. М., 1968, стр. 30.

³ См.: Н. Гартман. Эстетика. М., 1958, стр. 380.

самоизображение. Тот, кто формирует материю, всегда объективирует в произведении нечто от себя. Этот род самоизображения есть сопровождающий феномен всякой коммуникации, не только искусства. Но подлинная оригинальность творческой индивидуальности художника «тождественна, по убеждению Гегеля, с истинной объективностью и соединяет в себе то, что проистекает из требований субъективности художника, и то, что вытекает из требований самого предмета, таким образом, что ни в одном из этих двух аспектов художественного творчества не остается ничего чуждого другому. Она поэтому, с одной стороны, открывает нам подлиннейшую душу художника и, с другой стороны, не дает нам ничего другого, кроме как природы предмета, так что художественное своеобразие выступает как своеобразие самого предмета, и мы с одинаковым правом можем утверждать, что первое вытекает из второго, как и наоборот, что своеобразие предмета порождено творческой личностью художника»¹.

Системно-структурный подход к стилю

в) Стиль — это категория, связанная с понятием системы, с понятием целостности, внутреннего и внешнего единства формы. Система — это определенное целостное образование закономерно связанных друг с другом элементов. Всякое целое неравнозначно конгломерату частей, целое «пересоздает» части, выявляет их скрытые свойства. Части, в свою очередь, несут предопределение целого, выражают его природу². Слово система употребляется для выражения синтетического понятия о свойстве единого сложного объекта³.

Пониманию целостности в ее собственном принципе служит категория структуры. Структура — это совокупность законов, присущих данной системе и определяющих форму и поведение ее как целого.

¹ Гегель. Сочинения. Т. 12. М., 1938, стр. 289. Цит. по кн.: Теория литературы. М., 1965, стр. 395.

² См.: R. Ingarden. Das Literarische Kunstwerk. Tübingen, 1960; O. Walzel. Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters.

³ См.: А. С. Мельничук. Понятие системы и структуры языка. — «Вопросы языкознания», 1970, № 1.

Существует два типа структур: генетическая (диахронная) и функциональная (синхронная), характеризующие два аспекта системы, которая не может быть понята вне их взаимосвязи.

В генетической (иерархической) структуре усматривается картина возникновения явления из первоначальных форм. Функциональная структура предполагает рассмотрение результатов знания и его формы на том или ином уровне иерархической структуры.

Структура — это не единичная связь, не отдельно взятое отношение, а совокупность глубинных связей и отношений объекта. Оправданы поиски сравнительно узкой группы самых существенных свойств, наиболее конструктивных, наиболее информативных, играющих ведущую роль.

При системно-структурном подходе стиль представляет собой систему, основанную на принципе многоярусной иерархической соподчиненности элементов. В этой связи справедливо следующее утверждение о стиле: «Взаимная опосредствованность и всеобщая взаимозависимость элементов формы образуют то качество искусства, которое именуется стилем. Стиль рождается именно и только там, где есть строго закономерное сопряжение всех элементов формы, необходимое для решения единой идейно-художественной задачи»¹.

Возникает вопрос: в чем же сущность единства стиля? А. Н. Соколов дает на этот вопрос глубокий ответ — в художественном смысле, в содержательной стороне формы². Здесь подчеркивается качественная, структурно-функциональная специфика единства стиля. В. В. Виноградов³ объединяющим принципом стиля литературного произведения считает «образ автора» как общий смыслообразующий принцип, т. е. подчеркивает структурно-генетическую специфику единства стиля. Это два аспекта стилового единства, которым соответствуют постулируемое нами определение стиля как способа (структура) и результата (система) организации словесного материала в произведении.

¹ См.: М. К а г а н. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. Ч. 2. ЛГУ, 1964, стр. 158.

² См.: А. Н. С о к о л о в. Теория стиля. М., 1968, стр. 38—39.

³ См.: В. В. В и н о г р а д о в. Проблема авторства и теория стилей, стр. 198.

«Особая природа искусства как системы, служащей для познания и информации одновременно определяет двойную сущность художественного произведения — моделирующую и знаковую... В аспекте: художественное произведение и действительность — мы рассматриваем искусство как средство познания жизни, в аспекте: художественное произведение и читатель — искусство как средство передачи информации»¹. Двойная сущность художественного произведения влечет за собой и двойное формообразование в виде объективного и субъективного стиля, стиля предмета и стиля писателя. В созданном произведении оба формообразования настолько переплетаются в единстве, что не только неразделимы, но и даны как одно целое.

Моделирующая сущность произведения связана со стилем предмета как целостным воплощением этой сущности. В этом аспекте стиль выступает как идеальное оформление, как идеальная речь, речевая модель. Иначе, стиль предмета связан с различными типами и видами речи. Знаковая сущность связана со стилем писателя и представляет собой совокупность средств языковой выразительности. Здесь мы имеем дело с двумя основными формами стиля произведения: речевой и языковой в том смысле, в каком проводится принципиальное разграничение между языком и речью. Речевая модель дает схему с пустыми ячейками, которая заполняется словами и конструкциями.

«...у нас есть очень отчетливое предвосхищение того, что мы собираемся сказать, и наш выбор нужных слов зависит от чего-то гораздо большего, чем предшествующие элементы нашего высказывания. У нас есть план предложения, и, когда мы формулируем его, мы имеем относительно ясное представление о том, что мы собираемся сказать». «План предложения, по-видимому, должен в общем определиться до того, как можно выделить слова, которые мы собираемся высказать»².

Если стиль предмета формирует речь, то стиль писателя формирует язык на основе стиля предмета. Этот вид формообразования традиционно называется слогом.

¹ Ю. М. Лотман. Лекции по структуральной поэтике. — В сб.: «Труды по знаковым системам». Вып. I. Тарту, 1964, стр. 39.

² Дж. Миллер, Е. Галантер, К. Прибрам. План и структура поведения. М., 1965, стр. 155—156.

Существует довольно распространенная точка зрения, что изучение этих двух видов формообразования в произведении связано с разными науками (логикой и эстетикой) и разными подходами. Чем ближе наука подходит к изучению отдельного, индивидуально-неповторимого художественного произведения, тем ограниченнее возможности «структурального анализа», тем больше склонность не к анализу, а к описанию и интерпретации. И, напротив, чем выше подымается она по ступеням лестницы обобщений, тем более весомые результаты приносят кибернетически-семиотический и математико-статистические подходы¹.

К. Гамбургер утверждает, что логика произведения связана с «творящим языком» (*dichtende Sprache*), а эстетика — с «языком творца» (*dichterische Sprache*)². Рассмотренные два вида формообразования в произведении выражают двоякую зависимость стиля от содержания и от материала. О зависимости стиля от художественного содержания говорилось выше. Стиль подчиняется также условиям, диктуемым материалом воплощения. Стиль в литературе возникает на основе стилистических возможностей исходного языка.

Искусство как знаковая система, упорядоченная в результате художественного творчества, несет в обществе коммуникативную функцию, реализуя возможности, заложенные в исходных изобразительно-выразительных средствах. Потенциальная многозначность средств объективации конкретизируется в каждом отдельном случае в соответствии с замыслом и своеобразием стиля художника. Конкретизация значения художественных средств происходит постольку, поскольку они становятся элементами целостного произведения искусства³.

Стиль как продукт воплощения (объективации), являясь результатом отражательного взаимодействия, несет на себе печать не только человека, творца, но и материала объективации.

Анализ произведений художественной литературы особенно труден в силу того, что их материал есть язык, т. е. материал смысловой, релевантный воплощаемому в нем содержанию. Поэтому в литературном художественном

¹ См.: М. К а г а н. Указ. статья.

² „Die Logik der Dichtung hat mit der dichtenden und nicht mit der dichterischen Sprache zu tun“ (См.: К. Н а м б у р г е р. Die Logik der Dichtung. Stuttgart, 1957, стр. 244.).

³ Подробней см.: Л. А. З е л е н о в. Указ. соч., стр. 98—109.

произведении то, что реализует его содержание, может казаться совпадающим с самим этим содержанием¹.

Таковы некоторые общие замечания о стиле произведения.

Б. «ОБРАЗ АВТОРА» КАК ОБЪЕДИНЯЮЩИЙ ПРИНЦИП СТИЛЯ ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОЗАИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Общее о категории «образ автора»

Одной из основных задач выяснения внутреннего единства стилистических средств литературного произведения В. В. Виноградов считает проблему речевой структуры образа автора. Образ автора — это та цементирующая сила, которая связывает все стилевые средства в цельную словесно-художественную систему, это внутренний стержень, вокруг которого группируется вся стилистическая система произведения.

Образ автора, манифестируя внутреннее единство стилистической системы, выражает тем самым внутреннее единство и целостность прозаического произведения.

В литературном произведении отображенная действительность предстает в виде системы образов, которая в прозаическом произведении складывается из сюжета, образов действующих лиц и образа автора-повествователя.

Сюжет, образы героев и образ автора — не однопорядковые категории. Сюжет и образы героев — порождение образа автора. Дело в том, что в отличие от лирики, где состояние лирического субъекта передается им самим, в отличие от драмы, где действие представляется действующими лицами, в прозаическом произведении о действии должен кто-то рассказывать. Этим «кто-то» и является образ автора или повествователя. При чтении произведения у читателя возникает представление как о действующих лицах, обнаруживающих себя в прямой речи, так и об авторе, обнаруживающем себя в авторской речи. Всякое высказывание имеет своего автора, не бывает речи никем не произнесенной, она всегда привязана к субъекту речи. Этим субъектом речи со стороны воспринимающего в прозе и является образ автора-повествователя.

Представление об авторе складывается у читателя и тогда, когда автор не персонифицирован в произведении, т. е. не назван и никак не охарактеризован в социально-

¹ См.: А. Н. Леонтьев. Введение. — В кн.: Л. С. Выготский. Психология искусства, стр. 9.

психологическом отношении. В художественной речи всегда проступает физиономия, характеристика говорящего. Даже в самом объективном повествовании присутствует образ автора, потому что эта объективность есть ни что иное, как особая конструкция, особое построение «образа автора». Тенденция к субъективизации или, наоборот, к объективизации литературного повествования, стремление отчетливо выразить авторское отношение к изображаемому или же спрятать его за образами персонажей в равной мере характеризует «образ автора»¹. Любая прозаическая речь связана в своей основе с образом повествователя, стихотворная — с образом лирического героя².

С внутренней стороны, со стороны создателя произведения, целостность предстает как «определенная точка зрения» (И. Р. Бехер). Гете говорил: «Я не успокаиваюсь до тех пор, пока не нахожу определяющую точку, из которой можно многое вывести, или, вернее, которая сама по доброй воле многое выводит и несет мне навстречу, мне остается только старательно воспринять это и осторожно, благоговейно приступить к делу»³.

«В любой книге интересно прежде всего найти тот особенный угол, под которым автор рассматривает жизнь. А писатели смотрят на одни и те же события с разных точек: один — с качающегося под облаками шпиля башни, другой — с непоколебимой скалы, третий — из подвала. И все это интересно. И автора нужно признать участником исторических событий именно за его книги, в которых отразился этот особенный, свой взгляд на жизнь»⁴.

А. Н. Толстой: «Когда Вы пишете... вы должны найти исходную точку зрения... Если вы описываете сцену... то... неминуемо чьими-то глазами... потому что «вообще» писать невозможно»⁵.

¹ См.: Д. Н. Шмелев. Слово и образ. М., 1964, стр. 112.

² Ср. высказывание Г. Мюллера: „...Wie in der Gebärde, im Stimmklang der Mensch in seiner Gegenwärtigkeit sich darstellt, so erscheint er selbst auch in seiner Sprache, und zwar nicht so sehr im Begriffsinhalt seiner Aussagen, die ja „unecht“ sein können, als in seiner Sprachgestalt. Die Niederschrift der Dichtung durch den Dichter gibt nur ein Abbild; sie gibt sein Sprechen, seine sprachlichen Metamorphosen selbst“ (G. Müller. Die Gestaltfrage in der Literaturwissenschaft und Goethes Morphologie. Halle, 1944, стр. 28.).

³ Цит. по кн.: И. Р. Бехер. Любовь моя, поэзия, стр. 109—110.

⁴ Эти слова принадлежат Л. Леонову. (Цит. по кн.: В. В. Виноградов. Сюжет и стиль. М., 1963, стр. 16.).

⁵ Цит. по кн.: Теория литературы. М., 1964, стр. 434.

Слово «автор» в художественном произведении многозначно и употребляется в трех смыслах: 1) «автор» как тот или иной реальный человек, создатель произведения; например, Томас Манн, Анна Зегерс; 2) «автор» как субъект, представленный в самом произведении наряду с другими персонажами произведения. В этом случае он является одним из компонентов произведения. Он не является предметом, выраженным через некоторые элементы произведения, а представлен сам предметно; 3) «автор» как присущий данному произведению создающий субъект, который обозначается (как в своем существовании, так и в своих качествах, творческих возможностях, пристрастиях в отношении к миру и характере его восприятия и т. д.) самим произведением, так что только из самого произведения мы о нем и узнаем¹, иначе, «автор» как художественная личность писателя. Все эти три значения слова «автор» органически связаны между собой. Нас интересует третье значение этого слова — автор как создающий субъект, как категория, формирующая произведение. Не следует «автора» в этом смысле слова смешивать с определенным человеком, что нередко имеет место, так как произведение не является самобытным предметом, а является чьим-то созданием. О реальном авторе, как он существует вне произведения, мы можем ровно ничего не знать. И формы этого реального авторства могут быть очень различны. Какое-нибудь произведение может быть продуктом коллективного труда, может создаваться преемственным трудом ряда поколений и т. п. — все равно мы слышим в нем единую творческую волю, определенную позицию, на которую можно диалогически реагировать. Диалогическая реакция персонифицирует всякое высказывание...².

Но художественное произведение нельзя оторвать от личности его создателя³. Обогащение читателя благодаря художественному произведению является фактически обогащением благодаря личности художника, его жизни, переживаниям, способу его творческого отношения к вещам и событиям, его манере относиться к ним, видеть и выра-

¹ См.: Р. Ингарден. Исследования по эстетике. М., 1962, стр. 109.

² См.: М. М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963, стр. 246.

³ Ср. высказывание К. Федина: «Моя концепция — что центром романа является его цель (идея, замысел), стало быть, его автор» (Писатель, искусство, время. М., 1961, стр. 483.).

жать их. Отсюда произведение несет на себе отпечаток деятельности и личности своего создателя.

Так что существуют объективные причины для смешения этих понятий: создателем произведения является реальная личность, но специфика прозы и поэзии такова, что роман, новеллу, рассказ кто-то должен рассказывать. Поэтому личность писателя отходит на задний план, а его роль в произведении передается повествователю, который и воссоздает события и судьбы. Правда на отдельных участках повествования в качестве автора может выступать и реальная личность, например, в лирических и публицистических отступлениях, в документальных фрагментах и т. д.

Не следует отождествлять «образ автора» и с образами героев. Под последними разумеются воображаемые явления действительности, независимо от их художественного воплощения. «Образ автора» рождается уже в художественном воплощении, в словесном «облачении». В отличие от героев произведения, речь которых результат первичной индивидуализированности речи в самой жизни, речь повествователя — вторичная индивидуализированность. В таком виде он и воспринимается как явление словесно-стилистического порядка. Поэтому «образ автора» — не только порождение речевой практики, но как порождение писателя продукт и литературно-художественной культуры.

«Образ автора» органически связан не только с такими категориями как писатель и персонажи произведения, но и с категорией читателя. «Читатель, то есть воображаемый, нужный тебе, художнику человек, для которого ты пишешь... И он живет в тебе»¹. Читатель живет не только в авторе-писателе, но и в авторе-повествователе, как его воображаемая публика.

В этой связи интересны рассуждения И. Р. Бехера о «триединстве» личностей в художественном произведении: «Отмечено, что в произведении искусства человек может проявляться или скрываться трояко: как личность художника, как личность изображенного или действующего в произведении человека или же как личность того, к кому произведение обращено: эти три личности словно бы стоят как три зеркала, обращенные друг к другу, и каждое отражает в себе вид обоих других зеркал... Таким образом, читатель заключен в художнике и вместе с тем в его художественных образах, причем личность художника и лич-

¹ К. Ф е д и н. Указ. соч., стр. 409.

ность его образов опять-таки отражается в лице читателя. При этом можно говорить о триединстве личностей в художнике, и манера, в которой эти личности относятся к самим себе и друг к другу, составляет специфический характер произведения искусства, его фабулу, его развитие характеров, его стиль»¹.

В поэтике и стилистике не существует однозначного определения категории «образ автора» и ее значения для произведения. Ниже приводится несколько определений этой категории. «Образ автора» — это художественная категория, определенная форма языковой работы писателя². «Образ автора» — речевое порождение писателя, форма его литературного артистизма³. «Образ автора» — это не имя, а местоимение, за которым можно скрыть все, что угодно⁴. Это посредник событий (*Medium der Geschehnisse*)⁵, языковая фикция (*sprachliche Fiktion*)⁶.

К. Фридеман раскрывает понятие «образа автора» как «посредника» между читателем и действительностью произведения в следующем высказывании: «Передача совершившихся событий с помощью посредника, находящегося между этими событиями и читателем, требует прежде всего, чтобы этот посредник, если он хочет, чтобы рассказ его был достоверным, мог вызвать иллюзию, будто бы он сам наблюдал эти события с определенной точки зрения.

Эта точка зрения, которую повествователь должен сохранять и благодаря которой он может представляться нам правильным зеркалом, отражающим пестрые картины жизни, обнаруживается в той роли, какую посредник сам играет в повествовании, в его местоположении, которое определяет изображение действия лица, а также в том, как он хочет, чтобы восприняли его повествование, как реальное или как вымышленное. И наконец, в дистанции, какую он занимает по отношению к изображаемым событиям»⁷.

¹ И. Р. Бехер. В защиту поэзии. М., 1959, стр. 343—344.

² См.: Л. В. Тимофеев. Основы теории литературы. М., 1959, стр. 183.

³ См.: В. В. Виноградов. О языке художественной литературы. М., 1959, стр. 122.

⁴ См.: В. В. Виноградов. Проблема «сказа» в стилистике. — В сб.: «Поэтика». Вып. I. Л., 1926, стр. 38.

⁵ См.: К. Friedemann. Die Rolle des Erzählers in der Epik. Leipzig, 1910, стр. 34.

⁶ См.: E. Lammert. Bauformen des Erzählens.

⁷ К. Friedemann. Указ. соч., стр. 34.

Для понимания сущности категории «образ автора» интересна и такая интерпретация, которую мы находим у В. Кайзера: «Кто же все-таки повествователь романа, независимо от того, выступает ли он в маске личного рассказчика или в качестве схемы: повествователь в романе — это не автор и невыдуманный персонаж, который часто так интимно предстает перед нами. За этой маской стоит роман, который сам себя рассказывает, дух этого романа, всезнающий, вездесущий и творящий дух этого мира. Создается новый, единственный в своем роде мир в то время, как он облекается в образ и начинает говорить, в то время, как он сам создает его своим творящим словом. Он сам создает его, и в нем он все знает и везде присутствует»¹.

«Образ автора» воспринимается читателем и как человеческий характер с его мыслями, чувствами, симпатиями и антипатиями. И это не случайно. Все, что видит и слышит человек, имеет физиономию. Она — обязательная форма человеческих ощущений². Подобно тому, как мы не в состоянии чувствовать вещи вне пространства и времени, мы не можем воспринимать их и без физиономии. Любой образ производит на нас эмоциональное впечатление (большей частью не осознаваемое нами), — приятное, неприятное, успокаивающее или угрожающее — так как оно напоминает нам, как бы ни отдаленно, физиономию человека.

Далее, образ автора обнаруживает себя в авторской речи, а речь, как уже об этом говорилось выше, не может быть абстрактной, никем не произнесенной, она обязательно предполагает субъекта, говорящего или пишущего. Поэтому не оправданы споры, в каждом ли произведении прозы имеется «образ автора». Субъект речи, т. е. образ автора, присутствует в любом художественном произведении, в любой его части³.

«Повествователь — это не только более или менее конкретный образ, присутствующий вообще всегда в каждом литературном произведении, но и некая образная идея, принцип и облик носителя речи, или иначе — непременно некая точка зрения на излагаемое, точка зрения психо-

¹ W. Kayser. Die Vortragsreise, стр. 98.

² Ср. высказывание Г. Мюллера: „Wie das Sichtbare und das Hörbare so hat auch das Nachdenkbare seine Physiognomie. Die Gedankenführung eines Kant ist von der eines Hegel physiognomisch verschieden“ (G. Müller. Die Gestaltfrage in der Literaturwissenschaft und Goethes Morphologie, стр. 28).

³ См.: Б. Томашевский. Стилистика и стихосложение. Л., 1959, стр. 21.

логическая, идеологическая и попросту географическая, так как нельзя описывать ниоткуда и не может быть описания без описывающего... Всякое изображение в искусстве образует представление не только об изображенном, но может быть менее конкретизированное, но не менее четкое представление об изображающем, носителе изложения, но еще более важно, носителе оценок, носителе разума, понимания изображенного. Это — образ носителя сочувствия или неприязни, носителя внимания к изображенному и носителя речи, ее характера, ее культурно-общественной, интеллектуальной и эмоциональной типичности и выразительности. Это — воплощение того сознания, той точки зрения, которая определяет весь состав изображаемого в произведении, т. е. отбор явлений действительности, попадающих в поле зрения читателя и образующих и образную силу, и идейную направленность произведения, поскольку отбор и сочетание явлений действительности в искусстве играет решающую роль в формировании идейного, а также и художественного его содержания...

Автор — это носитель речи и точки зрения к изображаемому им явлениям»¹.

Проблема «образа автора» в художественном произведении имеет два аспекта: литературоведческий и языковедческий. Литературоведы интересуются общественно-идеологической и социально-психологической стороной, а языковеды — композиционно-речевой, стилистической стороной. Внимание литературоведов проблема «образа автора» в литературном произведении привлекает давно, в Германии, например, с середины XIX века, когда начинает разрабатываться теория романа. Объектом специальных исследований становится вопрос о роли рассказчика, повествователя в технике литературно-художественного творчества. В это время разгорается спор о целесообразности «присутствия рассказчика» в романе и новелле, о преимуществе субъективных или объективных форм повествования.

В немецком литературоведении этот спор начал Ф. Шпильхаген в своих работах о романе и технике романа. Его требование сводилось к тому, чтобы повествователь исчезал за своим материалом.

«Что я требую от романа? Следующее: он как гомеровский эпос должен показывать только действующих лиц,

¹ См.: Г. А. Г у к о в с к и й. Реализм Гоголя. М.—Л., 1959, стр. 199—201.

за которыми писатель полностью исчезает, причем так, что он ничем не выдает своего мнения: ни по поводу событий, ни по поводу того, как бы он хотел, чтобы восприняли его произведение или отдельные ситуации; действующие же лица должны сами представлять свой характер, желания, мечты, без подсказки автора, а своим поведением, действиями, речью и молчанием»¹.

Позднее аналогичное мнение высказывает Т. Фонтане. Он дает такое определение стиля: «произведение тем больше обладает стилем, чем оно объективней, иначе, чем больше предмет говорит сам, чем свободней он от случайных, а иногда и противоречивых идей, подлежащих воплощению, а также качеств и привычек художника»².

«Он (Келлер) всему и вся придает чересчур личный тон, который не всегда к месту»². На что Т. Манн впоследствии ответил: «Он (Фонтане) также подчинил весь божественный мир Фонтане, но разве это плохо?... Натуралистическая теория стиля Фонтане не соответствует его высокой практике... Дело в том, что хотя художник и не говорит сам, а заставляет говорить вещи, но он заставляет говорить их на собственный лад»².

И. В. Гёте тоже считал, что роман — это субъективная эпопея, и у писателя есть право изображать действительность своим способом. Главное, чтобы писатель обладал этим способом.

Многочисленная научная литература решает проблему роли повествователя в плане этого спора.

Так роль рассказчика в композиции новеллы как устного повествования по преимуществу исследует К. Фридеман³, делая вывод, что «естественность» изображения может быть достигнута только при наличии обозначенного рассказчика.

О. Вальцель в работе «Рикарда Хух. Слово об искусстве повествования»⁴ объективный и субъективный способы повествования связывает с утончением техники в реалистическом изображении действительности.

Рассказу от 1-го лица, его морфологическим признакам и его роли в повествовательной технике посвящена

¹ E. Spielhagen. Die epische Poesie und Goethe. Цит. по: W. Kayser. Die Vortragsreise, стр. 91.

² Цит. по: H. Redeker. Указ. соч., стр. 63.

³ См.: K. Friedemann. Указ. соч.

⁴ O. Walzel. Ricarda Huch. Ein Wort über die Kunst des Erzählens. Leipzig, 1916.

книга К. Форстрейтера¹. В плане того же спора решается вопрос о приемах обрамления².

Весьма существенным для понимания техники повествования является устанавливаемое Э. Гиртом³ различие между двумя формами повествования «сообщением» и «показом».

В связи с разработкой теории романа возник вопрос и о типах рассказчиков. В обобщенном виде этот вопрос нашел отражение в монографии В. Дибелиуса «Искусство романа в Англии»⁴, где он определил основные типы рассказчиков, их дифференциацию и интеграцию в процессе исторического развития. Это был так называемый «композиционно-технический уклон» в исследовании проблемы «образа автора».

В 20-е годы появляется работа П. Леббока «Искусство вымысла»⁵, в которой в качестве основной проблемы эстетики романа выдвигается анализ «точки зрения» (point of view) в повествовании, иначе, проблема содержательной и формальной структуры «образа автора» в повествовательной прозе. В настоящее время эта проблема — кардинальный пункт современной буржуазной критики романа.

Для П. Леббока «точка зрения» является формальной технической категорией повествования, связанной в определенном смысле с писателем-автором, в основном с ремеслом писателя, но лишенная каких бы то ни было социально-исторических предпосылок. Эта категория больше всего подходит для имманентного истолкования текста.

По Леббоку «точка зрения» повествователя — элемент формы данного произведения, соотносительный с нормативной поэтикой. Он автономен и не связан с другими элементами формы романа.

Э. Уоррен и Ф. Уэллек в «Теории литературы» определяют точку зрения как «отношение автора к своему произведению» (the relation of the author to his work)⁶.

¹ K. Forstreuter. Die deutsche Icherzählung. Berlin, 1924.

² См.: H. Bracher. Rahmenerzählung und Verwandtes bei G. Keller, C. F. Meyer und Th. Storm, Leipzig, 1909; A. Goldstein. Die Technik der zyklischen Rahmenerzählung Deutschlands von Goethe bis Hoffmann. Berlin, 1906.

³ E. Hirt. Das Formgesetz der epischen, dramatischen und lyrischen Dichtung. Berlin, 1923.

⁴ W. Dibelius. Englische Romankunst. Die Technik des englischen Romans im 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts. 2. Aufl., 1922.

⁵ P. Lubbock. The Craft of Fiction. N. Y., 1921.

⁶ A. Warren and F. Wellek. Theory of Literature, 1955, стр. 231.

Э. Шпрангер в работе «Проблема психологической перспективы в романе»¹ определяет перспективу повествования как преимущественно психологическую.

Проблема «точки зрения» повествователя подвергалась и подвергается интенсивному изучению, но до сих пор остались невыясненными основные вопросы: отношение повествовательной перспективы к действительности, ее эстетическая и историческая проблематика, отношения между фиктивным повествователем и автором-повествователем и др.

В настоящее время на смену психологическому пониманию повествовательной перспективы пришло стилистическое и логико-языковое понимание этой проблемы, иначе, формальное. Даже в тех теориях, где принципы повествования кладутся в основу типологии романа² или исследуются в связи с проблемой изображения времени³, эта проблема решается в плане формальном, а именно в плане придания формы.

Э. Лейзи в статье «Точка зрения повествователя в современной английской прозе» определяет перспективу как место,⁴ «с которого воспринимаются и сообщаются читателю персонажи, вещи, события, это как бы место, с которого повествователь ведет «съемку».

Имеется импрессионистская точка зрения на эту проблему, согласно которой понимание категории «повествователя» выводится из впечатления читателя. И перспектива повествования в этом случае рассматривается как атрибут читателя. В таком случае «повествователь» элиминируется из произведения, он перестает быть объективной категорией, а читатель берет на себя роль фиктивного рассказчика.

В новейших работах В. Кайзера⁵ и К. Гамбургера⁶ продолжают традиции формально-технического направления,

¹ E. Spranger. Der psychologische Perspektivismus im Roman. — „Jahrbuch des deutschen Hochstiftes“, 1930.

² См.: F. Stanzel. Typische Formen des Erzählens. Göttingen, 1964.

³ См. работы Г. Мюллера и указанную работу Э. Леммерта.

⁴ E. Leisi. Der Erzählerstandpunkt in der neuen englischen Prosa. — „Germanisch-romanische Monatsschrift“, 1956, H. 1.

⁵ См. работы В. Кайзера (W. Kayser): Das sprachliche Kunstwerk; Die Vortragsreise; Das Problem des Erzählers im Roman. — „The German Quarterly“, Bd. 29, 4, 1956.

⁶ См. работы К. Гамбургера (K. Hamburger): Das epische Präteritum. — „Deutsche Vierteljahresschrift“, 1956, Bd., 27; Die Logik der Dichtung. Stuttgart, 1957.

рассматривая категорию повествователя как категорию техники романа. В этих работах настойчиво подчеркивается, что писатель как художественная личность (Erzähler-Autor) и повествователь произведения — разные вещи, повествователь — это функция повествования, а это значит, что он не «лицо», а «творящая функция». Таким образом, повествователь — это «система отношений, которые категориально не имеют ничего общего с «я», переживающим каким-либо образом вымысел, а также с автором или читателем»¹.

Р. Вейман в одной из статей² отождествляет «повествователя», называя его Erzähler-Autor, с творческим методом. Для него повествователь (обычно стилизованный) является связующим звеном между «реальностью и фикцией».

Таким образом, существует три точки зрения на перспективу повествования или категорию повествователя:

1) перспектива — это способ повествования, или повествовательная техника.

2) перспектива — это историческая точка зрения писателя, содержательная категория, метод восприятия действительности.

3) перспектива — как категория, охватывающая весь творческий процесс писателя, концепция, представленная в работах Р. Веймана.

Р. Вейман предлагает уточнить понятие «точки зрения» (point of view) путем дифференциации его на «угол зрения» (Erzählwinkel) и «местоположение автора» (Erzählerstandort). Первое понятие «угол зрения» является категорией произведения и охватывает три момента: оптический, повествовательно-технический и языковой. Оно осуществляется либо в форме «сценического изображения» (szenische Darstellung), либо в форме повествования (Bericht) и определяет характер повествования — наглядный или обобщенный, — а также повествовательные формы (Ich-Bericht, Er-Bericht и т. д.) и соответственно синтактико-стилистические формы. Под «местоположением автора» (Erzählerstandort) понимается социальное, этическое и психологическое отношение художника к действительности как к материалу, так и к читателю. Это выражается в отборе, оценке и тенденции изображенного, а также в эксплицитной

¹ K. H a m b u r g e r. Das epische Präteritum, стр. 334.

² R. W e i m a n n. „Erzählerstandpunkt und point of view. (Zur Geschichte und Ästhetik der Perspektive im englischen Roman). — „Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik“, 1962. Н. 4.

или имплицитной позиции по отношению к читателю.

Указанный автор пытается установить характер взаимоотношений между повествователем и художником, сводя их к отношению формы и содержания.

Повествовательная перспектива основывается на социальных и индивидуальных предпосылках художника, но не всегда совпадает с его социально-общественной принадлежностью и личностью его как человека.

В. Спиво¹ в качестве основной структуры внутренней формы прозаического произведения называет «способ повествования» (*Erzählweise*), которую он расшифровывает как двойное отношение: отношение повествователя к публике и отношение повествователя к изображаемым событиям. Проблему «способа повествования» он рассматривает в связи с более широкой проблемой «перспективы повествования», а также техникой оформления времени и видов речи в связи с этими вопросами.

В качестве категории, определяющей структуру повествования, им выдвигается и «повествовательное время», в котором заложена система всех отношений, присущих эпическому произведению.

Значительно раньше аналогичную точку зрения выдвинул Г. Мюллер. Основным положением Г. Мюллера является утверждение, что отношение между временем повествования (*Erzählzeit*) и фабульным временем (*erzählte Zeit*) постоянно меняется в течение повествования. Это изменение в свою очередь определяет различные углы зрения, под которыми ведется повествование².

Интерес представляет и социологический подход к проблеме «образ автора», представленный в работе Л. Шюкинга «Социология литературного вкуса»³, в которой рассматривается социальная обусловленность писательской манеры, ее подчиненность требованиям читателей.

У нас литературоведческим аспектом «образа автора» на конкретных литературных произведениях занимались В. Эйхенбаум, И. Груздев, А. Векслер, М. Рыбникова, М. Петровский, Г. Гуковский, А. Бушмин и др.

¹ См. работы В. Спивока (W. Spiewok): *Zur Erzählweise*. — „Deutschunterricht“, 1967/2; *Das System epischer Redegestaltung*. — „Deutschunterricht“, 1966/11.

² См.: G. M ü l l e r. *Über die Seinsweise der Dichtung*. — „Deutsche Vierteljahresschrift“, 1939, Bd. 17.

³ L. S c h ü c k i n g. *Die Soziologie der literarischen Geschmacksbildung*. Leipzig, 1931.

Существует три основных композиционных типа повествователей в прозаическом произведении: аукториальный повествователь в форме 3 лица единственного числа (Er-Erzähler), «персональный» повествователь — это либо действующее лицо произведения или какой-либо обозначенный именем повествователь и, наконец, повествователь в форме I лица единственного числа (Ich-Erzähler). Между крайними точками шкалы повествователей (аукториальным и персональным) существует многообразие переходных форм.

Повествователь в форме 3-го лица единственного числа (der auktoriale Erzähler, Er-Erzähler). В любом случае аукториальный повествователь это самовыражение личного, но стоящего вне мира повествования повествователя. Как к нему относится читатель, зависит от того, в какой роли он выступает — историк-летописец, объективный издатель, частично или всезнающий литератор. Повествователь в форме «он» (Er) может просто объективно вести повествование, ограничиваясь комментариями. А может вмешиваться в него. Особенно важны авторские отступления, которые раскрывают его духовную физиономию, его интересы, знание действительности, его отношение к политическим, социальным, этическим проблемам. Автор-повествователь может вообще не выдавать ничем своего присутствия, а лишь время от времени выходить с отдельными замечаниями. Его другим полюсом является сближение с повествователем в форме «я» (Ich-Form).

В случае, когда автор-повествователь в форме «он» (Er) как бы исчезает из повествования, скрываясь за героями произведения, он тем не менее существует, но выступает в наиболее объективных ролях: наблюдателя, репортера, режиссера и т. д. Повествование выглядит в таких случаях как бы безликим. Чаще всего — это немые сцены, детализированные, снятые как бы крупным планом. Язык, как правило, в такой повествовательной форме — особо обработанный литературный язык, абсолютно сохраняющий структуру речи сценарного жанра.

Нередко повествователь в форме 3-го лица идентифицируется с персональным рассказчиком, в таком случае использование «он» (Er) служит для подчеркивания того факта, что повествователь находится вне действия, вне изо-

бражаемого мира. Но его персональная маркированность дает проекцию и на язык, в смысле его социальной характеристики. Автор в форме «он» может выступать в разных ролях. Вот некоторые примеры — «роль Сердитого Молодого человека, роль Спасителя человечества, роль Оформителя витрин общества, роль Борца на баррикадах, роль Одинокого Гения, парящего высоко над простыми смертными, роль Бородатого Грубияна, роль Верховного Жреца Поэтической религии, роль Циркового Клоуна, роль Кинозвезды, наконец роль Шамана»¹.

Аукториальный повествователь, как правило, является изображающим субъектом, а его речь средством изображения.

Повествователь в форме «я» (Ich-Erzähler). Повествователь в форме «я» (Ich) очень многообразная форма. Существует две основных формы такого повествования (Ich-Erzählung) — объективная и субъективная. Их основное отличие — большая индивидуализированность субъективной формы, большая иллюзия реальности, большее ощущение индивидуального человека. Как правило, в этом случае повествователь является фигурой изображаемого мира. Он рассказывает то, что он переживает и наблюдает, являясь одновременно и действующим лицом и повествователем.

Повествователь в форме «я» (Ich-Erzähler), сочетающий в себе две функции — действующего лица и рассказчика, — широко используется в автобиографических романах и романах исповедального типа. Из современных немецких романов в такой форме написано произведение Т. Манна «Признания авантюриста Феликса Круля» (Th. Mann. Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull). Все сопутствующие социальные и характерологические приметы повествователя наиболее полно представляются именно в этой форме. В таких случаях «я»... привносит с собой всяческие вводные слова, оговорки, скобки, потому что рассказывает за героев от себя открыто, и тут, чтобы знание автором скрытой жизни героев было правдоподобно, нельзя не оговаривать, что, мол, тебе автору кажется, ты думаешь, ты убежден, но, впрочем, не уверен, хотя догадываешься и, как потом узнал, это подтвердилось и пр. и пр. в таком духе»².

¹ Г. М. Э н ц е н с б е р г е р. Споры о поэзии нашего времени. — «Иностранная литература», 1966, № 12, стр. 202.

² К. А. Ф е д и н. Указ. соч., стр. 425.

Нередко эта форма связана не с повествованием, а с выражением состояния, настроения, переживания. Поэтому помимо автобиографии она часто используется в повествовании исповедального типа. Язык этой формы близок к прямой речи.

Чаще всего рассказчик в форме «я» выступает либо как очевидец, либо как ближайший доверенный героя, реже как действующее лицо, так как в таком случае снимается эпическая дистанция.

Другое дело всевозможные признания и исповеди, которые бедны действием и фактическое событие вплетают в линию психологического развития. В этом случае форма I лица наиболее пригодна, так как она способна отразить тончайшие душевные нюансы.

В современной прогрессивной литературе, если писатель отождествляет себя с героем книги и выступает в форме «я», то это значит, что он хочет говорить искренне, взволнованно, честно. Писатель исповедуется перед своим современником, он насыщает ткань произведения особой эмоциональностью и живой интонацией. В субъективистских течениях западной литературы в форме «я» воплощаются самые «занимательные» по своей ненормальности индивидуумы, в представлении которых картина мира часто превращается в сумасшедшую бессмыслицу и непроницаемую тайну. Субъективные впечатления выдаются за объективную данность. Например, в рассказах Ф. Кафки действительность дается преломленной через сознание героя-рассказчика в форме «я». Автор не вмешивается в действия, не вносит корректив в изображение. Предметы реального мира приобретают поэтому фантастические очертания, поскольку такими их видит герой-рассказчик. Действительность предстает деформированной, искаженной. То же самое можно сказать и о главном герое романа Г. Грасса «Жестяной барабан» (G. Grass. Die Blechtrommel), выступающем в качестве повествователя. Это психически неполноценный человек, который так себя и представляет: «Признаюсь, я обитатель психиатрического лечебного учреждения» („Zugegeben, ich bin Insasse einer Heil- und Pflegeanstalt“).

Для субъективного типа повествователя в форме «я» характерно то, что его речь является не только средством, но и предметом изображения.

Объективный повествователь в форме «я» близок к аукториальному. Он как и аукториальный повествователь нахо-

дится вне или на периферии события и довольствуется ролью корреспондента, наблюдателя, свидетеля. Разница в том, что повествователь в 3-м лице находится вне действия и лишь придает форму повествованию. В форме «он» (Er) события приобретают освещение с внешней стороны, в форме «я» (Ich) с внутренней¹. Между этими двумя повествовательными формами (Ich-Erzählung) — объективной и субъективной — располагаются различные модификации. «Ich-Erzählung» существует в: 1) сказовой форме, 2) эпистолярной форме, 3) мемуарной, 4) автобиографической, 5) форме исповеди.

Если в свое время для Г. Келлера и Т. Фонтане романы, субъективно окрашенные, в форме I лица, в форме писем-дневников были нехудожественными и непоэтическими, то теперь некоторые западные литературоведы высказывают мнение, что объективный рассказчик, судя по современным романам, считается устаревшей условностью, нехудожественным, а современным и поэтическим считается рассказчик в форме «я» и повествование с «личной» точки зрения (aus persönlicher Perspektive).

Персоналифицированный рассказчик. Форма личного повествователя появилась в литературе во II половине XIX века и нашла большое распространение. Причины ее популярности: 1) требование объективности изложения, а в романе осуществление этого принципа означает всегда «драматизацию»; 2) повествовательно-техническая причина — строгое и последовательное соблюдение определенной перспективы; 3) новая тема — сознание и подсознание человека.

Персональное повествование использовалось раньше в рамочных новеллах. Писатель выступал как повествователь первой степени, а рамочный повествователь, который отстоял близко от событий и действующих лиц, выступал как повествователь второй степени.

Персональный рассказчик создает иллюзию отсутствия повествователя, отсутствия повествования. В личном романе показывают, представляют, изображают. То, что раньше выполнял автор, выполняет теперь герой, освещая себя со всех точек зрения: автор освещает уже не действитель-

¹ Ср. высказывание Форстрейтера: „In der Ich-Form sieht man den Erzähler selbst in Szene, während Er-Erzähler als Person hinter der Szene bleibt“. (K. Forstreuter. Указ. соч., стр. 49).

ность, а самосознание героя как действительность второго порядка.

Действующие лица в качестве рассказчиков будто бы стали совершеннолетними. Повествователь отступает на задний план, исключаются все повествовательные элементы, преобладает сценическое повествование, диалог, несобственно-прямая речь, монологизированный диалог, отражение сознания, фиксация точки зрения изображения в сознании одного из героев романа. В речи звучат интонации действующих лиц, она может быть отмечена социально-типическими и индивидуально-характерологическими признаками.

Меняется и позиция читателя, он непосредственно воспринимает мир, без направляющей и комментирующей помощи повествователя. Или читатель смотрит на все глазами героя, принимает участие в чувствах и мыслях героя.

Персональный повествователь также может приближаться либо к аукториальному, либо к субъективному в форме «я».

В качестве примеров обозначенных повествователей можно назвать следующие: в романе Т. Манна «Признания авантюриста Феликса Круля» (Th. Mann. Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull) повествование о приключениях своей молодости ведет постаревший Ф. Круль. В романе Т. Манна «Доктор Фаустус» (Th. Mann. Doktor Faustus) вставлен рассказчик Серенус Цайтблом. В романе М. Фриша «Штиллер» (M. Frisch. Stiller) в первой части повествование ведется от имени героя, во второй — одним из его друзей. В романе Штриттматтера «Тинко» (E. Strittmatter. Tinko) повествование ведется мальчиком Тинко. В романе того же писателя «Оле Бинкопп» (Ole Bienkopp) повествование носит ярко выраженный субъективный характер. Хотя повествователь и выступает в форме 3-го лица, но создается полное впечатление, что это один из персонажей романа, причем иногда он прямо обращается к персонажам романа, т. е. вмешивается в их жизнь, забывая, что он рассказывает обо всем читателю.

Близость к миру персонажей, но при определенной эпической дистанции, выработало особую форму повествования, которая называется «сказом».

«Новеллист, обычно, путем разных приемов стремится вызвать впечатление непосредственного рассказа, импровизации. Не потому ли Пушкин и сочинил Белкина, что ему нужен был, хотя бы только в представлении, опреде-

ленный тон рассказчика? Характерно при этом, что Пушкин еще указал, от кого Белкин слышал эти рассказы, точно желая этим повысить иллюзию непосредственного сказа и от писателя возвести их происхождение к сказителю. «Смотритель» рассказан был титулярным советником, «Гробовщик» — приказчиком и т. д.

«Гоголь — сказитель особого рода: с мимикой, с жестами, с ужимками. Он не просто рассказывает, а разыгрывает и декламирует»¹.

Что касается структурной организации «образа автора», то существует три типа художественно-прозаических произведений: произведения, в которых «образ автора» представляет единую точку зрения на протяжении всего произведения; произведения, в которых «образ автора» един, но расщепляется в процессе повествования на разные «лики», и произведения, в которых «образ автора» представляет собой систему образов, в которой каждый образ выражает свою точку зрения, свое отношение к изображаемому.

«В литературном маскараде писатель может свободно на протяжении одного художественного произведения менять стилистические маски. Для этого ему нужно лишь большое и разнородное языковое хозяйство»².

Между представителями классицизма и романтизма велись споры о «чистоте» жанра, иначе, об однослойности и многослойности «образа» повествователя.

Так для И. В. Гёте одним из признаков упадка искусства является смешение его различных видов. А для К. Брентано «многорукавность» была основным принципом организации повествования. Споры по этим вопросам продолжаются и по настоящее время, но не столько теоретически, сколько практически, литературными направлениями, писателями, создаваемыми ими произведениями.

К I типу структурной организации «образа автора» относится, например, новелла К. Ф. Майера «Свадьба монаха» (K. F. Meyer. Die Hochzeit des Mönchs), где повествование прямолинейно, ведется и оценивается с одной точки зрения. В качестве рассказчика выступает Данте как представитель средневековья („Mein Dante ... ist eine typische Figur und bedeutet einfach Mittelalter“). Такой тип повествователя характерен для «малых форм». Для произ-

¹ Б. Эйхенбаум. Иллюзия сказа. — В сб.: «Сквозь литературу». Л., 1924.

² В. В. Виноградов. Проблема «сказа» в стилистике, стр. 39.

ведений с многоплановым содержанием едва ли такая форма пригодна.

В зависимости от способа повествования автор может выступать не только как повествователь, но и как наблюдатель, репортер, режиссер, размышляющий тип и т. д. Эмоциональный строй «повествователя» может быть также самым разнообразным: от объективного, нейтрального до разнообразных субъективных красок.

Так, например, в романе А. Зегерс „Оцененная голова“ (A. Seghers. Der Kopflohn) повествование организуется такими разновидностями «образа автора», как автором-рассказчиком, автором-наблюдателем, автором-писателем и смешанными образами: наблюдателем-рассказчиком и наблюдателем-«писателем». (II тип структурной организации повествования).

Автор-рассказчик — это устный рассказчик, собирательный образ, язык которого окрашен в тона изображаемой крестьянской среды. Автор-наблюдатель в этом романе подкрепляет конкретность повествования рассказчика конкретностью зрительных впечатлений. Язык его носит сценарный характер. Автор-«писатель» — это объективный литературный повествователь, речь которого отличается «правильностью» и некоторой усложненностью. Получается многосубъектное повествование, когда автор выступает в нескольких ролях, которые прослеживаются в формах речевой экспрессии. И внимательный читатель улавливает эту «многоликость», «многообразность» автора в повествовании.

Принцип множественности рассказчика (III тип) означает, что каждая новая исповедь, каждый новый рассказчик — это новая точка зрения, новое освещение фактов и событий, новое истолкование душевного мира других персонажей, стоящих вне рассказа. Отсюда неизбежна субъективность и известная односторонность освещения фактов каждым рассказчиком.

Одной из наиболее ранних форм коллективных повествователей было «рамочное повествование» (Rahmenerzählung). В этой форме возможны всякие комбинации. Рассказчик, выступая вначале как таковой, может через некоторое время слиться с героями. Точек зрения может быть много. Одно и то же событие может быть освещено с различных сторон; повествовательная фабула может быть поделена между «издателем» и собственно повествователем, героем. Это особенно характерно, например, для «Вертера»

Гете, где рассказчик сам берет слово в тот момент, когда Вертер настолько переполнен чувством, что не может спокойно взглянуть на обстоятельства и более или менее объективно изобразить их.

Более сложные формы групповых повествователей встречаются, например, у Э. Т. А. Гофмана в «Житейских воззрениях кота Мурра» (E. T. A. Hoffmann. Kater Murr). Здесь биография кота переплетается с биографией капельмейстера Крейсlera. Иногда одна и та же ситуация излагается дважды, с различных точек зрения. А в промежутках «автор» делает еще свои замечания, т. е. вещи излагаются с трех различных точек зрения.

Наряду с «рамочным повествованием» существует еще и «цепное повествование» (Schachtelerzählung), когда точка зрения второго рассказчика подхватывает точку зрения третьего, а первые обе точки зрения — второго и третьего рассказчика. Например, в повести Т. Шторма «Всадник на белом коне» (Th. Storm. Schimmelreiter): „Was ich zu berichten beabsichtige, ist mir vor reichlich einem halben Jahrhundert im Hause meiner Urgroßmutter, der alten Frau Feddersen, kund geworden, während ich, an ihrem Lehnstuhle sitzend, mich mit dem Lesen eines in blaue Pappe eingebundenen Zeitschriftenheftes beschäftigte.

... Es war im dritten Jahrhundert an dem Oktober — Nachmittage — so begann der damalige Erzähler — als ich beim starken Unwetter auf einem nordfriesischen Deich entlangritt.“

Первый рассказчик здесь находит в старом журнале историю, в которой выступает новый рассказчик. Последний приходит в Фризский дом, в котором старик (третий рассказчик) рассказывает ему историю о всаднике на белом коне.

В романе К. Вольф «Расколотое небо» (Ch. Wolf. Der geteilte Himmel) автор-повествователь выступает в трех самостоятельных образах, привязанных к формам — «мы», «я», «он». Ср. начало романа: „Die Stadt, kurz vor Herbst nicht in Glut getaucht nach dem kühlen Regensommer dieses Jahres, atmete heftiger als sonst. Ihr Atem fuhr als geballter Rauch aus hundert Fabrikschornsteinen in den reinen Himmel, aber dann verließ ihn die Kraft, weiterzuziehen. Die Leute,...“ (Повествователь в форме «он» (Er-Erzähler).

„Also kehrten wir zu unserer alltäglichen Arbeit zurück, die wir für Augenblicke unterbrochen hatten, der nüchternen Stimme des Radiosprechers lauschend und mehr noch den

unhörbaren Stimmen sehr naher Gefahren, die alle tödlich sind in dieser Zeit. Für diesmal ... "Повествователь в форме «мы» (Wir-Erzähler).

„Als er damals vor zwei Jahren in unser Dorf kam, fiel er mir sofort auf. Manfred Herrfurth. Er wohnte bei einer Verwandten, die vor niemanden Geheimnisse hatte. Da wußte ich bald so gut wie jeder andere, ... "Повествователь в форме «я» (Ich-Erzähler).

Формально в языковом отношении различия между этими тремя повествовательными метаморфозами автора незначительны. Но форма повествования (мы, я, он) накладывает отпечаток на словесную организацию, что в свою очередь вызывает экспрессивные колебания¹.

Краткая история развития категории «образ автора»

«Образ автора» — категория историческая, связанная с историей развития литературы. В ходе этого развития происходили существенные изменения в преобладании того или иного типа автора, менялся не только сам «образ автора», но и его разновидности.

Каждая новая эпоха, каждое новое литературное направление предполагало новые типы и новые формы организации «образа автора».

Уже в «Поэтике» Аристотеля субъект речи выступал в качестве основного критерия деления на жанры. Одними и теми же средствами воплощения одни и те же предметы можно выразить по-разному, «рассказывая о событии, как о чем-то отдельном от себя, как это делает Гомер, или же так, что подражающий остается сам собою, не изменяя своего лица, или представляя всех изображаемых лиц как действующих и деятельных»². Аристотель определил и разновидности повествовательной речи: речь изображающую и речь изображаемую.

Гёте и Шиллер прототипом повествователя считают рап-

¹ Ср. высказывание О. Вальцеля: „...Wer nur ein wenig weiter schreitet und untersucht, ob eine Dichtung von einem Ich gesprochen wird oder ob sie ein Du anredet oder ob sie von einem Er sie berichtet, entdeckt Kennzeichen der Wortkunst, die für das Ganze des einzelnen Kunstwerkes Entscheidendes bedeuten“ (O. Walzel. Das Wortkunstwerk, 1926, стр. 106).

² Aristoteles. Poetik, 1921, стр. 18.

сода¹. Певец в устной форме сообщает своим слушателям о событиях минувших дней. Это наиболее простой тип повествователя, положивший начало другим.

В античных повествованиях была распространена форма повествователя в 1-м лице единственного числа, писатель идентифицировался с повествователем. На смену устному рассказчику приходит письменно-повествующий тип, но все еще сохраняющий фикцию устного повествователя.

В середине века происходит замена формы «я» (Ich) на форму «он» (Er). Причина — в скованности личности средневекового человека. Чтобы быть принятым публикой, писатель не должен был обнаруживать свою индивидуальность.

В классическом и отчасти придворном эпосе для автора была типична позиция, которая соответствовала «общему духу», рассказчик-«певец» сообщал о герое, о подвигах которого он, как и публика, знал только понаслышке. Он выступал как посредник, передатчик, гид, рупор. Эта его позиция обеспечивала анонимность эпоса (ср., например, «Песнь о нибелунгах»)².

Для искусства изложения были типичны «штампованность» стиля, параллелизмы, бесконечные повторы и т.д., как, например, в Беовульфе.

«Коллективность духа» как основа позиции повествователя обеспечивала полную гармонию между повествователем и публикой и в языковом отношении: индивидуальность системы словесно-стилистических средств отсутствовала, повествователь тоном подчеркивал свое почтительное отношение к публике, тон изложения на всем протяжении повествования не менялся.

В конце средневековья появляется «рамочное повествование» (Rahmenerzählung). «Обрамления» явились заместителем устной формы повествования. Романтики развили эту форму в высокохудожественный тип повествования. Характерным для такого повествования является то, что рассказчик, будучи персонажем произведения, непосредственно обращается к слушателям. Например, в новелле К. Ф. Майера «Свадьба монаха» (K. F. Meyer. Hochzeit des Mönchs) рассказчик Данте неоднократно прерывает свой рассказ обращениями к слушателям.

¹ Гете. Об эпической и драматической поэзии. Сочинения. В 13 т. Т. 10. М., 1937, стр. 409—411.

² См.: O. Höfler. Die Anonimität des Niebelungenliedes. — „Deutsche Vierteljahresschrift“, 1955, Bd. 29.

В рамочных повествованиях были возможны два варианта: либо рассказчик остается просто рассказчиком, т.е. он не имеет никакого отношения к персонажам своего повествования, либо рамка и повествование образуют единство, когда рассказчик выступает в качестве одного из действующих лиц, пусть даже и в виде только наблюдателя событий.

В эпоху классицизма XVII—XVIII вв. проблемы индивидуализированного повествователя также не существовало; в произведении существует не «образ автора», связанный с индивидуальностью художника, а «тип автора», заранее определенный «принятой схематической сеткой, накладывавшейся извне на явления действительности, и принципом подражания каноническим, литературным образцам...», «принудительными и непреложными законами» жанра и стиля. В литературной системе классицизма творческая личность писателя, как и самый акт творчества, стеснены. Отсюда «крайняя суженность сферы изображаемой действительности, монотонность, настойчивая повторяемость все одних и тех же сюжетов, образов, фабульных ситуаций, жанровой, композиционной и стилистической структуры...»¹.

Литературное повествование эпохи классицизма воспринималось либо как деловое сообщение о подлинном событии, воспроизводимое историком или мемуаристом, очевидцем, либо, наоборот, как сказочная или аллегорическая фантазия, не претендующая на достоверность.

Но уже в XVIII веке перед литературой встал вопрос: если герои романа, повести, рассказа должны предстать перед читателем не как выдумка писателя, а как живые реальные люди, то откуда автор знает о том, что происходит с этими людьми наедине, почему читатель должен верить автору во всем. Проблема повествователя возникает как проблема достоверности знаний автора о своих героях и проблема точки зрения автора на своих героев. Дело шло о точке зрения своего рода локально-психологической: где, когда, как автор видел, наблюдал своих героев, откуда взял данные об их поведении, действии; откуда, с какой точки пространства автор видит (слышит) описываемых им людей; как автор узнал о мыслях и чувствах героев.

В XVIII веке в литературе наблюдается очень пестрая

¹ Д. Д. Б л а г о й. Глазами историка литературы. — В сб.: «Художественный метод и творческая индивидуальность писателя». М., 1964, стр. 86—87.

картина повествовательных форм. Наряду с формой «я», окрашивающей повествование в субъективные тона, начиная с Сервантеса, находит распространение и форма 3-го лица единственного числа. Она преобладает в автобиографических романах, например, в романе К. Ф. Моритца «Антон Рейзер» (K. Ph. Moritz. Anton Reiser) или А. Книгге „Заблуждения философа“ (A. Knigge. Verwirrungen eines Philosophen). Повествование в этой форме должно было создать впечатление объективности, писатель находился как бы вне событий. Произведения в немецкой литературе этого периода были, как правило, из области малой формы и позволяли сохранить единую точку зрения.

Лишь после крушения классицизма, в XVIII веке, с выдвиганием личности как основы искусства весь мир предстал в искусстве как воспринимаемый личностью, т.е. личностью автора. Именно с этим связано возникновение проблемы «точки зрения», а следовательно, и «образа автора». Это началось с романов Мариво, Ричардсона и «Вертера» Гёте. Позиция повествователя начинает играть главную роль.

С внешней точки зрения на место «певца» приходит писатель, на место слушателя — читатель. Речь перестает быть преимущественно воспевающей и становится изобразительной и выразительной. Особое значение приобретают теперь принципы ведения повествования. Старые композиционно-речевые формы — монолог и диалог — дифференцируются, становятся более емкими и многозначными. Появляются всевозможные смешанные формы. Количество субъектных форм увеличивается за счет форм, сложившихся в других видах словесного искусства. Повествователь выступает в романе как обычный человек; и если он обращается к музам и взывает о помощи, то это с такой заметной иронией, что «земная» точка зрения его повествования выступает еще заметней.

Изменяется и характер читателя. Романы средневековья и даже романы XVII века предполагали однородную публику. Роман Гете «Страдания молодого Вертера» предполагает уже отдельного читателя. Но проблема «автора» в произведениях XVIII века была решена довольно механически. Автор прятал себя, снимая совсем свою речь, скрывался за героями. И роман выглядел либо как роман-межуары, либо как роман в письмах. В первом случае точка зрения автора сливалась с точкой зрения одного из героев, и он становился носителем речи повествователя. Вопрос о

«доверии» читателя решался полностью. Речевая манера, слог, как и система оценок, заключенная в повествовании. мотивировались как принадлежащие герою-«мемуаристу». То же было и в эпистолярном романе, где сплетались свидетельства нескольких героев: в каждом данном письме сохранялся принцип романа-мемуаров.

Субъективизация повествования по линии повествователя и читателя ведет и к дифференциации тона повествования. По сравнению с довольно единой высотой тона в эпосе, сказке, новелле до XVIII века, в романе XVIII века появляется большое количество эмоциональных звучаний: наивное, сочувствующее, остроумное, ироническое, светски холодное и т.д.

В литературе романтизма соотношение между общим и индивидуальным радикально меняется. Субъект, личность выходит на первый план: «образ автора» все время на поверхности. Многообразие приемов выражения отсутствует. «Образ автора» накладывает печать своей оценки на любой персонаж повести или романа.

В произведениях ранних романтиков личность повествователя близка к личности писателя, повествование нередко перебивается эпизодами из личной жизни писателя. Например, у К. Брентано в «Годви» (K. Brentano. Godwi), у Фр. Шлегеля в «Люцинде» (Fr. Schlegel. Lucinde). Формы «я» (Ich) и «он» (Er) выступают как способы субъективного повествования, они способствуют сохранению точки зрения героя. Автор сливается с героем. Это и придает правдоподобие всему изображенному в романе, поскольку здесь вновь возникает как бы убедительность свидетельства человека о самом себе. Это был принцип восприятия мира через индивидуальное осознание его, а не в его объективности.

У поздних романтиков на первый план повествования выдвигается не личность писателя, а предмет. Повествовательная перспектива начинает уже меняться: на смену отношению писателя к повествователю приходит отношение повествователя к предмету изображения. Так например, если в новелле А. Шамиссо «Петер Шлемиль» (A. Chamisso. Peter Schlemihl) «я» — это личность исповедующегося писателя, то «я» у Т. А. Гофмана в романе «Житейские воззрения кота Мурра» (T. A. Hofmann. Kater Murr) — это повествователь-мещанин, и мир показан глазами мещанина.

У Г. Клейста уже явное тяготение к деловитости, у него вообще почти нет прямой речи.

В XIX веке, с одной стороны, наблюдается тенденция к обезличиванию повествователя. Натуралистическая концепция романа требовала объективности, драматической иллюзии, согласно которой событие должно представлять себя само, без содействия автора. С другой стороны, в том же веке в связи с развитием психологического романа наблюдается интенсивная субъективизация повествования. Наряду с диалогизацией романа для передачи внутренних переживаний, осознанных и неосознанных, вырабатываются формы несобственно-прямой речи. Решающим для использования и оценки стилистических средств становится то, как воспринимаются и изображаются действующие лица, с внешней или внутренней стороны, больше как объекты, действующие так или иначе, чувствующие, думающие, или больше как субъекты, которые «сами себя представляют». Дифференциация и углубление повествовательной перспективы привели к полисемантике содержания и полифонизму речи.

Для современной реалистической литературы характерен жанр «многолюдного» и многопланового произведения, где обычно представлены не один или несколько персонажей, а многие действующие лица и где действительность изображается в самых разнообразных формах и под различными углами зрения. Образ автора и персонажей в таких произведениях, как правило, тесно связаны между собой.

Языковое построение произведения с точки зрения соотношения речи автора и речи персонажей имеет самые различные формы. В самом тексте могут быть различного рода переплетения речи повествователя с речью героя, отдельные эпизоды могут быть построены в тоне речи того или иного персонажа. Получается «многосубъектное», многоглаголющее, а отсюда многоголосое повествование.

В начале XX века возник так называемый «индустриально-технический», или «динамический», или конструктивистский реализм. Он родился из чувства точности, динамического жизнеощущения, торжества машинной техники. В итоге возникла новая эстетическая атмосфера, новые принципы целесообразности, простоты, экономии. Для психики человека характерна склонность к научно-техническому, необразному мышлению. Отсюда вытекают новые способы композиции в беллетристической литературе. Сюжет излагают не столько в форме обычного повествования от своего имени или устами героя, а на основе документов, придаю-

щих достоверность. «Родилась новая красота — красота быстроты». Как это достигается? Освобождением от описательного элемента, от всякого повествования. Героем художественных произведений является уже не индивидуум, а капитализм — техника — город — производство. Литература становится безликой и безличной. Все авторское, все, что может вызвать в читателе представление о компанующем писателе, преднамеренно исключено. Произведение создается из объективных, деловых документов-телеграмм, отчета, вырезки из газет, нет компанующего писательского «я» и индивидуально обрисованных личностей¹.

Тенденция многих западноевропейских романов XX века — вытеснить повествователя из повествования, отказ от собственных размышлений, предсказаний и знаний последующих событий, от непосредственного контакта с читателем, предпочтение сценического изображения, усиление роли несобственно-прямой речи и внутреннего монолога.

В литературе «потока сознания» герой уходит в мир индивидуального сознания, что превращает его в безличный резервуар бессвязных мыслей и подсознательных импульсов. В таких романах нет художественного образа, нет эпического начала, это какие-то разросшиеся лирические медитации и описания.

Экзистенциалистские романы родственны «потоку сознания»: в них также выступает имманентный, обособившийся от объективности, да и от живой личности «поток сознания». Попытка выразить сущность прямым способом приводит к абстрактности, беспредметности романа, к его разрушению, так как нет искусства без чувственного начала.

«Человеческое» как тема исчерпало себя, по мнению абстракционистов. Человеческой индивидуальности нет, а есть автоматы, протоколы, циркуляры. Человек идет по улицам и видит огромное количество непонятных сокращенных названий, аббревиатур; материалом литературы может быть только то, что умещается в аббревиатуры, а отсюда и повествовательная проза приобретает такие формы, как аббревиатурный, протокольный, статический рассказ.

Автоматизация жизни приводит к тому, что изображение человека вытесняется изображением сущностей объективного характера, что в свою очередь ведет и к автоматизации речи, анонимной объективности человеческой речи.

В современном модернистском литературоведении ста-

¹ См.: В. Ф р и ч е. Проблемы искусствоведения. М.—Л., 1930.

вится вопрос о создании нового языка литературы¹. По мнению модернистов, в связи с тем, что для современной литературы обычное идейное содержание утратило смысл, а на первое место выступает содержание, содержащееся в форме, то следует создать и новый язык, не пренебрегая старыми моделями. Путем деформаций, перестановок, пародирования из них можно «выжать» новый смысл. Редуцирование языка — основная техническая проблема модернистского словесного искусства. В арсенал такого языка отбираются корневые слова, словосочетания без флексий, присоединения, отрицания, перестановки, вопросы и пр.

Ср. например, отрывок из одного такого опуса², написанного «новым» языком.

„Jemand sieht jemanden bei etwas stehen und etwas ansehen und bleibt selber stehen

jemand sieht jemanden stehenbleiben der jemand ansieht der bei etwas steht und etwas ansieht und bleibt selber stehen.“ и т.д. Можно абсолютно согласиться с В. Кайзером, что обезличивание повествования ведет к «смерти» романа³.

Эволюция образа и функции повествователя и развитие новых форм этой категории связаны не только с процессом освоения нового содержания, не только с процессом познания более сложных отношений между мотивом и действием, но и с расширением значения форм и выработкой новых форм, что позволяет писателю вести разговор одновременно по нескольким направлениям — изменяющийся предмет, индивидуально и социально меняющийся писатель, подвижность видения и оценки писателя. Многоакурсное видение влечет за собой и стилистически многозначное высказывание.

Проблема эволюции «образа автора» в языково-стилистическом аспекте как фундаментальная проблема развития словесно-художественных форм намечена в трудах В. В. Виноградова.

Так В. В. Виноградов показывает⁴, что в эпоху Ломо-

¹ См.: Н. Heissenbüttel. Über Literatur. Olten, 1966.

² Н. Heissenbüttel. Verallgemeinerungen. — „Das Atelier“, 1963, 1.

³ W. Kayser. Entstehung und Kriese des modernen Romans. Stuttgart, 1955.

⁴ См.: В. В. Виноградов. Стиль Пушкина. М., 1941, стр. 532—545.

носова писатель-прозаик был частной разновидностью риторика. В карамзинской школе образ автора был приспособлен к вкусам «светской дамы», к вкусам «салона» и создавал представление о человеке чувствительном и элегантном. В основу речи такого автора были положены принципы манерно-чувствительной, качественной оценки мира литературного изображения. Даже при изображении сложной и противоречивой действительности, когда тема выходила за пределы жизни светского общества, автор был имманентен салонной аудитории. Образ автора в карамзинской школе накладывал печать своей оценки, своего миропонимания на все образы персонажей, независимо от их социальной принадлежности. Речь персонажей была нивелирована под речь автора. В этой школе проблема автора сливается с проблемой писательской личности.

Стиль автора в романтической школе мало чем отличается от карамзинской. И в этой школе отсутствует многообразие приемов выражения, обусловленное ситуацией, сложностью и противоречивостью изображаемых характеров, личностью собеседника и т.д. Более того, образ автора не только накладывал непосредственно печать своей оценки на любой персонаж повести или романа, но и — вне всякой зависимости от сюжетной роли этого персонажа — превращал его в рупор авторских мнений и суждений. И в этой школе «творец» и творение одно и то же.

Пушкин произвел реформу литературного стиля, которая связана с особой организацией «образа автора» у него. Суть реформы — сочетание в повествовательном стиле различных социально-языковых контекстов. А это уже предполагает многосубъектность повествования. Повествователь в стиле Пушкина, даже если он не назван, соответствует в своем языковом выражении изображаемому миру. Речь персонажей не нивелируется под речь автора, наоборот, речь автора сближается с речью героев, но не сливается с ней, а следовательно, и не нарушается реалистическая характеристика ни одного образа. «Образ автора» как бы колеблется между разными языковыми сознаниями образов героев и в то же время идеологически отдален от них, «становится к ним в противоречивые отношения, меняя в движении сюжета их оценку». Эти новые приемы художественного изображения действительности были восприняты от Пушкина и по-разному освоены Гоголем, Лермонтовым, Салтыковым-Щедриным, Достоевским, Тургеневым, Толстым и Чеховым.

В связи с индивидуализацией стиля в середине XIX века интенсивно разрабатываются средства речевой экспрессии, экспрессивно-звуковой, жестикуляционной, а также мимической выразительности.

«Образ автора» как категория отражения

В работе предлагается следующая трактовка категории «образ автора» в художественной прозе, в дополнение к тому, что сказано в разделе «Общее о категории «образ автора».

Образ автора в прозаическом произведении выступает как субъект повествования. Но повествует он, как правило, в современной прозаической литературе не с «чужих слов», не о том, что он слышал от кого-либо и теперь выступает как передатчик, а он сам творит действительность произведения.

Образ автора как художественная категория прозаического произведения, являясь не реальной, а вымышленной категорией, отражает не реальные, а вымышленные объекты, но для того чтобы восприятие таких вымышленных объектов было бы целостным, необходимо, чтобы механизм их образования был аналогичен механизму творческого отражения в процессе познания объективной действительности. Отсюда содержание, создаваемое в произведении повествователем, является результатом отражения, носит образный характер, а сам автор-повествователь выступает как субъект эстетического отражения.

Образом в философском смысле называется отражение в сознании человека внешнего мира. Художественный образ — это особая форма отражения жизни в искусстве, художественная модель действительности. Как результат художественного отражения действительности художественный образ не сводится к натуральным копиям ее отдельных явлений, в нем всегда отражается обобщенное отношение художника к действительности с тех или иных политических, правовых, моральных, эстетических и прочих норм. Художественный образ — это диалектическое единство познания и эстетической оценки. В стиле литературно-прозаического произведения оценка изображаемого мира со стороны писателя находит выражение в структуре образа автора, которая объединяет все части и пронизывает систему

образов произведений¹. Таким образом, автор-повествователь выступает в произведении как носитель эстетического сознания и выполняет две основных функции: познавательную и оценивающую.

Художественный образ отличается от всех других образов тем, что он формируется окончательно в процессе материального воплощения. Так что художественный образ — категория не только теоретико-познавательной, но и практической деятельности. В качестве субъекта практики выступает не фиктивный автор-повествователь, а реальный автор, писатель. Т.е. функции по созданию образа поделены в прозаическом произведении между повествователем и писателем. В готовом содержании эти функции опредмечиваются и составляют структурные аспекты стиля произведения: гносеологический, аксиологический и языковой.

В художественном произведении образ автора может обладать конкретными социальными, психологическими и характерологическими признаками². Для того, чтобы представить себе роль автора-повествователя в прозаическом произведении, а также механизм создания стиля произведения, приведем общую схему процесса эстетического отражения, приспособив ее к нашим целям:³



¹ См.: В. В. Виноградов. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М., 1963, стр. 125.

² См.: В. В. Катаев. К постановке проблемы «образа автора». — «Филол. науки», 1966, № 1.

³ Схема процесса эстетического отражения и ее интерпретация заимствованы из указ. соч. Л. А. Зеленова, гл. I.

тивация — это движение от объективного к субъективному, от объекта к его идеальной модели, к образу объекта. Отражение как процесс есть единство познания (1→2) и оценивания (2→1). Продукт субъективации (3) есть единство знания и оценки. Он содержит в себе содержание и форму знания, содержание и форму оценки, а также содержание, приносимое повествователем в случае, если он социально и характерологически маркирован в произведении. Т.е. отражательная деятельность повествователя отложилась в продукте субъективации. Повествователь действует на участке 1 — 3 в качестве познающего и оценивающего субъекта, а также и как деятель, который осуществляет «идеальную» объективацию. Образ на ступени субъективации оформлен идеально, а не материально, в идеально присутствующих, а не в реальных материалах. В качестве такого идеального материала выступает речь, а повествователь как субъект речи.

Абстрактное идеальное оформление на ступени субъективации составляет в сложной структуре «образа автора» предмет стилистического изучения. Формообразование такого рода называют стилем предмета¹. Т.е. в субъекте отражения стилистику интересует повествователь как идеальный деятель, который включен в процесс познания и оценивания².

Объективация — это движение от субъективного к объективному, от образа объекта к его материализации. Поскольку предметная деятельность осуществляется как реализация идеально существующей цели — образа, в «деятеле» как бы «снят» субъект отражения (в нашем случае стиль предмета, речевая структура «образа автора», схема, подлежащая языковой конкретизации). В качестве деятеля на ступени объективации выступает писатель (реальная личность). Объективация есть процесс взаимодействия дея-

¹ В одной из работ В. В. Виноградов определяет стиль как способ речевого выражения и воплощения субъектов или характеров. Ср. также высказывание Томашевского: «Показ субъекта речи есть одно из основных свойств художественного произведения» (Б. В. Томашевский. Стилистика и стихосложение. Л., 1959, стр. 21).

² О возможности выделения из единого процесса речевого мышления путем абстракции формы мышления как идеального отражения действительности и формы речи как средства осуществления этого отражения см.: Л. О. Резников. Проблема значения слова в свете ленинской теории отражения. — «Вопросы философии». 1969, № 11.

теля и средств объективации. Продукт объективации несет на себе печать не только человека, активного члена объективации, но и материала объективации.

В функциональном отношении объективация есть процесс выражения и отражения субъекта в объекте. Поскольку мы в прозаическом произведении имеем «двуликого» субъекта (субъекта отражательной деятельности и субъекта практической деятельности), то в стиле произведения откладываются эти две деятельности в виде двух формообразований, о которых речь шла выше. Они и определяют структуру стиля произведения. Участок процесса отражения 4 — 6 связан с индивидуальным стилем писателя, его слогом.

До XVIII века (да и сейчас это довольно распространенная точка зрения)¹ стиль произведения рассматривали как процесс материального воплощения, как чувственно-практическое формирование прекрасного предмета². Когда в XVIII—XIX веке на смену проблеме создания художественного предмета пришла проблема создания художественного образа, т.е. когда в литературе осуществился переход от практической деятельности к отражению бытия, то сфера действия стиля произведения расширилась за счет сферы деятельности субъекта повествования. Стиль предмета (художественно-речевая структура образа автора) определяет качественную специфику стиля произведения. Его изменение означает изменение самого предмета. «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, выраженных посредством подбора и смены слов и фраз, своеобразия синтаксического движения»³. По отношению к стилю предмета слог писателя выступает как его свойство.

Процесс идеального и материального воплощения — это не просто речевая деятельность, а это художественное творчество (в том числе и идеальное). А «между художест-

¹ См., например: Л. А. Зеленов. Указ. соч.

² См.: Г. Д. Гачев. Развитие образного сознания в литературе. — В кн.: «Теория литературы». М., 1962.

³ В. В. Виноградов. Наука о языке художественной литературы и ее задачи. — В сб.: «Исследования по славянскому литературоведению и стилистике». М., 1960, стр. 25.

венным творчеством, в собственном смысле, и нашим обыденным, житейским мышлением существует тесное психологическое сродство: основы первого даны в художественных элементах второго»¹. Синтетическая сущность словесно-художественной деятельности определяет синтетическую сущность языка художественного произведения.

«Образ автора» и стилистическое значение

Для стилистики вопрос о функциях автора-повествователя — это проблема стилистического значения языковой формы. «...мы не признаем за внешней стороной произведения непосредственной значимости, а принимаем, что за нею скрывается некая внутренняя сторона, некий смысл, который одухотворяет внешнее явление. Внешнее указывает нам эту душу. Ибо явление, которое что-то означает, есть представитель не самого себя, не того, что оно есть в качестве некоего внешнего, а чего-то другого... Таким именно образом должно быть значительное художественное произведение, и нам не должно представляться, что оно исчерпывается данными линиями, кривыми, поверхностями, впадинами, насечками, углублениями камня, данными цветами, звуками, словами, каким бы то ни было используемым материалом, а мы должны понимать жизнь, чувство, душу, некое содержание или дух, т.е. именно то, что мы называем значением художественного произведения»².

Художественно-стилистическое значение языкового художественного произведения обусловлено в большой степени характером языкового материала, наличием в нем большого арсенала общезначимых выразительных средств. Но художественность произведения обусловлена «не только поэтическими формами языка, но и поэтичностью других форм композиции, данных через язык, но не из него выросших»³. Эти «другие формы» — не просто конструкции, лишенные содержания. Они содержательны. Их содержание в результате деятельности откладывается в предмете речевой деятельности и вместе с качествами слога писателя и выразительностью языковых форм создает художествен-

¹ Д. Н. Овсяннико - Куликовский. Собр. соч. Т. 6. Пб., 1909, стр. 78.

² Гегель. Собр. соч. Т. 12, стр. 21.

³ В. В. Виноградов. К построению теории поэтического языка. — В сб.: «Поэтика». Л., 1927, стр. 11.

но-стилистическое значение внешней языковой формы. Художественно-стилистическое значение не однослойно, так как стиль не однослоен. В аспекте отражения оно представляет собой непрерывный процесс становления и приобретения новых свойств, что в результате дает синтетическое художественно-стилистическое качество. С функциональной точки зрения стилистическое значение представляет собой процесс сосредоточения функций, иначе, правил, управляющих творческой деятельностью, т.е. целостную совокупность принципов отбора и комбинирования средств воплощения.

Стилистическое значение художественной формы (как формы целого текста, а не отдельного языкового факта) присутствует в ней в закодированном виде. В применении к сфере искусства художественный код следует понимать как специфические приемы и правила организации художественных материалов для выражения художественной информации.

Выбор кода предопределен для художника не только спецификой данного вида искусства и избранного жанра, но и характером и объективными закономерностями художественного восприятия, сложившимися в процессе исторического развития общества¹.

В действительном восприятии с точки зрения содержания всегда имеется нечто большее, что чувственно непосредственно уже не дано, но что является естественным добавлением. Мы входим в комнату и видим бедность или богатство, неопрятность или хороший вкус обитателей. И как раз это невидимое является, собственно, тем, ради чего мы воспринимаем. На одно лишь внешнее мы, возможно, совсем не обратили бы внимания. Мы смотрим на лица людей, восприятие проникает через видимые формы во внутренний духовный мир; и это настолько сильно, что в дальнейшем мы, как правило, прилагаем много усилий, чтобы только вспомнить видимые формы, чтобы воспроизвести их в своем воображении, в то время как одновременно воспринятое невидимое встает перед нашим взором в ясно выраженной конкретности². Аналогично этому и восприятие стилистического значения. Оно основано на так называемом «симпатическом понимании». «Симпатическое понимание» не есть что-либо «мистическое» или «иррациональное», подлежащее

¹ См.: Л. А. Зеленов. Указ. соч., стр. 134.

² См.: Н. Гартман. Указ. соч., стр. 72.

ведению так называемой «парапсихологии»; оно является конкретной реализацией одной из направленностей нашего сознания, позволяющей расширить понимание смысла, заложенного в тексте, через раскрытие воспринимающим субъектом кода, опредметившим этот смысл. В просторечии элементы текста, подлежащие «симпатическому пониманию», именуются обычно «подтекстом»¹.

Стилистическое значение, в своей совокупной структуре, образуя эмоционально-стилистический подтекст, является источником «приращения» смысла слов и грамматических конструкций, источником новых речевых смыслов и соотношений, в результате чего языковые единицы приобретают дополнительное контекстуальное стилистическое значение или даже подвергаются содержательному и стилистическому переосмыслению.

¹ См.: Б. В. Горнунг. Несколько соображений о понятии стиля и задачах стилистики. — В сб.: «Проблемы современной филологии». М., 1965.

III глава

СТРУКТУРА СТИЛЯ ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОЗАИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

А. ОБЩЕЕ О СТРУКТУРЕ СТИЛЯ ПРОЗАИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Художественное произведение представляет собою совокупность систем и структур, иногда с очень сложными иерархическими отношениями. Каждая структура моделирует соответственно определенную сторону художественного произведения. Отсюда и многообразие точек зрения на структуру художественного произведения¹.

Выдвинув в качестве объединяющего принципа стиля художественного произведения «образ автора», мы тем самым определили и основу структуры стиля, а именно, структуру художественно-творческой деятельности. В соответствии с двумя основными функциями «образа автора» (гносеологической и аксиологической) и языково-творческой функцией писателя в произведении мы выделяем следующие уровни (слои) стиля произведения, но не три, а четыре слоя. Это: композиционно-речевой уровень, эмоционально-оценочный, индивидуально-психологический и языково-стилистический. Каждый из названных слоев несет соответствующую информацию — семантическую, эстетическую, индивидуально-психологическую и языково-стилистическую.

Каждый слой вместе с его художественной формой имеет свое собственное значение, и это значение воспринимается как собственное содержание, т.е. такое содержание, для которого главным является придание художественной формы.

¹ См.: Н. Г а р т м а н. Указ соч.; Р. И н г а р д е н. Исследования по эстетике. М., 1962; е г о ж е: Das literarische Kunstwerk; А. Н. С о к о л о в. Теория стиля.

Элементы каждого структурного уровня сложны и просты, делимы и неделимы. Они просты, неделимы, поскольку представляют данную качественную определенность. Вместе с тем они сложны, делимы, имеют внутреннюю структуру. Каждый слой структуры дает внешней форме новое семантическое наполнение, делает ее более индивидуализированной.

Во всех слоях имеет место отношение взаимного дополнения и носимости (*Trägerverhältnis*), а именно: более низкий слой повторяется в более высоком в качестве его элемента; более низкий слой повторяется в более высоком, но уже в преобразованном виде, с приращением нового содержания. Это новое содержание создается с помощью основной закономерности каждого слоя. Так общая стилевая закономерность в соответствии с иерархическим порядком слоев выглядит следующим образом: способ повествования как закон композиционно-речевого слоя; оценочное отношение как закон второго слоя, индивидуально-психологические особенности как закон третьего и четвертого слоя.

Более низкие слои являются носителями более высоких. Более высокий слой не существует просто «витающим», он покоится на более низком слое. Более низкий слой индифферентен по отношению к более высокому, он самостоятелен и выступает как детерминирующий слой. Более низкий слой, выступая в качестве элемента более высокого слоя, ограничивает формирующие возможности закона более высокого слоя. Формирующий закон более высокого слоя не зависит от закона формирования более низкого слоя.

Сопряжение содержания произведения с языковым материалом осуществляется на разных уровнях по-разному¹: на верхнем уровне влияние языка сказывается более определенно и сильно, чем влияние содержания; на нижнем глубинном уровне форма меньше зависит от характера материала и более непосредственно связана с содержанием.

Б. КОМПОЗИЦИОННО-РЕЧЕВОЙ УРОВЕНЬ

Композиционно-речевой уровень соотносится с гносеологической функцией «образа автора» и воплощает семантическую информацию, т.е. он связан с констатацией и осмыслением предмета. В способе констатации и осмысления заложены возможности художественно-стилистической системы произведения, ибо «образ автора» на данном уровне

¹ См.: М. К а г а н. Лекции по марксистско-ленинской эстетике, стр. 154.

выступает в качестве носителя «способа повествования» (Erzählweise), являющегося основной художественной закономерностью данного слоя. «Способ повествования» определяет изобразительно-выразительный профиль внешней языковой формы. Он складывается из двух отношений: отношения к предмету и отношения к публике. Внешнюю, речевую репрезентацию «способа повествования» осуществляет автор-повествователь, который выступает в аукториальной, персональной форме или в форме I лица единственного числа (Ich-Erzähler).

Факторный анализ на данном уровне предполагает выяснение внутренней структуры и внешнего характера речи с учетом следующих характеристик повествователя: 1) кто он «я», обозначенный повествователь, — «он», «мы», его социальная и территориальная принадлежность, возраст, образовательный уровень (последние факторы возможны как дополнительные характеристики, они придают речи социальную окраску); 2) как он повествует, показывая, рассказывая, размышляя, а также, каким «планом» — крупным или общим, детализированно или суммарно, «Как он повествует» составляет внутреннюю форму данного слоя и детерминирует отбор и комбинирование речевых форм, а также определяет в общих чертах жанровый характер речи; 3) виды повествовательной речи. Предложенная схема факторного анализа построена с учетом только повествователя. А повествовательная ситуация обязательно включает и читателя¹. Дело в том, что в современной художественной литературе речь произведения, в основном, строится по законам повествователя в том смысле, что она не приспособляется к действительной читательской публике. В этом одно из отличий речи литературного произведения от практической речи.

«Поэтика и риторика устанавливают разные типы литературных структур. Если поэтика изучает структуру литературного произведения отрешенно от его внушающих и убеждающих тенденций, независимо от его направленности к воздействию на слушателя, то риторика исследует в литературном произведении формы его построения по законам читателя»².

¹ „Отношение к публике“ как элемент внутренней формы повествования в данной работе отдельно не рассматривается. Оно включено в пункт 2 схемы анализа.

² В. В. Виноградов. О художественной прозе. М., 1930, стр. 100.

Однако при создании произведения писатель обязательно ориентируется на читателя или слушателя. Читатель — это не та действительная публика, которая оказалась читательской массой данного писателя, а нечто сочиненное, принимающее участие в поэтическом мире¹. Характер читателя, характер связи и формы контактов с ним определяют структуру художественно-речевого высказывания.

Внутренний мир и мышление каждого человека имеет свою стабилизированную социальную аудиторию, в атмосфере которой строятся его внутренние доводы, внутренние мотивы, оценки и пр. Речь всегда ориентирована на собеседника. Она — продукт взаимоотношения говорящего со слушающим. Любое высказывание строится между двумя социально организованными людьми, и если реального собеседника нет, то он предполагается в лице нормального представителя той социальной группы, к которой принадлежит говорящий. Абстрактного собеседника, человека в себе быть не может². «Читатель как некое общее существо, постигаемое моим воображением, опытом и знанием, возникает одновременно с темой моего произведения. Характер читателя и отношение к нему решают форму и удельный вес творчества художника. Читатель — составная «часть искусства»³.

Формы отношения между повествователем и публикой могут быть самыми разнообразными. Наиболее типичными являются: 1) контактное отношение: читатель (слушатель) находится рядом с автором, что осуществляется в форме прямой беседы с читателем. Автор вводит читателя в своеобразный мир своих героев, рассказывает о своем мироощущении и своем отношении к тем или иным явлениям.

¹ См. высказывание Г. Ф. Гофмансталя: „Die Distanz, welche der Autor zu seinem Thema, die, welche er zur Welt, und die besondere, welche er zu seinem Leser zu nehmen weiß, die Beständigkeit des Kontakts mit diesem Zuhörer, in der man ihn verharren fühlt, das sind lauter Ausdrücke, die auf ein zartes geselliges Verhältnis zu zweien hindeuten, und sie umschreiben einigermassen jenes geistig-gesellige leuchtende Element, das der prosaischen Äußerung ihren Astralleib gibt... Auf Kontakt mit einem idealen Zuhörer läuft es bei ihnen allen hinaus. Dieser Zuhörer ist so zu sprechen der Vertreter der Menschheit, und ihn mitzuschaffen und das Gefühl seiner Gegenwart lebendig zu erhalten, ist vielleicht das Feinste und Stärkste, was die schöpferische Kraft des Prosaiskers zu leisten hat“ (Цит. по: W. K a y s e r. Das Problem des Erzählers im Roman, стр. 228).

² См.: М. М. Б а х т и н. Указ. соч.; В. Н. В о л о ш и н о в. Марксизм и философия языка. М. — Л., 1929.

³ «А. Толстой о литературе». М., 1956, стр. 37—38.

Прямая беседа с читателем — сложная по своему содержанию — расширяет внутреннюю перспективу романа, раскрывает его подтекст, становится одной из существенных сторон стиля романа.

«Стиль — это способность писателя устранять барьеры между собой и читателем, а высшее торжество стиля — в тесном общении с ним»¹. Прямая беседа с читателем создает обстановку доверия, дружеского отношения, интимности.

Так читатель писем Вертера принимает непосредственное участие во внутренней жизни Вертера, потому что повествование обращено к доброжелательному читателю, отсюда дружески-доверительный тон.

„Was ich von der Geschichte des armen Werthers nur habe auffinden können, habe ich mit Fleiß gesammelt und leg es euch hier vor, und weiß, das ihr mir's danken werdet. Ihr könnet seinem Geist und seinem Charakter eure Bewunderung und Liebe, seinem Schicksale eure Tränen nicht versagen. Und du, gute Seele, die du eben den Drang fühlst wie er, schöpfe Trost aus seinem Leiden, und laß das Büchlein dein Freund sein...“

Роль читателя в литературном произведении совсем иная, чем в риторической речи, не внушающая и убеждающая, его роль — создание доверительного тона, дружеского, иногда шутливого. Читатель нужен автору и для определенной коммуникативной формы повествования: устной или письменной.

К контактным формам относятся также 2) лирические и публицистические отступления, исповеди и биографии, в которых автор довольно явно ощущает слушателя, 3) формы лирики, которые дают «непоколебимую уверенность в сочувствии слушающих»², 4) наличие ближайшей коммуникативной ситуации, когда слушатель выступает в качестве партнера автора, что порождает полемический стиль. Так в романе Э. Штрिटтматтера «Оле Бинкоп» вводится фиктивный слушатель, который своими возмущенными вопросами прерывает действие и побуждает автора к ответу, оправданию, занятию определенной позиции. Здесь как бы возрождается старая повествовательная традиция: рассказчик рассказывает для определенного круга слушателей, они вме-

¹ Дж. Голсуорси. Цит. по: М. Б. Храпченко. Литературный стиль и читатель. — В сб.: «Проблемы современной филологии». М., 1965, стр. 467.

² В. Волошинов. Слово в жизни и слово в поэзии. — Журн. «Звезда», 1926, № 6.

шиваются в повествование, задают вопросы, выражают свое участие или возмущение.

Формой, противоположной контактной форме, является дистантная форма, т.е. когда читатель далеко отстоит от повествователя и повествователь слабее ощущает читателя. Как правило, это отношение актуализируется в повествовательных отрывках, близких по стилю к научной или официальной речи. Это сухое деловое повествование, констатирующего характера, ориентированное на предмет повествования.

Помимо указанных форм отношений между читателем и повествователем существуют имплицитные формы этих отношений, соотносительные со способом повествования: если повествователь выступает как наблюдатель событий, то читатель превращается в зрителя; если повествователь выступает как рассказчик — участник или свидетель событий, то читатель — это уже слушатель. Если повествователь пишет для публики, то читатель выступает в своей истинной роли читателя.

Способ повествования и его разновидности

Итак, основная художественно-стилевая закономерность на композиционно-речевом уровне осуществляется конкретно как способ повествования.

Существует два основных способа повествования; эпический и сценический. Непосредственность действия, характерная для сценической манеры — основное отличие от эпического повествования, где перед читателем событие через рассказ автора выступает как совершившееся. В сценическом повествовании образ человека создается не описательно, а он сам раскрывает себя своими поступками. Мы видим героя исключительно извне. Он нам дается через жест, движение, поступок. Читателю в таких случаях не бывают известны все причины и следствия даже простейших событий.

Эпическая манера отличается от сценической тем, что люди, изображаемые автором, действуют при его помощи, он все время с ними, он подсказывает читателю, как нужно их понимать, объясняет ему тайные мысли, скрытые мотивы действий изображаемых фигур, оттеняет их настроения описаниями природы, обстановки и вообще все время держит их на ниточке своих целей, свободно и часто незаметно для читателя — очень ловко, но произвольно управляет их

действиями, словами, делами, взаимоотношениями, всячески заботясь о том, чтобы сделать фигуры романа наиболее ясными и убедительными¹.

Еще в риторике Квинтилиана указывалось на наличие этих двух способов повествования: на сообщение, которое в обобщенном виде представляло результат или последствия события и на представление развития события, которое учитывало подробности и частности. Отто Людвиг, один из немецких теоретиков романа, дал новую формулировку этим способам, назвав одно из них «собственно повествованием» (*eigentliche Erzählung*), другое «сценическим повествованием» (*szenische Erzählung*). Он выделяет также смешанную форму, состоящую из указанных двух способов повествования, учитывая тот факт, что в романе, как правило, используются оба способа в самых разнообразных сочетаниях.

В последние годы большой популярностью стала пользоваться «крайняя» форма сценического повествования — так называемое кинематографическое повествование. Его можно рассматривать как самостоятельный способ повествования. Как известно, художественная литература включает в себя эпическую прозу, поэзию, драматургию и кинодраматургию. Художественная проза часто вступает в соприкосновение со смежными литературными жанрами и «транспонирует в свою сферу те субъективные категории, которые сложились в других областях словесного творчества»². Поэтому «нередко формы условной театральности могут быть фоном литературного изображения или некоторые композиционные куски произведений могут быть даны с явной ориентацией на представление их в плане киноискусства»³. В современной литературе особенно явно ощущается влияние кино на повествовательную прозу. Это сказывается в кинематографическом видении жизни. Стремление выразить современность наиболее близким ей языком искусства толкает писателей к расширению их художественной палитры, в том числе и к обогащению ее средствами кинодраматургии. Для кинематографического повествования характерна демонстрация непосредственно

¹ См.: М. Горький О литературе. «Советская литература», М.1934, стр. 112.

² В. В. Виноградов. «О языке художественной литературы». М., 1959, стр. 97.

³ В. В. Виноградов. К построению теории поэтического языка, стр. 11.

го действия в конкретно-зрительной форме. Создается впечатление, что происходит съемка действительности с определенной точки. В немецком литературоведении появился термин для передачи сути такой повествовательной манеры «изобразительный показ действия, событий» (Verbildlichung, der Handlung, der Vorgänge).

Ниже приводится эпизод из сценария Феллини «Сладкая жизнь»¹ и отрывок из романа А. Зегерс «Восстание рыбаков» (A. Seghers. Der Aufstand der Fischer), выполненный в кинематографической манере с тем, чтобы показать, что понимается под кинематографической манерой повествования.

Загородная вилла. Лунная ночь.

Машины с зажженными фарами одна за другой останавливаются около виллы. Слышен скрежет тормозов, с треском хлопают дверцы, доносятся неистово ликующие выкрики. Кто-то запел.

Все выскакивают из машин и с шумом врываются в сад.

Мужчин больше, чем женщин, двое из них заходят в сад, обнявшись и смешно пританцовывая. Хозяин виллы — молодой человек, который ехал в первой машине, — пытается уговорить остальных.

— Только не горланить, вы разбудите добропорядочных людей, которые давно уже спят...

Зажигается свет, ярко освещает подъезд виллы. Все хором восклицают как дети:

О!

и хохочут.

Теперь мы их хорошо видим. Это элегантные молодые люди; они, очевидно, были на премьере или на балу. Новые для нас лица, с которыми мы еще не знакомы. Девушки из высшего общества, две иностранки (американские художницы), одна второразрядная актриса, две дамы, балерина. Молодые люди напоминают нам «золотую молодежь» с улицы Венето или из бара «Эксельсиор».

* * *

Hull ging hinter Nyk. Auf Nyks hagerem lässigem Rücken hingen die Beine des jungen Bredel herunter und pendelten locker gegen Nyks Schultern. Sie steckten in geschnür-

¹ «Искусство кино», 1961, № 9.

ten Stiefeln, deren Absätze aus einem Hull unbekannten Material waren. Unwillkürlich horchten alle nach dem Kai hin.

Unten am Weg trafen sie Kedennek. Kedennek sah auf, schickte die Frau heim und schloß sich an. Sie kamen über den Marktplatz. Sie hielten vor den Büros, aber da war alles dunkel. Hell erleuchtet war das Gasthaus, von oben bis unten, da war jetzt alles zusammen, was es an Angestellten, Beamten und Kaufleuten in St.Barbara gab. Sie blieben eine Minute vor der Tür stehen, dann machte einer, dem das Warten zu lange dauerte, die Tür auf, ein paar drängten nach. Von drinnen hörte man jemand rufen, was es denn gäbe. Nyk begann langsam den jungen Bredel von seinen Schultern zu lassen. Irgendein. Angestellter kam heraus. Die Fischer riefen ihm zu, er sollte Leute von der Reederei herschicken. Nyk zog jetzt die Beine des jungen Bredel völlig von den Schultern des Vordermannes herunter. Er sagte: „Wir wollen den nicht, schickt einen anderen!“

Сравнение отрывка из романа «Восстание рыбаков» и эпизодов из приведенного сценария показывает, что этот отрывок построен как кинематографический эпизод. Общая картина складывается здесь из множества зрительных кадров. Почти каждое предложение в этом отрывке — кадр:

1) Гульль идет за Ником. 2) Они встречают Кеденнека. 3) Кеденнек присоединяется к ним. 4) Они идут через площадь. 5) Останавливаются у конторы. 6) Останавливаются у кабака, один открывает дверь, несколько человек проталкиваются вперед. 7) Из помещения доносится крик и т.д.

Все действия в приведенном отрывке кинематографичны, рассчитаны на зрительное восприятие. Создается впечатление прямого отражения действительности. Герои и читатели живут как бы в том же пространстве и в том же времени.

Конкретно в художественных произведениях кинематографическая манера повествования воплощена в кинематографических эпизодах, которые состоят из кинематографического описания («немых сцен») и реплик с ремарками, иногда диалогов. «Немые сцены» чаще всего представляют собой комбинированную форму из «собственно описания» и «динамического описания».

В конце XIX века и в XX веке наряду с классическими способами повествования в качестве самостоятельного способа повествования начинает оформляться «размышляющая» манера; размышления, рассуждения входили прежде сопровождающим элементом в повествовательную форму (Bericht).

Усиленный интерес к психике человека повысил значение формы «рассуждение» (*Betrachtung*), а в современной экзистенциалистской литературе сделал ее ведущей. Ниже приводится иллюстрация «размышляющей» манеры повествования.

Sie steigt die Treppe hinunter, ganz dicht geht sie an Heinz vorüber, wie eine weiße Flamme, etwas Schönes, Schweigendes, Stilles — und stille steht sie vor dem Feuer im Kamin. Die Geige oben fängt an, sie zu rufen, zu locken... Sie aber steht still da, den Kopf gesenkt, als höre sie in sich, als höre sie, wie Heinz, die Töne der Geige nicht von oben kommen, sondern in sich...

Was ist geschehen? Wann fing sie an sich zu regen? Sie biegt sich, ihre Hände bewegen sich, ihre Arme gleiten — und es ist doch schon wieder vorbei... Die weiße Flamme springt, sie biegt sich. Ein Windstoß scheint sie fortzuwehen, auszulöschen. Aber schon ist sie wieder da, weißer und königlicher als je. Und nun, o Wunder! scheint sie sich, mit geschlossenen Füßen, ohne Bewegung, von der Erde zu lösen, emporzusteigen, schwerelos...

Langsam bewegt Heinz Hackendahl den Kopf nach der Seite. Wem winkt sie denn? Wen lockt sie denn?¹

Речевые формы как основа стиля произведения

«Способ повествования» отражает пространственные и временные связи и отношения изображаемого мира и составляет основу композиции произведения. Композиция — это скелет, костяк, конструктивная основа всей художественно-образной ткани произведения². «Я сравнил бы значение композиции с упаковкой, причем в словесном искусстве это так же важно, как правильно сложить, логически верно упаковать парашют перед прыжком, без чего можно преждевременно подвергнуться кремации»³. Элементом композиции соответствуют в речи композиционно-речевые формы. Они являются «клеточками» словесно-эпического искусства, анализ которых дает возможность понять и теоретически осмыслить художественно-стилистическую систему произведения.

¹ Н. F a l l a d a. Der eiserne Gustav. Aufbau-Verlag Berlin und Weimar, 1967, стр. 389

² См.: М. К а г а н. Лекции по марксистско-ленинской эстетике стр. 155.

³ Л. Л е о н о в. Литература и время. М., 1964, стр. 259.

Литература, как известно, не создает исходных форм, а пользуется для материального воплощения композиции произведения формами, выработанными в практике речевого общения, — речевыми формами. В системе композиции произведения речевые формы совпадают с единицами композиции и их называют иногда (В.В. Виноградов) композиционно-речевыми формами.

Фундаментальными речевыми формами являются: сообщение (*Bericht*), описание (*Beschreibung*) и рассуждение (*Betrachtung*).

Речевая деятельность осуществляется, как правило, не в отдельных словах и предложениях, а в более крупных единствах, состоящих из нескольких предложений и представляющих собой отрезки связного текста. Это и понятно, ибо «в действительности мы мыслим не отдельными суждениями, но связываем суждения, сличаем их между собой, сопоставляем, различаем и т.д.»¹. Такие единства в немецких стилистиках называются речевыми формами.

По своей природе речевые формы являются двусторонним образованием: это речевые формы мышления, т.е., с одной стороны, это формы, в которых осуществляется процесс мышления, с другой — это формы речи, т.е. формы коммуникации. Будучи логическими формами, они сообщают мыслям определенный порядок и движение, определенный объективный порядок, которым люди владеют интуитивно. Они являются наиболее общими формами, отражающими структуру процесса мышления, типы и способы связи элементов мысли между собой и мыслей друг с другом. Речевые формы представляют собой определенные модальные единства, т.е. все составляющие их предложения объединяются одинаковым отношением говорящего (пишущего) к предмету высказывания.

Речевые формы — это типовые формы, схемы повторяющихся формальных черт. Они являются системами языковых объединений, отвлеченными от конкретных проявлений речи, однородными формами словесной композиции. Для каждой появляющейся, эмпирически типичной формы существует какая-то идеальная форма, в которой ясно, в чистом виде выражен тип, независимо от того, происходит или не происходит что-либо подобное в реальном мире. Тип превращает существенное в состояние наглядной и понятной реальности, упрощает сложное и запутанное. Ти-

¹ В. Ф. Асмус. Логика. М., 1947, стр. 76.

повые речевые формы членят словесный материал, делают его совершенно иначе обозримым, запоминаемым и апперципируемым. Для обычного человека типовые формы являются отправной точкой для понимания абсолютно индивидуализированной конструкции произведения.

Как своеобразные целостности речевые формы характеризуются собственными качествами, которые не сводятся к качествам составляющих их предложений. Каждая из таких целостностей имеет собственную структуру, зависящую от смысла и расположения предложений, но неидентичную качествам отдельных предложений. Речевые формы являются в этом смысле базой для создания «обертонов смысла», образно-эстетической трансформации языка. «Эта трансформация — не только новые комбинации единиц языка и не впечатления от такой новизны, но главным образом внутренняя сторона, формирующаяся из целесообразного и целенаправленного соединения языковых элементов, значение которых в их синтезе, в целостности их объединения далеко выходит за пределы вещественных значений слов, образующих речевой текст»¹.

Речевые формы могут выступать как формы художественной композиции потому, что обладают некоторыми обязательными предпосылочными качествами, благодаря которым они могут стать посредником искусства, качествами, которые сами по себе не содержатся в неоформленной исходной материи (слове и предложении). При выходе за пределы речевых форм эти качества исчезают. Основным условием искусства является его общеобязательность, т.е. восприимчивость другими. Форма, которую художник в своем желании субъективного выражения придает исходному материалу, может быть лишь только тогда воспринята его публикой, если материалу как таковому априорно присущ объективный порядок, которым публика владеет интуитивно, и, интуитивно опираясь на который, публика может воспринять и воссоздать субъективное воплощение художника, выразительную силу этого воплощения. И только благодаря этой знакомой каждому упорядоченности может быть выявлен особый, необычный и потому нечто дополнительно выражающий новый порядок, принадлежащий пи-

¹ Р. Р. Гельгардт. Указ. соч., стр. 72.

сателю, выявлен, замечен и воспринят в своем выражении и своей художественной ценности¹.

Речевые формы придают исходному материалу эти упорядочивающие качества. В основе речевых форм разные способы восприятия (отражения) действительности, а отсюда в них в потенции содержатся разные способы повествования, что в свою очередь определяет речевую структуру произведения.

Чтобы понять, что именно в речевой форме создает предпосылочные качества искусства, следует обратиться к содержанию этих форм. Содержание речевых форм можно расщепить на два содержания: предметное содержание (субстанциональное) и формальное, структурное содержание.

Предметное содержание снято с объекта, оно абстрагировано познанием из предметов действительности и зависит от характера их свойств и отношений. Это содержание составляет основание, объективную основу речевой формы. Практически оно выглядит как определенное пространство и определенный отрезок времени. Формальное содержание — это конструкция предмета, строй мысли, это абстрактная наглядность, выражающаяся в науке в виде системы связей. Формальное содержание представляет собой определенные субъективные свойства, предметные продукты познавательной деятельности субъекта². Формальное содержание является абсолютным и неизменным на всем пути создания стилистической системы произведения. Предметное содержание может подвергаться трансформациям. Помимо этих двух видов содержания речевая форма обладает также эмпирическим, конкретным содержанием. С предметным содержанием речевой формы связана ее изобразительность, с формальным — ее выразительность. С точки зрения стилистики, предметное содержание определяет в самых общих чертах характер лексики, структурное содержание — синтаксическую организацию речевой формы.

Вопрос о речевых формах вообще и в немецком языке в частности не привлекает к себе пока еще пристального

¹ По данному вопросу см. интересные соображения Г. Мюнха в его статье: Г. Мюнх. Беспредметное искусство — логическая ошибка. — В сб.: «Модернизм враждебен искусству». М., 1964.

² См.: М. К. М а м а р д а ш в и л и. Формы и содержание мышления. М., 1968.

внимания. Объясняется это очевидно тем, что эти формы хорошо известны людям, и не только известны, они владеют ими, это массовидное явление, которое воспринимается как данность.

Немецкие стилисты в качестве основы классификации речевых форм выдвигают различные критерии. Так в одном случае различают четыре основных группы форм¹: сообщение (Aussagen), повеление (Befehlen), вопрос (Fragen), оценивание (Werten) — в зависимости от характера соотносительности речи с действительностью. В. Кайзер, принимая эту классификацию, уточняет содержательный характер этих форм: «Важно, что высказывание как отображение оставляет действительность неизменной, в то время как все остальные речевые формы вмешиваются в нее и становятся тем самым сами событием»². В. Порциг именует их «речевыми формами изображения, решения, напряжения, отклика»³ („Reformen der Darstellung, der Entscheidung, der Spannung, des Nachhalls“).

В других случаях за основу классификации берут высказывание (Aussage) и в зависимости от цели и характера высказывания различают: сообщение (Mitteilung, Bericht), показ (Beschreibung, Schilderung), разъяснение (Erörterung, Erklärung)⁴. Иногда номенклатура форм расширяется за счет разукрупнения основных типов высказывания, и тогда в качестве способов оформления речи называют: berichten, mitteilen, meditieren, reflektieren, beschreiben, schildern, charakterisieren, erörtern, interpretieren и др.⁵.

Г. Ипсен считает исконно речевой формой диалог (Gespräch) и выделяет несколько типов диалога, основу которых составляют вышеназванные речевые формы плюс специфические особенности именно диалогической речи (вопрос, реплики, эллипсы и др.)⁶.

Речевые формы как данности, без особых разъяснений, рассматривались в традиционной риторике в первом раз-

¹ См.: G. I p s e n. Gespräch und Sprachform. — „Blätter für deutsche Philosophie“, Bd. 6, 1932.

² W. K a y s e r. Sprachform und Redeform in den „Heidebildern“ der Annette v. Dorste-Hülshoff. — „Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts“, 1940.

³ См.: W. K a y s e r. Sprachform und Redeform in den „Heidebildern“ der Annette v. Dorste-Hülshoff.

⁴ См.: „Die deutsche Sprache“. Leipzig, 1955; W. K a y s e r. Das sprachliche Kunstwerk.

⁵ См. сб.: „Wege zu gutem Stil“, Beiträge zur Arbeit am sprachlichen Ausdruck. Berlin, 1956.

⁶ См.: G. I p s e n. Указ. соч., стр. 4.

деле (*Auffindung des Stoffes*). Риторика давала примерно следующие характеристики указанным типам форм: повествование занимается действием, описание — предметами, рассуждение — отношениями предметов и действий. Повествование обязано своим существованием памяти и воображению, описание — внешним чувствам и чувственному созерцанию, рассуждение (и сердечные излияния) — уму (и чувствам)¹.

В одной из крупнейших немецких теоретических работ по риторике Ф. Ринне² речевые формы рассматриваются в зависимости от предмета. Он выделяет два вида предметов (понятия и вытекающие из понятий утверждения, а также факты и отдельные события), которым соответствуют два вида форм: рациональные (*genus rationale*) и повествовательные (*genus historicum*). Первый тип форм имеет разновидности: разъяснение, доказательство, совет. Второй: сообщение, описание, историческое доказательство, оценка. Примерно в таком же духе интерпретируют речевые формы и другие авторы работ по риторике.

Речевые формы как основа стилистики прозы рассматриваются практически в трудах немецких литературоведов: Р. Петча³, Э. Эрматингера⁴, В. Кайзера⁵. Везде они берутся как данности, не подвергаются философскому осмыслению, хотя на потенциальное содержание типа повествователя в них, например, Р. Петч и указывает. В. В. Виноградов в своих ранних работах «К построению теории поэтического языка», «Проблема сказа в стилистике» и др., а также в книге «О языке художественной литературы» настойчиво указывал на необходимость изучения композиционно-речевой системы произведения как базы стилистики художественной литературы. Среди монологических форм речи он называл монолог повествующей окраски, сказовый монолог, монолог ораторский, сценический, монолог размышляющий и т.д.

Формы материи, способы ее движения бесконечно мно-

¹ См.: К. К. Ф о й т. Мысли об истинном значении и содержании риторики. Харьков, 1855.

² F. R i n n e. Theoretische deutsche Idealstillehre. Stuttgart, 1895, стр. 374.

³ R. P e t s c h. Wesen und Formen der Erzählkunst. Halle, 1934.

⁴ E. E r m a t i n g e r. Das dichterische Kunstwerk. Leipzig, 1923.

⁵ W. K a y s e r. Das sprachliche Kunstwerk.

гообразны, столь же многообразны и формы ее организации. Однако, человеческое мышление издавна различает среди этого многообразия два основных вида структур: пространственную и временную, экстенсивную и интенсивную. Экстенсивная структура существует в пространстве, интенсивная — во времени. Устойчивые связи сосуществующих объектов, т.е. экстенсивная структура, представляют собой совокупность функциональных связей. Интенсивная структура характеризуется причинами, генетическими связями. На этом основании можно было бы выделить два типа форм монологической речи: описание (экстенсивная структура) и сообщение в широком смысле слова (интенсивная структура). Если бы речь шла только о внешнем содержании, то такое разделение можно было бы принять. Ибо внешняя жизнь совершается в пространстве и во времени, и ее изображение принадлежит или описаниям или повествованию. Мы же выделяем три типа речевых форм: описание, сообщение и рассуждение, дифференцируя интенсивную структуру и закрепляя чисто условно за сообщением временное развитие, а за рассуждением — логическое.

Указанные группы типовых форм имеют различные модификации. По структуре они могут быть «классическими» (близкими к типу), сложными, смешанными и вариационными.

Эмпирическое содержание абстрактных речевых форм является нейтральным, логическим, это собственно интеллектуальное выражение мысли.

В группе «повествование» по характеру эмпирического содержания выделяются следующие разновидности этой формы: повествование о событии (Vorgangsbericht), повествование о переживании (Erlebnisbericht), повествование о состоянии и настроении (Zustandsbericht, Stimmungsbericht), повествование о фактах (Tatsachenbericht), краткое сообщение о фактах (Mitteilung).

Сообщение (Bericht) — основная форма повествовательной прозы. Ее формула по Г. Мюллеру «Es ward ...und dann...». По перечисленным разновидностям этой формы видно, что она охватывает как объективное, так и субъективное содержание. Формальным, структурным содержанием этой формы является временная последовательность действий, смена явлений. Это содержание выступает как принцип организации синтаксиса в данной форме, и определяет прежде всего тип связи между предложениями, а

именно цепную связь. При такой связи в данной форме одно суждение последовательно нанизывается на другое, дополняет, развивает другое, давая начало третьему. В речевой форме «повествование» большую роль играет временная соотнесенность сказуемых.

Предметное содержание этой формы очень неопределенно, оно может охватывать неограниченные пространства, равно как и не знает ограничения во времени. Конкретизация этого содержания осуществляется с помощью «эпической дистанции» на композиционно-речевом уровне.

Сущность формы «описание» (Beschreibung) сводится к выражению сосуществования предметов и их признаков в одно и то же время. Описание служит для подробной передачи состояния действительности. Структурным содержанием этой формы является соположение, что определяет и характер грамматической связи — а именно параллельную связь. При такой связи мысль движется как бы параллельно.

Среди структурных типов описания отчетливо вырисовывается три типа: 1) описание с единым планом настоящего времени; 2) описания с единым планом прошедшего времени; 3) номинативные описания.

Однотипность форм сказуемого, типичная для «описания», является основным показателем статичности этой формы. Предметным содержанием этой формы является протяженность, размеры пространства. Как правило, они ограничены, почему эта форма считается замкнутой.

Описание служит для изображения природы, местности, помещения, внешности. К описанию относятся и так называемые характеристики, изображающие качества человека.

Роман XVIII века почти что не знал описания, оно играло подчиненную роль. Со времен романтизма положение изменилось — описание становится одним из средств изображения. Описание делает все настоящим. Повествуют о прошлом, описывают то, что видят. Пространственное настоящее превращает и людей и вещи также в настоящее время. Но это не настоящее время действия драмы. Эта статичность, душевные состояния, бытие вещей, т.е. «натюрморт». У описывающего автора теряется обзор, он спускается на уровень героев романа. Описывающий автор исходит из вещей. Нивелирование, создаваемое описанием, делает

все эпизодичным. В описании отсутствует напряжение, ему присуща монотонность¹.

«... Но нельзя демагогически противопоставлять плохой рассказ хорошему репортажу и на этом основании доказывать, что репортаж и рассказ — равноценные жанры.

Хороший рассказ потому превосходит в жанровом отношении хороший репортаж, что в нем воплощены человеческие судьбы, в отличие от репортажа, описывающего преимущественно события. Рассказать или описать — вот в чем вопрос...»².

Абсолютизация описания современным субъективизмом ведет к превращению внутренней жизни людей в застывшее состояние.

Предметным содержанием формы «рассуждение» (*Betrachtung*) является логическое развитие мыслей, какой-либо темы, проблемы и т.д. Ее структурное содержание — логическая последовательность.

Как и в форме «повествование» связь между самостоятельными предложениями осуществляется здесь с помощью цепной связи. В отличие же от формы «повествования» в форме «рассуждение» временная соотнесенность сказуемых отходит на задний план. На первый план выступает структурная соотнесенность, связанная с субъектом или объектом мысли. Главным средством объединения предложений является структурная соотнесенность предложений, отражающая движение, развитие, сцепление мыслей. Развитие мысли вызывает выделение какого-либо члена предложения в предшествующем предложении, который повторяется («развивается») в последующем предложении. Это содержание определяет причинно-следственную и уступительную связь между предложениями. Разновидности этой формы: размышление, разъяснение, интерпретация и т.д.

Особый интерес вызывает форма «динамическое описание» (*Schilderung*) — это описание в движении (*das personenreiche bewegte Bild*)³, которое изображает события как бы с помощью оптической линзы. Сущность этой формы — одновременное протекание действий в ограниченном пространстве. Если в основе «описания» — предметы, то в основе «динамического описания» — действия. Структур-

¹ G. L u k a c s. Erzählen oder Beschreiben? — В сб.: „Schicksalswende“. Berlin, 1949.

² И. Р. Б е х е р. Любовь моя, поэзия, стр. 156.

³ См.: Е. L ä m m e r t. Указ. соч., стр. 88.

ное содержание этой формы — временное отношение простого следования, близкое к одновременности и соположенности. Предметное содержание — некоторое ограниченное пространство. Форма «динамическое описание» используется как для внешнего показа событий, являясь средством натуралистического отражения действительности¹, так и, что, пожалуй, чаще, служит средством острых, тонких психологических зарисовок. Отсюда два вида такого описания:

«динамическое описание события» (Vorgangsschilderung) и «динамическое описание переживания» (Erlebnisschilderung). Ср. например: „Ein junges Mädchen steigt aus der 99 ...Es ist 8 Uhr abends, sie hat eine Notenmappe unter dem Arm, den Krimmerkragen hat sie hoch ins Gesicht geschlagen, die Ecke Brunnenstraße-Weinbergsweg wandert sie hin und her. Ein Mann im Pelz spricht sie an, sie fährt zusammen, geht rasch auf die andere Seite. Sie steht unter der hohen Laterne, beobachtet die Ecke drüben. Ein älterer kleiner Herr mit Hornbrille erscheint drüben, sie ist sofort bei ihm. Sie geht kichernd neben ihm. Sie ziehen die Brunnenstraße rauf“².

Изображение внутреннего состояния героя³:

„Er war allein. Er horchte und wartete. Es kam ihm auch vor, als höre er ein Geräusch auf der Treppe; schwaches Knarren von bloßen Füßen oder von einer Katze. Er fühlte sich unsagbar beklommen im Angesicht seines Schattens, der riesenhaft in die Decke wuchs. Auf einmal zuckte der Schatten zusammen, als ob er sich auf ihn stürmen wollte. Ein Blitz in seinem Gehirn: Vier Paar scharfe Augen in seinem Rücken, als er vorhin heraufging. Der Kopf des Kleinen in der Türspalte. Winken mit den Brauen. Gewisper auf der Treppe. Er sprang auf das Bett und aus dem Fenster in den Hof. Er fiel auf einen Haufen von Kohlköpfen. Er stampfte weiter, schlug eine Scheibe ein...“

Речевая форма предполагает организацию и определенную замкнутость. Но есть речевые построения, в которых отсутствует организация или формы которой как бы разомкнуты, чаще это только определенный способ, намек на форму.

¹ Существует специальный термин для обозначения натуралистического метода повествования (очень подробного, с большой точностью деталей), построенного на этой форме — «секундный стиль» (Sekundenstil). См.: F. Martini. Указ. соч., стр. 119.

² A. Döblin. Berlin Alexanderplatz. Berlin, 1956, стр. 35.

³ A. Seghers. Das siebte Kreuz. М., 1949, стр. 176.

Речь без организации или «бесформенная» речь характеризуется ассоциативностью, сбивчивостью, незаконченностью. Это типично для устной речи, в произведении — для речи героев. Бесформенность такой речи выражается глаголами говорения: *plaudern, plauschen, schwatzen, klöpen, tratschen, quatschen*.

Одно и то же содержание может быть помещено в любую из разобранных выше форм. Семантическая информация не изменится, а изменится общее предметно-формальное содержание, так как каждый раз к исходному содержанию добавится специфическое содержание формы, выражающее свой способ видения, свой смысл, свое настроение.

Проиллюстрируем данное положение на примерах речевых форм, взятых из «практической речи»¹.

1. Сообщение (*Mitteilung*). Например, сообщение в газете.

Ein schwerer Verkehrsunfall ereignete sich gestern abend an der ...brücke in ... Infolge der Straßenglätte geriet ein Fernlastzug in der Kurve ins Schleudern, durchbrach das Brückengeländer und stürzte in den Fluß. Die beiden Fahrer wurden schwer verletzt in das Krankenhaus ... eingeliefert, die Bergung der Waren und Wagen wurde sofort eingeleitet.

Данное сообщение содержит перечисление фактов, подробности сведены до минимума. Предложения носят констатирующий характер, временной план единый — прошедшее имперфектное время.

2. Сообщение о событии (*Vorgangsbericht*)

Am 9. November 1953, 19⁰⁵ Uhr, fuhr ein Fernlastzug des VEB Kraftverkehr (SB 55—37) von ... nach ... Die Ladung bestand aus Baumwollballen. An der Kurve vor der ... brücke in ... kam der Lastzug ins Schleudern, da die Straße infolge des eintretenden Frostes glatt war. Der Fahrer, nach den Ausweispapieren ... aus ..., verlor die Herrschaft über den Wagen. Dieser durchbrach das Geländer und stürzte die steile Uferböschung hinab in das Flußbett. 19⁰⁷ Uhr traf ein Sanitätswagen der VP ... ein; der Fahrer und der Beifahrer, ... aus ..., wurden schwer verletzt aus der zertrümmerten Fahrerkabine geborgen und in das Stadtkrankenhaus ... eingeliefert. Ein herbeigerufener Bergungszug begann 19⁰⁷ Uhr mit der Bergung des Lastzuges und der Ladung. Der Straßenverkehr konnte aufrechterhalten werden.

¹ Примеры взяты из книги „Die deutsche Sprache“. Leipzig, 1960, стр. 361—363.

В отличие от краткого сообщения о фактах данное сообщение, построенное на тех же фактах, носит уже не характер констатации, а излагает эти факты как событие, развернутое во времени, как процесс. Предложения носят не констатирующий, а повествовательный характер. Для временного плана характерна разновременность, правда, выраженная не грамматическими, а лексическими средствами. Связь между предложениями последовательно-временная, цепная.

3. Описание (Beschreibung)

Die Brücke über die Ch..., die den Ort in 2 Hälften teilt, ist gesperrt, das rechtsseitige Brückengeländer durchgebrochen. Unter der Brücke liegt im Flußbett der Kraftwagen eines Fernlastzuges, das zertrümmerte Führerhaus ragt nur um ein Geringes aus dem Wasser. Die Fahrer sind in der Kabine eingeschlossen. An der Uferböschung liegt zerschmettert der Anhänger, die Ladung ist verstreut. Auf der Brücke steht ein Sanitätswagen, und ein Hilfszug mit Kran und Hebezeug ist nahe ans Ufer gefahren. Die Bergungsarbeiten sind im Gange, und viele Zuschauer haben sich eingefunden.

В данной форме наглядно представлены результаты происшествия. Если в первом случае в основе констатации событийность, то в этом случае имеет место констатация предметности. Глаголы активного действия сменили пассивные конструкции. Произошла и замена связи — здесь уже не цепная, а параллельная связь между предложениями. Замена прошедшего времени настоящим усилила момент статичности содержания.

4. Динамическое описание (Schilderung)

An der Steinbrücke über die ... drängen sich Menschen. Immer mehr Leute kommen herbei. Ein leichter Sprühregen gefriert auf dem kalten Asphalt. Die Männer ziehen die Mützen tief in die Stirn, die Frauen kuscheln sich fröstelnd in die schnell gerafften Umschlagtücher.

Dort, wo zwei Volkspolizisten und ein paar Männer in Arbeitskleidung, im Wasser stehend, eifrig arbeiten, drängt sich am Ufer die Menge in dichtem Knäuel. Viel mehr als hundert Neugierige haben sich schon versammelt, und doch liegt über der Menge eine unheimliche Stille, summt durch die Reihen nur ein gedämpftes Flüstern. Mit leiser Stimme besprechen sie das Geschehene, erzählen zum vierten oder fünften Male den immer neu Hinzukommenden, was sie wissen, selbst sahen oder sich auch erst erzählen ließen.

Ein Lastwagenzug hat das Brückengeländer durchgebrochen und ist in den Fluß gestürzt. „Er hat die Kurve nicht

rausgekliegt“, weiß einer. „Wahrscheinlich ist er ins Schleudern gekommen“, mitmaßt ein anderer. „Auch kein Wunder bei solcher Glätte“, bestätigt ein dritter. Ein Arbeiter — er kam gerade von der nahen Fabrik und war Augenzeuge des Unglücks — führt das große Wort. Er half mit, die Fahrer aus der zersplitterten Führerkabine zu bergen. „Ein schweres Stück Arbeit“, versichert er und reibt sich die von der Kälte roten Hände, „wir haben sie 'nüber zu ... gelegt, aber ich glaube...“ Eine alte Frau hat zugehört. Nun schiebt sie mit welcher Hand eine Haarsträhne unter das karierte Kopftuch zurück und wischt dabei Tränen aus den Augen.

Ein helles Zwitschern lenkt die Aufmerksamkeit ab, alle schauen nach der Straße in Richtung... Die Bergungskolonne mit dem Sanitätswagen! Volkspolizisten springen vom Wagen. „Zurücktreten, bitte!“ Die Brücke muß geräumt werden, die Straße wird abgesperrt. Die Arbeit des Räumungskommandos setzt ein ... usw.

В данном случае описание события дано не в пространственном соположении, а во временной последовательности. То, что в описании представлено неодушевленно, здесь оживляется. Параллельность присоединений предложений в описании заменяется здесь цепным присоединением.

5. Рассуждение (Betrachtung). Например, в письме.

... Du weißt, daß die scharfe Kurve vor der Brücke, die über die ... führt, für Autofahrer schon oft zum Verhängnis geworden ist. Die verantwortlichen Stellen sind auch schon wiederholt aufgefordert worden, diese gefahrvolle Straßenführung zu verbessern. Meines Wissens sind dem Straßenbauamt auch geeignete Vorschläge eingereicht worden. Diese scheinen aber unter irgendeinem Aktenstoß begraben zu sein. Wohl ist an der Gefahrenstelle ein Warnschild aufgestellt worden, daß das aber nicht genügt, bewies ein bedauerlicher Unfall, der sich dieser Tage gegen 19⁰⁰ Uhr ereignete. Ein Fernlastzug aus Richtung ... ist, als der Fahrer in die Kurve einbiegen wollte, wahrscheinlich wegen der herrschenden Straßenglätte ins Schleudern gekommen und konnte vom Fahrer nicht mehr in die Kurve gezwungen werden. Der Wagenzug durchbrach das Geländer und stürzte die Böschung hinab ins Flußbett. Die beiden Fahrer konnten erst nach dem Eintreffen eines Rettungszuges unter unsäglichen Mühen aus dem zertrümmerten Führerhäuschen geborgen werden. Sie wurden mit sehr schweren Verletzungen ins Krankenhaus eingeliefert. An ihren Aufkommen wird gezweifelt. Auch der Sachschaden soll beträchtlich sein.

Ob dieser neue, schwere Unfall für die Verantwortlichen nun eine letzte Mahnung ist, die Straßenführung so zu verbessern, daß die verkehrsreiche Straße an der von jedem Autofahrer gefürchteten..., Brücke auch bei Winterglätte sicher befahren werden kann?

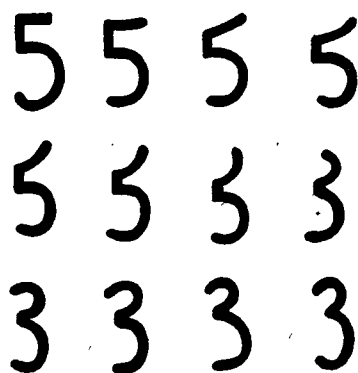
Ich werde Dir in einem nächsten Brief darüber Weiteres berichten...

В данной форме сообщение о происшествии выглядит как рассуждение на тему безопасности движения. Собственно рассуждение охватывает первый абзац до слов „wohl ist“ и второй абзац. Первая часть рассуждения как бы посылка, вторая содержит вывод. Связь между предложениями цепная, логическая. Вторая часть дана в форме вопросительного предложения. Вопросительные предложения вообще часто определяют структуру данной формы. Таким образом, одно и то же содержание имеет в данном случае пять изложений в зависимости от речевой формы. Все изложения схожи по общему содержанию, но разнятся друг от друга по значению.

В «чистом» виде, без примесей речевые формы встречаются редко. В классический период повествование было прямолинейно, велось с одного неизменного расстояния, не менялось. Отсюда в чистом виде применялись формы повествования (Bericht). Натурализм широко использовал форму описания (Beschreibung). Экспрессионисты абсолютизировали форму динамического описания (Schilderung). В современной литературе находят распространение всевозможные смешанные и сложные формы.

По способу смешения и сложения здесь могут быть самые разнообразные варианты — либо перебивка одной речевой формы другой, скажем экспозиция дана в форме рассуждения (Betrachtung), а середина и концовка в форме повествования (Bericht), либо перемеживание форм (например, форма описания с комментарием почти в каждой фразе), либо вторжение (напр., экспозиция и концовка — одна речевая форма, а средняя часть — другая) и т.д. Смешанные и сложные системы интересны в плане общей экспрессивности текста: они создают волнообразность или скачкообразность повествования. Существуют и такие манеры речеведения, которые не подпадают под типичные схемы, а являются как бы намеком на схему. Их нельзя квалифицировать как определенную форму, это скорее свободные формы. Так встречается повествование в форме описания или описание в форме повествования. Иногда «изображение»

выглядит как «повествование» или рассказ. Такие формы очень гармоничны: здесь, например, либо «сбивается» напряжение в динамическом описании (*Schilderung*), либо, наоборот, активизируется, оживляется форма статического описания (*Beschreibung*). Существуют формы, которые занимают промежуточное положение между типовыми, например, «повествованием» и «динамическим описанием». Между этими двумя полюсами возможны промежуточные формы, которые тяготеют больше то к одному, то к другому полюсу. Положение с такими формами аналогично положению, изображенному на рисунке с цифрами.



Между «хорошей» тройкой и «хорошей» пятеркой лежит целый ряд фигур. Часть этих фигур, хотя они и «плохуже», мы все же уверенно примем за тройку и пятерку, а принадлежность другой части фигур к «пятеркам» или «тройкам» вызовет у нас сомнения.

Здесь показаны две особенности промежуточных форм. Первая особенность состоит в том, что можно в более или менее широких пределах изменять форму и все-таки она останется объектом типовой формы.

Вторая особенность в том, что промежуточные формы не всегда одинаково стойки по отношению к изменениям того или иного характера. Примером может служить вторая слева во втором ряду фигура. Достаточно небольших изменений ее верхней части, чтобы она из «очень плохой» пятерки стала либо «сносной» пятеркой, либо «очень плохой» тройкой, либо «не цифрой». В то же время при значительных деформациях нижней части фигуры она останется

«пятеркой». «Хорошие» пятерка и тройка более устойчивы — нужны значительные искажения, чтобы превратить их в другие цифры или в «нецифры»¹.

В композиции произведения представлены, как правило, не одна или две речевые формы, а большое многообразие форм (классических, производных, свободных, смешанных), в самых разнообразных сочетаниях и связях. Это создает основу многоголосной повествовательной партитуры.

Сочетаясь и взаимодействуя, речевые формы образуют более крупные композиционные единства: сцены, картины в художественном произведении. Связь речевых форм в более крупные единства художественно значима, переход может быть более резким, в форме стыка или вклинивания, а может быть более плавным, незаметным. У каждого писателя наблюдается своеобразие в сочетании форм, причем, как правило, такое сочетание прослеживается на протяжении всего повествования, формы выступают не разрозненно, а «блочно».

В речевых формах в потенции заключены эстетические и художественные качества произведения. Так структурное содержание непосредственно связано с эвритмией, которая составляет основу художественной формы². Элементарная функция эвритмии — это упорядочение, организация, расчленение, т.е. то, что заключено в ритме. Отсюда структурное содержание является практически тем фокусом, где сходятся познание и эстетическое переживание, язык и искусство, так как структура — это определенное упорядочение.

В эвритмии заключены такие формальные эстетические качества, как гармония, единство, равновесие. Эвритмия как свойство структурного содержания является основой выразительности, основой того, что называется «общей образностью». Речевые формы не являются сами по себе выразителями общей экспрессивности, но они несут в себе определенную содержательность, определенный смысл, пусть очень общий, отвлеченный. Писатель, избирая ту или иную форму для воплощения своих собственных особенных впечатлений и переживаний, присваивает себе вместе с тем и то всеобщее содержание и функции, которые прису-

¹ См.: В. Г. Аркадьев, Э. М. Браверман. Обучение машины распознаванию образов. М., 1964.

² См.: M. Geiger. Zugänge zur Ästhetik. Leipzig, 1928.

щи этим формам. Причем что интересно: выражая определенное содержание, эти формы в потенции содержат определенную степень экспрессивности, служащую фундаментом общей экспрессивности, на котором она развивается.

Формальным выразителем экспрессивности этих форм является ритм. Это ритмическая экспрессивность. В ней заключен ритмо-мелодический профиль речевой формы, обусловленный определенным синтаксисом.

Ритмическая организация этих типовых форм может давать резко противоположные эффекты: наиболее динамическая форма — «динамическое описание» (*Schilderung*), наиболее статическая — «описание» (*Beschreibung*). Последняя задает повествованию плавное, монотонное, лишенное внутреннего напряжения течение, в то время как форма «динамическое описание» построена на «задышающемся» ритме («астматическом», по выражению Л. Шпитцера).

Предметное содержание речевых форм составляет основу изобразительности текста.

Эпический ракурс и эпическая дистанция

«Способ повествования» складывается из двух моментов: эпического ракурса и эпической дистанции. Эпический ракурс — это угол, под которым автор изображает события. Он формирует структурный тип повествователя. Повествователь может просто созерцать события и выступать как посторонний наблюдатель; может, наблюдая, следить за ними с пристрастием и выступать как репортер, как кинематографист-режиссер. Точка зрения повествователя может переместиться вовнутрь, тогда события приобретают внутреннюю перспективу, передаются уже не сами объективные события, а они предстают в субъективно преобразованном виде. Повествователь выступает как «рассуждающий», «размышляющий» тип. Автор может сообщать о событиях, опираясь на свою память, рассказывать о них, выступая как рассказчик или повествователь-литератор.

Эпический ракурс является принципом отбора и комбинирования типа речевых форм: так «автор-наблюдатель» отбирает формы из группы «описание», «автор-репортер» использует «динамическое описание», «автор-повествователь» выбирает формы из группы «повествование», «размышляющий тип» автора — из группы «размышление». Эпический ракурс формирует структурный профиль ком-

позиционно-речевой системы произведения, иначе его синтаксический профиль.

Под «эпической дистанцией» понимается временное или пространственное удаление повествователя от рассказываемых событий. Она является модификатором в рамках типовой формы.

Для дифференциации «эпической дистанции» как пространственного удаления можно воспользоваться искусствоведческими понятиями «планов» — крупный и общий план. В основе эпической дистанции как временной дистанции (в повествовательной прозе это ее исконное назначение) лежит отношение между фабульным временем, т.е. временем протекания действия в произведении (*erzählte Zeit*) и повествовательным временем (*Erzählzeit*). И к этой разновидности дистанции применимо условно понятие планов.

Между действием и речью существует три фундаментальных временных отношения:¹ несовпадение, синхронность, отсутствие временных отношений (*zeitlose Feststellungen*).

Несовпадение времен выражается либо в «растягивании» времени (*Zeitdehnung*), когда время повествования превосходит время события, либо в «стяжении» времени (*Zeitraffung*), когда время события превосходит повествовательное время. Интенсивность стяжения может быть различной, вплоть до «вневременного» характера повествуемого события.

Г. Мюллер² различает два основных типа стяжения времени в художественном произведении: последовательное, постепенное (*sukzessiv*) и повторяющееся продолженное (*iterativ — durativ*).

Последовательное стяжение представляет собой прогрессивное нанизывание повествуемых событий по формуле „Dann ... und dann ...“ Это основная повествовательная формула, имеющая решающее значение в эпической прозе.

Последовательное стяжение имеет две разновидности: скачкообразное стяжение, когда опускаются второстепенные звенья повествования, и повествование выглядит как „*veni, vedi, vici*“. И постепенное — событие развивается

¹ См.: E. L ä m m e r t. Гл. „*Formen des Erzählablaufs*“. — E. Lämmert. Указ. соч.

² См.: G. M ü l l e r. *Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst*. Bonn, 1946.

плавню, а временное соотношение приближается к синхронному. Эта форма стяжения времени осуществляется в композиционно-речевой форме — «иллюстративное повествование» (Sichtbericht).

Итеративно-дуративное стяжение охватывает более или менее большой временной интервал, указывая на отдельные регулярно повторяющиеся события по формуле «Всегда в это время» (Immer wieder in dieser Zeit) или обобщенные события, распространяющиеся на весь данный интервал по формуле «В течение всего времени» (Die ganze Zeit hindurch). Основная тенденция этих двух форм сводится к созданию «статики, покоящейся в самой себе».

По отношению к фабульному времени здесь можно выделить два крайних способа повествования: суммарный и замедленно-растянутый, повествование «грубыми мазками» и повествование как бы «замедленной съемкой».

Синхронное повествование, как правило, носит последовательный характер. Растянутое повествование связано с коротким временным интервалом. Чаще всего оно используется при передаче мыслей, сновидений, сложных внутренних процессов. В других случаях такое повествование служит средством для оживления рассказа и оформляется грамматически как «настоящее в прошлом» (Präsens historicum).

Указанные три формы временных отношений являются основой модификаций повествования; оно может быть дано крупным планом (Zeitdehnung и Zeitdeckung), средним планом — различная степень интенсивности стяжения времени (Zeitraffung); и общим — максимальное стяжение времени (Zeitaussparung). Чем дальше повествователь отстоит от повествуемых событий, тем больше он отходит от собственно повествования, от создания иллюзии реальных событий и приближается к констатации фактов.

Повествование «разными планами» придает разным фазам события не только особый акцент, но и вырывает его из монотонного течения времени, придавая отдельным участкам повествования живость, непосредственность, представляя их как нечто новое.

Повествование и описание «крупным планом» предполагают изображение действительности с близкого расстояния, небольшой отрезок времени и пространственную ограниченность. Ближняя дистанция предполагает меньшую площадь, но большую подробность и детализированность. Средний план предполагает значительную удаленность по-

вещь от события, он охватывает уже и большее пространство. Указанные условия еще в большей степени относятся к «общему плану».

Описание крупным планом используется для изображения интерьера, внешности, природы. Крупный план в таких случаях служит средством достижения натуралистической точности.

Описание в качестве самостоятельного элемента входит в повествование при ближней дистанции. Описание может быть дано средним и общим планом. Описание средним планом носит более общий характер, нет выделения деталей, двумя-тремя мазками создается пространственный фон или внешность героя. Особого внимания заслуживает описание качеств человека или явлений, так называемые характеристики. Они носят абстрагированный характер и включаются в качестве вспомогательного элемента в повествовательный поток.

Правда, иногда и этот элемент выступает в качестве главного элемента повествования, например, в некоторых исторических романах Стефана Цвейга.

Описания крупным планом используются и для изображения того, что называется «движением души», внутреннего состояния героя, а также внутренней мимики, которая сопровождает диалог героя. Когда описание превышает рамки чувственно-наглядного и охватывает характеристики города, страны, общественного порядка, то оно приближается к «сообщению», ибо носит уже умозрительный характер. По языковому оформлению оно ближе к описанию. Та же статика, те же статические глаголы, та же параллельно-перечислительная связь.

Динамическое описание (*Schilderung*), как правило, соотносительно с крупным планом.

Исконной и основной формой повествования является сообщение (повествование). Сообщение — очень сложный и многообразный организм. Те разновидности сообщения по содержанию (*Tatsachenbericht*, *Vorgangsbericht*, *Erlebnisbericht*, *Mitteilung* и т.д.), о которых говорилось выше, уже содержат в себе определенную эпическую дистанцию. Например, такие формы, как констатирующее и документальное сообщение (*Tatsachenbericht* и *Mitteilung*), содержат предпосылки повествования общим планом. Эти формы, особенно констатирующая (*Tatsachenbericht*), обеспечивают максимальное «сжатие» времени и опускание подробностей, а следовательно, и максимальное удаление повест-

вователя и читателя от события. Форма «сообщение о фактах» является основой исторического повествования, нередко носящего «научно-исторический», абстрактный характер. Эта форма близка к форме «трактат» (Abhandlung) и к форме разновидности описания — «характеристике». По своему эмоциональному строю эта форма, как правило, выдержана в нейтральном тоне.

Ср. например, историческое повествование в романе Б. Франка «Сервантес»:

„Das Seeräuber-Königreich Algier, kein leicht vergängliches Gebilde, da es dreihundert Jahre lang den Großmächten trotzte, hatte an Seltsamkeit in aller Geschichte nicht seinesgleichen. Er war Inbegriff wilder Phantastik und gleichzeitig florirendes Handelsgeschäft ...

In diesem Lande schweifte seit sehr alter Zeit der Berber, der dunkle Numidier, dem nahe Verwandte am Nil und am Senegal wohnen. Früh stießen Phoenizier an seine Küsten, handelten, siedelten, bauten. Dann trat über Berber und Punier der verwaltende Römer. Die afrikanische Provinz ward Kornkammer, Obst-, Wein- und Ölkammer seines Imperiums. Hier sprach man Latein. Hier sprach man Griechisch, ... Aber der römische Name gab keine Schutz mehr. Germanen gelangten heran, eroberten und zerhieben die Säulenstädte, wurden geschlagen, zerstreut und gingen auf im Gemisch. Ost-Rom konnte noch siegen, zum Erhalten war es zu schwach. Beim ersten Einbruch arabischer Kräfte, bald nach dem Tode des Propheten, triumphierte der Islam...“¹

Форма «констатирующее повествование» (Tatsachenbericht) соотносительна с типом повествователя-историка, летописца, документалиста или мемуариста, когда повествование построено как воспоминание.

Констатирующий характер указанных композиционно-речевых форм определяет их речевую соотнесенность и языковую оформленность. Как правило — это чистая авторская речь, ориентированная на письменно-повествуемый монолог, нередко книжного характера.

Второй разновидностью речевой формы «повествование» (Bericht), занимающей также крайнее положение, является форма «рассказ» (Erzählung). Под этой формой понимается устное сообщение пережитого или слышанного².

¹ В. Франк. Cervantes. М., 1956, стр. 101.

² Сущность «собственно-повествования», заключенного в форме «делового повествования» (Sachbericht), показана в следующих высказываниях: „...will er ihn in Kenntniss setzen, kommt ein

Если посредником повествования в форме «динамическое описание» (*Schilderung*) выступает «глаз», а в форме «констатирующего повествования» (*Tatsachenbericht*) — «фантазия», то в форме «рассказ» (*Erzählung*) таким посредником является «ухо».

В форме «рассказ» можно выделить две возможности, которые связаны с эпической дистанцией. Одна — когда время рассказа и время действия совпадают, а рассказчик — либо является действующим лицом события, либо приближен к этому событию. Форма, которая используется в таких случаях, называется «рассказ с показом», «иллюстративный рассказ» (*Sichtbericht*, точнее *Sichterzählung*). Это сообщение о моментально воспринятых явлениях (*Sieh da!*). Если форму «повествование» можно назвать «опосредствующей формой», то формы «иллюстративное повествование», «динамическое описание», «описание» — это непосредственные формы изображения. Для формы «иллюстративное повествование», как и для формы «динамическое описание», типично как бы непосредственное отражение действительности, отсюда краткость времени события и обстоятельность его изложения. Та же живость, тот же калейдоскоп сменяющихся действий, та же детализация; отличие от формы «динамическое описание» — в эпичности формы «рассказ» (*Erzählung*). Хотя она и создает иллюзию настоящего времени, это настоящее все же не непосредственного характера, а пересказанного, отсюда и характер глагольного времени, это не собственно настоящее время (*Präsens*), а настоящее в прошедшем (*Präsens historicum*).

Эпичность формы «иллюстративное повествование» (*Sichtbericht*) создается и формулой «сообщения» — «а затем; между тем; потом» и т.д., что не столь употребительно в форме «динамическое описание» (*Schilderung*). Форма «ил-

Bericht zustande, will er in Spannung versetzen, eine Erzählung... ...» (Сб. „Sehen, denken, reden, schreiben. Berlin, 1962, стр. 98); Die „Erzählung“ läßt den Erzähler jederzeit spüren, sie spiegelt seine Gefühls- und Vorstellungswelt, auch wenn von Gefühlen und Vorstellungen nicht ausdrücklich gesprochen wird. Der Bericht offenbart nichts vom Berichtenden, der Blick ist auf die Sache gerichtet: „objektive“ Wiedergabe der beobachteten, erlebten oder ermittelten Sachverhalte ist das Ziel der Niederschrift. Die Erzählung wählt aus einer Reihe von Ereignissen von vornherein aus, sucht und schafft Höhepunkt; der Bericht bemüht sich meist um Vollständigkeit und Lückenlosigkeit. Der Erzähler stellt, wenn er gut schreibt, Vergangenes gern als Gegenwärtiges dar, der Berichtende betrachtet den Berichtsstoff grundsätzlich als abgeschlossen, das äußert sich deutlich in der Wahl des Tempus. (Сб. „Wege zum guten Stil“. Berlin, 1958, стр. 45).

люстративное повествование» — это крупный план формы «повествование» (Bericht).

Форма «рассказ» (Erzählung) может служить репрезентацией асинхронности повествовательного и фабульного времени, когда имеет место «сжатие времени» протекания события за счет купюр элементов, фаз события. В этом случае повествование приобретает более обобщенный, обзорный характер. Так, повествование в романе Л. Фейхтвангера «Мудрость чудака» (L. Feuchtwanger. Narrenweisheit) на тех участках, где речь идет о родственниках Ж. Ж. Руссо, выдержано все в этой второй разновидности формы «рассказа»: повествователь выступает как рассказчик-герой,¹ его речь маркирована как несобственно-прямая.

Нередко обе формы «рассказа» используются одновременно; для оживления повествования повествователь выступает то как рассказчик, то как действующее лицо-очевидец, тогда пересказ сменяется показом.

Разновидности формы «размышление» (Betrachtung) — рассуждение, разъяснение, комментарий, раздумье и т.д. Все эти формы предполагают значительную удаленность от события и отсутствие временной соотнесенности. Поэтому их называют иногда «вневременными» (zeitlose Erzählweise)¹. Однако литература конца XIX—XX века выработала крупный план этой формы в связи с потребностью приблизить психику героя к читателю. Такая форма передает не только содержание мыслей, но и порядок их возникновения и следования, их естественный, спонтанный, ассоциативный характер. Логическая связь между предложениями, типичная для классической формы «размышление», заменяется в этой модификации данной формы присоединительной связью, выражающей в рассматриваемом случае простое следование во времени, хотя иногда с ее помощью устанавливаются отдаленные логические связи. Чаще всего крупный план формы «размышление» соотносится с внутренней речью, отсюда и синтаксические особенности данной формы: кажущаяся отрывочность, фрагментарность, сокращенность, телеграфный стиль, сокращение фразы в направлении сохранения сказуемого и относящихся к нему частей предложения за счет опускания подлежащего и относящихся к нему слов².

¹ См.: E. L ä m m e r t. Указ. соч., стр. 87—89.

² См.: Л. С. В ы г о т с к и й. Мышление и речь. М., 1934, стр. 357—359.

Итак, эпическая дистанция, определяя пространственный и временной характер соотношенности между действием и повествованием, определяет тем самым модификации речевых форм, а через них характер речи в смысле ее спонтанности (или литературной обработанности). Основными факторами организации спонтанной речи являются: 1) ее неподготовленность, отсутствие предварительного обдумывания и вытекающий отсюда ассоциативный характер следования частей сообщения, слабая степень обязательности их синтаксически строгого оформления; 2) эллиптичность речи, связанная с высокой степенью ее ситуативной обусловленности (знание подлежащего и непосредственная передача мысли через интонацию); 3) линейно-временной характер формирования высказывания и др.¹.

«Абсолютной» формой литературно-обработанной речи является письменная речь. Письменная речь строится в отсутствии собеседника. Поэтому она максимально развернута, в ней синтаксическая расчлененность достигает своего максимума.

При письменной речи собеседники находятся в разных ситуациях, что исключает наличие в их мыслях общего подлежащего. Письменная речь — самый многословный и точный вид речи. В письменной речи словами передается то, что в устной — интонацией и непосредственным восприятием ситуации. Что касается внутренней, художественной стороны, то модификации речевых форм задают темп повествованию, отражая ту степень внимания и то значение, которое автор уделяет тому или иному событию в произведении: событие излагается либо подробно, почти в его реальной продолжительности, либо окидывается лишь беглым взглядом.

Виды речи

Речевые формы, рассмотренные нами в качестве исходного материала, образуют внутреннюю структуру композиционно-речевого уровня.

¹ См.: О. А. Лаптева. Литературная и диалектная разновидности устно-разговорного синтаксиса и перспективы их сопоставительного изучения. — «Вопросы языкознания», 1959, № 1; Л. С. Выготский. Мышление и речь, стр. 361—362.

Внешним материалом для этого слоя являются различные виды авторской, прямой, косвенной и несобственно-прямой речи.

М. М. Бахтин в работе «Проблемы поэтики Достоевского»¹ дает глубокую и интересную типологию видов прозаической речи, основанную на критерии «диалогических отношений», которая может послужить основой для создания специального «лексикона» видов речи. При рассмотрении стиля произведения эта классификация оказывается особенно ценной, ибо многообразие видов речи в прозаическом произведении понятиями авторской, прямой, косвенной и несобственно-прямой речи характеризуется очень суммарно.

М. М. Бахтин выделяет три типа речи. I тип речи² — это то, что хорошо известно как собственно-авторская речь — это прямое, непосредственно направленное на свой предмет слово³, как выражение последней смысловой инстанции говорящего. Эта речь рассчитана на непосредственное предметное понимание, подобно научной речи, официальной и т.д. Прямое предметно направленное слово знает только себя и свой предмет, которому оно стремится быть максимально адекватным.

Второй тип слова — объектное слово (слово изображенного лица), связано с прямой речью героев. Объектное слово как и непосредственное прямое слово направлено на предмет, но оно в то же время само является предметом авторского изображения. Авторское слово не проникает внутрь объектного слова, а берет его как целое, не меняет его смысла и тона и подчиняет его своему заданию.

В словах первого и второго типа содержится по одному голосу. Это одnogолосая речь.

Слово II типа интересует нас в том смысле, что иногда герои произведения на определенных участках повествования могут выступать в виде повествователей, автор как бы на время передает им рупор. Степень объектности данного слова может быть различной. Она может ослабевать, тогда речь героев приближается к собственно авторской речи. Это имеет место особенно, если социально-типическая

¹ См.: М. Бахтин. Указ. соч.

² См.: М. Бахтин. Указ. соч. Гл. «Слово у Достоевского».

³ М. М. Бахтин под «словом» понимает «язык в его конкретной и живой целокупности» (Указ. соч., стр. 242).

и индивидуально-характерологическая определенность не ярко выражена. Но чисто объектным слово (речь) в данном случае, т.е. когда герой берет на себя функции повествователя, быть не может. Ибо автору в нем важна не столько его индивидуальная манера мыслить, переживать, говорить, сколько манера видеть и изображать; в этом его прямое назначение как рассказчика, замещающего автора.

Прямая речь может проявляться в 2-х формах: в форме произнесенной речи (*deklamativ*) и в форме внутреннего монолога (*meditativ*).

Особый интерес представляет III тип слова — слово с установкой на чужое слово (двуголосое слово). Такие формы этого слова как стилизация, сказ, пародия, диалог, несобственно-прямая речь известны давно, известно и то, что они ориентированы на чужое слово, но они не осмыслены в плане речевого двуголосия.

Слово этого типа имеет двоякое направление — и на предмет речи как обычное авторское слово и на другое слово, на чужую речь. В одном слове оказываются две смысловые направленности, два голоса. Если прямое авторское слово соотносится с аукториальным типом повествователя, который находится вне мира изображаемых событий, если объектное слово (героя) соотносится с повествователем, который является «принадлежностью» изображаемого мира, то III тип слова соотносится с повествователями, которые занимают промежуточное положение между этими крайними точками.

Слово третьего типа подразделяется на три подгруппы: 1. Однонаправленное двуголосое слово. 2. Разнонаправленное двуголосое слово. 3. Активный тип (отраженное чужое слово).

Первая подгруппа включает а) стилизацию, б) рассказ рассказчика, в) необъектное слово героя-носителя (частично) авторских замыслов, г) слово, связанное с повествованием в форме 1-го лица единственного числа.

Объектом стилизации может быть только слово первого типа, т.е. непосредственное прямое слово. При стилизации слово не становится объектом изображения, хотя стилизатор и пользуется чужим словом как чужим, оно приобретает легкий объектный налет, т.е. приобретает налет изображаемой речи. Стилизатору важна совокупность приемов чужой речи как выражение особой точки зрения. Поэтому

некоторая объектная тень падает именно на самую точку зрения, вследствие чего она становится условной. Объектная речь героя никогда не бывает условной. Герой всегда говорит всерьез. Авторское отношение не проникает внутрь его речи, автор смотрит на нее извне. Условное слово — всегда двуголосое слово. Условным может стать лишь то, что когда-то было безусловным, серьезным. Это первоначальное прямое и безусловное значение служит теперь новым целям, которые овладевают им изнутри и делают его условным.

Аналогичен стилизации рассказ рассказчика. Рассказ рассказчика может развиваться в формах литературной речи (Белкин, рассказчики-хроникеры у Достоевского) или в формах устной речи-сказа в собственном смысле слова. Здесь также чужая словесная манера используется автором как точка зрения, как позиция, необходимая ему для ведения рассказа. Но объектная тень, падающая на слово рассказчика, здесь гораздо гуще, чем в стилизации (т.е. слово не только изображает, но и само становится предметом изображения), а условность — гораздо слабее.

Как и в стилизации, отношение автора не проникает внутрь слова рассказчика, делая его в большей или меньшей степени условным. Автор заставляет нас ощущать дистанцию между собой и этим чужим словом. Когда же дистанция исчезает, то рассказ и даже сказ утрачивают всякую условность и становятся прямым авторским словом. В таких случаях нет стилизации чужой индивидуальной и социальной манеры рассказывания. Рассказ превращается в простой композиционный прием, именно как устная форма повествования, но для прямого выражения авторского замысла. Элемент сказа, т.е. установки на устную речь, обязательно присущ всякому рассказу. Рассказчик, хотя бы и пишущий свой рассказ и дающий ему известную литературную обработку, все же не литератор-профессионал, он владеет не определенным стилем, а лишь социально и индивидуально определенной манерой рассказывать, тяготеющей к устному сказу. Если же он владеет определенным литературным стилем, который и воспроизводится автором от лица рассказчика, то перед нами стилизация, а не рассказ.

Аналогична рассказу рассказчика форма «рассказ от первого лица» — *Ich-Erzählung*: иногда ее определяет установка на чужое слово, иногда она сливается с прямым

авторским словом. Рассказ от 1-го лица должен создавать иллюзию восприятия живого голоса героя. Читая глазами, мы должны все же слышать этот голос в его реальной плоти и мелодике.

Разнонаправленное двуголосое слово имеет следующие формы: а) пародия со всеми ее оттенками; б) пародийный рассказ; в) пародийный рассказ в 1-м лице единственного числа (Ich-Erzählung); г) слово пародийно изображенного героя; д) всякая передача чужого слова с переменной акцента.

В пародии автор, как и в стилизации, говорит чужим словом. Но, в отличие от стилизации, он вводит в это слово смысловую направленность, которая прямо противоположна чужой направленности. Голоса в пародии не только обособлены, разделены дистанцией, но и враждебно противопоставлены. Чужой стиль можно пародировать в различных направлениях и вносить в него новые акценты, между тем как стилизовать его сложно, в сущности, это можно сделать лишь в одном направлении — в направлении его собственного задания.

Третья подгруппа в этом типе слова «активный тип» существует как: а) скрытая внутренняя полемика; б) полемически окрашенная автобиография и исповедь; в) всякое слово с оглядкой на чужое слово; г) реплики диалога; д) скрытый диалог.

В этой разновидности чужое слово остается за пределами авторской речи, но авторская речь его учитывает и к нему отнесена. Здесь чужое слово не воспроизводится с новым осмыслением, но воздействует, влияет и так или иначе определяет авторское слово, оставаясь само вне его. Таково слово в скрытой полемике и в большинстве случаев в диалогической реплике.

В скрытой полемике авторское слово направлено на свой предмет, как и всякое иное слово, но при этом каждое утверждение о предмете строится так, чтобы помимо своего предметного смысла полемически ударять по чужому слову на ту же тему, по чужому утверждению о том же предмете.

Само чужое слово не производится, оно лишь подразумевается, но вся структура речи была бы совершенно иной, если бы не было этой реакции на подразумеваемое чужое слово.

В пародии в корне меняется семантика слова; рядом с предметным смыслом появляется второй смысл — направ-

ленность на чужое слово. Полемическая окраска слова проявляется и в других чисто языковых признаках: в интонации и синтаксической конструкции.

Внутренне-полемическое слово — слово с оглядкой на враждебное чужое слово — чрезвычайно распространено как в практической, так и в литературной речи и имеет громадное стилеобразующее значение. В практической речи сюда относятся все слова «с камешком в чужой огород», слова со «шпильками». Сюда же относится и всякая пониженная, витиеватая речь, речь с тысячью оговорок, уступок, лазеек и пр. Индивидуальная манера человека строить свою речь в значительной степени определяется собственным ему ощущением чужого слова и способами реагировать на него.

В литературной речи значение скрытой полемики особенно велико. Всякое литературное высказывание более или менее остро ощущает своего слушателя, читателя, критика и отражает в себе его предвосхищаемые возражения, оценки, точки зрения. Чрезвычайно велико стилеобразующее значение внутренней полемики в автобиографии и в формах повествования в 1-м лице единственного числа (*Ich-Erzählung*) исповедального типа.

Итак, в этой подгруппе чужое слово воздействует извне, оно активно, в то время как в стилизации, в рассказе, пародии оно пассивно в руках орудующего им автора. Формы взаимоотношения с чужим словом могут быть самыми разнообразными, его деформирующее влияние также может иметь различную степень.

Такова в общих чертах типология прозаической речи, разработанная М. М. Бахтиным.

Третий тип слова М. М. Бахтина близок к традиционному понятию несобственно-прямой речи в широком значении. Несобственно-прямая речь это двуголосая речь, в которой контаминирована речь автора и речь героя. В более узком значении несобственно-прямая речь — это речь произнесенная, медитативная, которая используется для выражения мыслей, непосредственных ассоциаций, эмоций и т.д. И в медитативном значении несобственно-прямая речь имеет различные модификации, которые колеблются между крайними точками — несобственно-авторской и несобственно-прямой речью, — и которые зависят от характера контаминации.

В. ЭМОЦИОНАЛЬНО-ОЦЕНОЧНЫЙ УРОВЕНЬ

Эстетическая информация, заключенная в художественном произведении, носит двоякий характер, объективный и субъективный¹. Объективная эстетическая информация существует в виде объективных эстетических ценностей и выступает как составная часть изображаемого содержания (т.е. входит в семантическую информацию). Эстетические ценности как принадлежность предмета избирательным свойством по отношению к языку не обладают и, следовательно, не являются стилеобразующими.

Субъективная эстетическая информация выступает в произведении как эстетическое содержание, связанное с оценкой изображения предмета. Она существует в виде субъективных эстетических ценностей, представляющих собой ценности художественной личности. Это последнее содержание обладает избирательным свойством «в направлении» языка и является стилеобразующим.

В эстетическом отражении человек не только познает действительность. Он переживает также свое отношение к ней. Познавание и отношение (оценивание) находятся в органическом единстве и друг без друга не осуществляются. Отношение не возникает вне ощущения, восприятия, представления, вне мыслей по поводу предмета, т.е. вне познавательных категорий. Будучи оценочным, эстетическое переживание необходимо включает в себя и волевое начало, связанное с желаниями и интересами человека.

В эстетическом отношении человека к действительности слиты воедино мышление, воля, чувства-эмоции и чувства-ощущения, главным образом, слуховые и зрительные. Разница между познанием и оценочным отношением в том, что в познавательном отражении на первом месте стоит объект, а в отношении — реакция субъекта на объект. В отличие от восприятия, которое всегда дает образ, отображающий предмет или явление объективного мира, эмоции, хотя и чувственны, но ненаглядны, они выражают не свойства предметов, а состояние субъекта, модификации внутреннего состояния и его отношение к окружающему.

Объективное изображение красоты девушки — это нечто совсем другое, чем выражение субъективного лирического восхищения этой красотой.

¹ Подробней см.: Н. Гартман. Указ. соч.; E. Elster. Указ. соч.; M. Geiger. Указ. соч.; Th. Lipps. Von der Form der ästhetischen Apperception. Halle (Saale), 1902.

Эстетическое отношение проявляется в произведении в виде определенной тональности¹, которая представляет собой скрытое, невидимое содержание.

Важно не только само слово, но и тон. высота тона, модуляция, темп, которые связывают слова между собой, важна мелодия, скрываема за словами, страстность за этой мелодией, личность за этой страстностью, т.е. все то, что не выражается словами, но реально существует.

Тональность объединяет и обосновывает систему образности изложения и оценивает излагаемое через эмоции.

Оценка — это положительная или отрицательная характеристика предмета или явления, даваемая ему на основе его определенных признаков. Она может быть выражена в абстрактных положениях мышления, в мировоззрении, в принципах и правилах поведения героев. Этот вид оценки не связан с эмоциональным переживанием. Другой вид оценки — эмоциональная оценка — представляет собой совокупность тех чувств, которые проявляет человек к данному предмету, лицу, явлению. Два вида оценок в произведении не покрывают друг друга, но связаны между собой.

В любом высказывании эмоциональная оценка имеет большое стилистическое значение, ибо она определяет выбор и размещение всех основных значащих элементов высказывания. «Высказывания без оценки не построить. Каждое высказывание есть прежде всего оценивающая ориентация. Поэтому в каждом высказывании каждый элемент не только значит, но и оценивает»². Эта оценка не только формирует предметное значение, но ей принадлежит творческая роль в изменении значений и приращении смыслов.

До предромантизма европейской литературы³ не сущест-

¹ Ср.: «Бунин говорил, что, начиная писать о чем бы то ни было, прежде всего он должен «найти звук». «Как скоро я его нашел, все остальное дается само собой». Что это значит — «найти звук»? Очевидно, в эти слова Бунин вкладывал большее значение, чем кажется на первый взгляд. «Найти звук» — это найти ритм прозы и найти основное ее звучание. Ибо проза обладает такой же внутренней мелодией, как стихи и как музыка. Это чувство ритма прозы и ее музыкальное звучание, очевидно, органично и коренится также в прекрасном знании и тонком чувстве родного языка (К. Паустовский. Иван Бунин. (Предисловие). — В кн.: И. А. Бунин. Повести. Рассказы. Воспоминания. М., 1961, стр. 12).

² Подробней см.: В. Н. Волошинов. Марксизм и философия языка, стр. 119—127.

³ См.: Г. А. Гукowski. Указ. соч.

вовало проблемы «тональности» изложения, «эмоциональной атмосферы» текста. Образно-стилистический состав изложения не должен был определяться единством индивидуализированной эмоции. Эмоциональная дифференциация произведений мыслилась только как рационально-жанровая, с одной стороны, и иерархическая, по признаку «высоты», с другой. Так трагедия, комедия, сатира, элегия представляли разнообразие классификаций вполне определенных, рационально отграниченных эмоций-тем: ужас и сострадание, смех, негодование, печаль и др. С другой стороны, различалась тональность, например, оды, элегии, басни — как соответственно высокая, средняя, низкая.

Повествование в доромантических системах было по преимуществу протоколом событий и явлений чаще всего внешнего мира, а иногда психологических.

Изложить последовательно, точно, полно и ясно ход событий — такова стилистическая задача повествования XVI — начала XVIII века и ничего больше от самой ткани повествования не требовалось, кроме правильности, чистоты и изящества языка.

В XVIII веке эмоция начинает выступать как точка зрения на изображаемое, как окраска изложения и речи, не обусловленная жанром или нормой, а обусловленная данным художественным заданием данного произведения, эмоция как колорит изложения и атмосфера, как тональность произведения. «Атмосферу» повествования начинает определять субъект повествования либо в лице самого автора-писателя, либо в лице автора-повествователя.

В современной художественно-прозаической литературе тональная дифференциация осмысливается как функция субъекта повествования, она выражает его участие в изображаемом. Тон, экспрессия выступают как формы характеристики субъекта повествования, а через него и реального автора¹.

Помимо обусловленности эмоциональности прозаического текста субъектом повествования, существует и объективная возможность эмоциональной окраски текста, когда оценивающий колорит заключен в самой объективности,

¹ Ср., напр., высказывание А. Блока: «Стиль всякого писателя так тесно связан с содержанием его души, что опытный глаз сможет увидеть душу по стилю, путем изучения форм проникнуть до глубины содержания» (Цит. по кн.: В. В. В и н о г р а д о в. Проблемы авторства и теория стилей, стр. 69).

т.е. в самой изображаемой действительности. Так у Гоголя¹ сама картина жизни предстает печальной или смешной, презренной или героической, независимо от желания или характера рассказчика или даже его героя: высокая эпичность Тараса Бульбы, низменный гротеск в повести «Как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», сонная трогательность «Старосветских помещиков», сатирически-злое издевательство «Носа» и т.д.

В данном случае объект и субъект изложения совпадают, они гармонируют. Возможны случаи полярного отношения между объектом и субъектом изложения, несоответствия между содержанием и формой. Такое несоответствие нередко используется как специальный прием создания комического². В принципе, в реалистической литературе объект изложения детерминирует характер личности, воспринимающей и изображающей действительность.

Выше говорилось о том, что два вида оценок не покрывают друг друга, но эмоциональная оценка формируется, как правило, на базе объективной логической оценки. Исключения составляют отдельные литературные направления (например, сентиментализм, романтизм), где тональность мыслится как образ настроения или характера души поэта (*Gemüt*) и нередко становится едва ли не главным содержанием произведения. В истории литературы существовали и такие направления (натурализм), где значение субъективной оценки сводилось до минимума.

Основу эмоциональности текста составляют три группы явлений из области чувств: эмоциональные реакции, эмоциональное состояние и эмоциональное отношение³. Все эти три вида в разных соотношениях присутствуют в каждом высказывании. Правда, «в состав образа... входят не чувства, а только сознание их отношений к определенному чувству. Сама оценка — не есть чувство, она элемент мысли, но только такой, наличием которой обусловлена предварительной наличностью соответствующего чувства»⁴.

Эстетическая чистота и однозначность предмета, поступка, события — явление довольно редкое. Сложность, мно-

¹ См.: Г. А. Г у к о в с к и й. Указ. соч.

² См. по данному вопросу: E. R i e s e l. *Stilistik der deutschen Sprache*. М., 1963, стр. 234.

³ См.: В. Н. М я с и щ е в. Основные проблемы и современное состояние психологии отношений человека. — В сб.: «Психологическая наука в СССР». Т. 2. АПН РСФСР, 1960.

⁴ Д. Н. О в с я н и к о - К у л и к о в с к и й. Указ. соч., стр. 8.

гогранность и диалектическая противоречивость жизни приводят к тому, что именно взаимосвязь и взаимопереходы эстетических ее «свойств» становятся закономерным явлением.

В истории человеческого духа насчитывается в общем небольшое количество чувств. От эпохи к эпохе варьируется только их сочетание, меняется роль, выпадающая на долю тех или иных чувств. Многообразие увеличивается от того, что близкие по своему характеру чувства отличаются по степени интенсивности переживания и оттенкам эмоциональной окраски. Существенными качествами эмоциональной и аффективной сферы являются: симпатия — антипатия, напряжение — разрядка, возбуждение — подавленность. Наличие этих качеств вносит существенную дифференциацию в эмоции; например, грусть, напряженная грусть, исполненная тревоги грусть, возбужденная грусть, тихая грусть (меланхолия). При отсутствии такта и формы тончайшего нюансирования, несоблюдении правильных границ, выражение эстетического отношения искажается, и тогда трогательное переходит в умиленное, мягкое и кроткое в слащавое, полнота чувств в сентиментальность, изящество в жеманство¹.

Основная трудность анализа ценности произведений искусства состоит в том, что здесь мы имеем дело не с отдельными общими ценностями, а с бесчисленным количеством в высшей степени индивидуализированных качеств. Лишь небольшая часть из них имеет употребительные названия; большая часть их является анонимными, т.е. они остаются недостижимыми для словесного выражения и даже имеющиеся наименования отличаются неопределенностью и расплывчатостью. «Чувство не имеет свойства ясности. Удовольствие или неудовольствие могут быть интенсивными и продолжительными, но они никогда не бывают ясными»².

Эмоциональное начало в разных модификациях сопутствует всем этапам эстетического отражения. На композиционно-речевом уровне оно создает основной тональный³

¹ См.: Н. Гартман. Указ. соч., стр. 584.

² Л. С. Выготский. Психология искусства, стр. 250.

³ Понятие стилистической тональности в литературе аналогично понятию тональности в музыке и колориту картины в живописи.

фон, на котором «вырабатываются» конкретные чувства. Эти конкретные чувства, предметные и мировоззренческие, составляют предмет эмоционально-оценочного слоя. В работе эмоциональный фон и формы его конкретизации рассматриваются в единстве, не подвергаясь отдельному рассмотрению по слоям.

Э. Штайгер в качестве разновидностей основной тональности произведения называет эпическую, лирическую и драматическую тональность.

«Понятия лирический, эпический, драматический являются литературоведческими названиями фундаментальных возможностей человеческого бытия, а лирика, эпос и драма (как жанры — М. Б.) существуют постольку, поскольку сферы эмоционального, образного и логического конституируют сущность человека»¹. Определение основного тона в произведении — это не просто первичное понимание того, что захватывает в произведении, что возбуждает чувство читателя, его фантазию, дает понимание ритма, а это создание эстетической готовности для проникновения во внутренний мир писателя².

Указанные три возможности представляют собой три фундаментальных отношения человека к миру: лирический писатель ничего не знает о внешнем мире, эпический напоминает путешественника, мореплавателя; интересы драматического писателя поглощены не столько предметами, сколько целью их рассмотрения. Они используются как доказательства, иллюстрации предлагаемой проблемы. Отсюда эти отношения связаны с такими психологическими категориями как чувство, представление, воля, которые и определяют способ и выбор материала воплощения (fühlen — sinnlich; zeigen — anschaulich; beweisen — begrifflich).

В любом прозаическом произведении в разных соотношениях могут быть представлены эти три отношения.

Лирическое

Лиризм прозы — сложное, многообразное понятие. В данном случае речь пойдет о лирической композиции, связанной с типом рассказчика. Прежде всего, лирическое в прозе почти всегда взаимодействует с эпическим. Иногда

¹ E. Steiger. Grundbegriffe der Poetik, стр. 210—211.

² См. там же.

произведение строится по законам лирического жанра и лирическая струя в нем господствует. Это будет собственно лирическая проза. Значительно чаще лирические мотивы только пронизывают эпическую основу, это так называемая лирико-эпическая проза. В ней эпическое отображение характеров связано с раскрытием их через переживания лирического героя¹.

В эпическом и драматическом повествовании внимание сосредоточено на самой жизни в ее многочисленных противоречиях и связях, лирическое повествование обращено к внутренней жизни, оно сосредоточивает свое внимание на отношении рассказчика к жизни, на его мыслях о ней, на его чувствах и переживаниях².

В «субъективной» лирической прозе личность рассказчика выдвигается на первый план. Лирический писатель предпочитает форму «ich», которое отлично от автобиографического «я». О собственной жизни можно рассказать лишь в ретроспективе. Лирически настроенный субъект, наоборот, делает все «настоящим» (*vergegenwärtigt*)³, он не знает определенной позиции, для него решающую роль играет момент и смена настроений.

В «лирическом бытии» не существует дистанции между субъектом и объектом. Субъект по преимуществу пассивен, он ничего не создает, он предается настроению, его эмоции выражают состояние. Состояние является способом бытия человека и природы в лирическом творчестве.

В лирическом стиле состояние проявляется в настроении субъекта повествования. Настроение — это эмоциональное самочувствие, окрашивающее в течение некоторого времени все поведение человека⁴. Настроение не является специфическим переживанием, приуроченным к какому-либо частному событию, а это разлитое общее состоя-

¹ См.: А. р. Э л ь ш е в и ч. О лирическом начале в прозе. — журн. «Звезда», 1961, № 8.

² Ср. высказывания Дильтея: „Den lyrischen Dichtern ist gegeben den stillen Ablauf innerer Zustände, der sonst von dem Getriebe der äußeren Zwecke gestört und von dem Lärm des Tages übertönt wird, in sich zu vernehmen, festzuhalten, zum Bewußtsein zu erheben“ (D i l t h e y. Das Erlebnis und die Dichtung. Leipzig, 1906, стр. 273.)

³ Ср. высказывание Э. Штайнера: „Erinnerung“ soll der Name sein für das Fehlen des Abstandes zwischen Subjekt und Objekt, für das lyrische Ineinander... „Erinnerung“ bedeutet nicht den „Eingang der Welt in das Subjekt“, sondern stets das Ineinander, so daß man sagen kann: der Dichter erinnert die Natur, wie die Natur erinnert den Dichter“ (E. S t a i g e r. Grundbegriffe der Poetik, стр. 63).

⁴ См.: П. М. Я к о б с о н. Психология чувств. М., 1956.

ние: радостное или грустное, унылое или бодрое, насмешливое или ироническое. Но настроение отчасти более сложно, и, главное, более переливчато-многообразно и по большей части расплывчато, более богато мало уловимыми оттенками, чем более четко очерченное чувство¹.

Существует мнение, что невозможно создать типологию настроений. Так О. Больнов считает, что можно выделить две группы настроений: приподнятые (*gehoben*) и настроения подавленности (*gedrückt*). Все остальные разновидности настроений колеблются между этими двумя полюсами². Основные жизненные настроения, которые в художественном произведении могут выражаться в прямой речи, монологической и диалогической, это веселое, серьезное, довольное, печальное, скорбное, недовольное, раздраженное и т.д.

Основные «эстетические» настроения, связанные с лирическим субъектом повествования, — поэтическое, элегическое, идиллическое, меланхолическое, задумчивое, сентиментальное, патетическое, юмористическое, ироническое и некоторые др.³ Все эти настроения сближает мягкость и умеренность формы, в которой они выступают. Полярные настроения различаются между собой, подобно музыкальным тональностям „*dur*“ и „*moll*“. И формы напряжения, свойственные этим настроениям, умеренны. Приподнятые чувства напряжения напоминают веселое аллегро, а элегические — глубокое, полное вдохновения адажио.

Лирическое содержание в рассматриваемом смысле может быть композиционно оформлено как лирический повествователь, пейзаж и лирические отступления, в которых писатель прямо вторгается в повествование. Иногда

¹ С. Л. Рубинштейн. Основы общей психологии. М., 1940.

² См.: О. Ф. Follow. Das Wesen der Stimmungen. Frankfurt a. M., 1956; ср. мнение С. Штраппера: „*Stimmung* das ist fühlende Befindlichkeit, reines Zumutesein. In *Stimmung* gibt es keine Grenze zwischen Ich und Gegenstand. Wenn ich in gehobener Stimmung bin, erscheint mir alles „in rosigem Licht“. Was in der Stimmung erfaßt wird, das ist immer eine unpersönliche Ganzheit: die Natur, die Landschaft, die Gesellschaft“ (S. Strasser. Das Gemüt. Freiburg, 1956, стр. 111).

³ Шеллинг, например, определяет основной строй элегического как чувствительную скорбь. Его содержание бесконечно разнообразно и гибко. Идиллический настрой можно определить, исходя из определения жанра «идиллия» — как звучание «чувствительной и невинной скромности». Оно более объективно, более нейтрально, чем элегическое (Шеллинг. Указ. соч., стр. 366).

для концентрированного выражения лирического содержания используется повествовательная рамка. Так в новеллах Т. Шторма, начиная с «Иммензее» (Th. Storm. Immensee), «обрамленное воспоминание» (Erinnerungsrahmen) используется не для создания повествовательной дистанции между рассказчиком и изображаемым миром, а для интенсификации способа выражения лирических чувств повествователя. Снятие повествовательной дистанции сделало предметом изображения непосредственность переживания и сопереживания.

В чисто лирической прозе герой и рассказчик обычно одно лицо. Есть случаи, когда фигура рассказчика как будто бы отсутствует, но фактически герой сам рассказывает о себе, хотя и в третьем лице. Именно так построен, например, лирический роман Э. М. Ремарка «Триумфальная арка» (E. M. Remarque. Arc de Troimphe). Мир здесь увиден глазами героя. Он присутствует в каждом эпизоде. Вокруг него объединены все действующие лица. Содержание романа — жизнь Равика, его мысли и переживания, его восприятие действительности.

В романе Ремарка много героев, но жизнь их открывается нам лишь поскольку она входит в жизнь Равика. Они не существуют в произведении самостоятельно, а как бы входят в изображение характера героя, становятся объектом его переживаний.

Очень важным элементом для лирики является пейзаж. Он служит средством создания особой поэтической атмосферы, настраивающей читателя на определенную эмоциональную волну. Пейзаж часто вытесняет и заменяет собою действие. Он призван выявлять характер так же, как общественные связи и отношения людей выявляют его в эпической прозе. Через пейзаж лирический герой как бы приобщается к реальной действительности, испытывая состояние слитности с природой.

В лирической прозе меняются не только функции пейзажа, но и самые принципы его организации. «Чисто лирическое произведение, — писал В. Белинский, — представляет собою как бы картину. Между тем как в нем главное дело не самая картина, а чувство, которое она возбудила в писателе».

Лирическая тональность произведения обуславливает лиричность, эмоциональность языка. (В немецком языке существуют названия для разновидностей речи, соотносительных с основными стилистическими тональностями:

лирический, эпический, драматический язык¹. Для лирического языка характерна музыкальность (*Musik der Sprache*), которая способна очень разнообразно передавать переживания, движение чувств, эмоционально-психологическое состояние. Музыкальность передается с помощью интонационно-синтаксических средств, иногда напевного ритма и соответствующей лексики, особенно поэтической, или обычной, подвергшейся лирической трансформации. Ср. лирико-эпическое описание из новеллы Т. Манна «Смерть в Венеции» (*Th. Mann. Der Tod in Venedig*).

„Er war der teuren Erscheinung nicht gewärtig gewesen, sie kam unverhofft, er hatte nicht Zeit gehabt, seine Miene zur Ruhe und Würde zu befestigen. Freude, Überraschung, Bewunderung, mochten sich offen darin malen, als sein Blick dem des vermißten begegnete, — und in dieser Sekunde geschah es, daß Tadzio lächelte: ihn anlächelte, sprechend, vertraut, liebreizend und unverhohlen, mit Lippen, die sich im Lächeln erst langsam öffneten. Es war das Lächeln des Narziß, der sich über das spiegelnde Wasser neigt, jenes tiefe, bezauberte, hingezogene Lächeln, mit dem er nach dem Widerscheine der eigenen Schönheit die Arme streckt, — ein ganz wenig verzerrtes Lächeln, verzerrt von der Aussichtslosigkeit seines Trachtens, die holden Lippen seines Schattens zu küssen, kokett, neugierig und leise gequält, betörend.“

«Эпическая поэзия, — писал Белинский, — употребляет образы и картины для выражения образов и картин, в природе находящихся, лирическая поэзия употребляет образы и картины для выражения безобразного и бесформенного чувства, составляющего внутреннюю сущность человеческой природы»².

В качестве «несущего» речевого каркаса используются предпочтительно речевые формы «размышление», из повествовательных форм «воспоминание», а также описание для создания пейзажных зарисовок. Широко применяются формы непронизанной, медитативной речи.

¹ См.: F. Martini. Указ. соч.

² Цит. по: А р. Э л ь я ш е в и ч. Указ. соч.

Эпическое

Сущность эпического глубоко раскрыл Гёте в одном из писем к Шиллеру¹. Основное различие между эпическим и драматическим он усматривал в том, что прозаик излагает событие как абсолютно завершенное, событие в прошлом², а для драматурга событие носит характер настоящего, он излагает его в становлении. Прозаик и драматург напоминают соответственно рапсода и мима. К рапсоду публика «спокойно прислушивается», у мима же «нетерпеливо слушающая и смотрящая» аудитория. Отсюда рапсод «обозревает события со спокойной рассудительностью; его рассказ преследует цель успокоить читателей, для того чтобы они могли долго и охотно слушать его, он равномерно распределяет интерес, ибо он не в состоянии быстро балансировать слишком живое впечатление...» «Рапсоду не следует появляться самому», так чтобы читатель мог абстрагироваться от него и чтобы у него создалось впечатление, что он слышит «голос муз», а не голос рапсода»³.

Мысль о том, что в эпической прозе между субъектом и объектом изложения существует дистанция, которая может увеличиваться или уменьшаться, но никогда не исчезает, высказана и В. Гумбольдтом в статье «Герман и Доротея» (о произведении Гете)⁴. В. Гумбольдт различает две больших группы эстетических состояний: «состояние тотального созерцания» (*Zustand allgemeiner Beschauung*) и «состояние определенного чувствования» (*Zustand einer*

¹ Письмо от 23.12.1797. Цит. по кн.: R. L e h m a n n. Poetik. München, 1919, стр. 158.

² Существует иное мнение на сущность эпического. Так А. Дёблин пишет: „...Es ist unrichtig, was man öfters liest: der Dramatiker gibt eine gegenwärtig ablaufende Handlung, der Epiker erzählt von der abgelaufenen Handlung. Das ist oberflächlich und lächerlich. Für jeden, der ein episches Werk liest, laufen die Vorgänge, die berichtet werden, jetzt ab, er erlebt sie jetzt mit... wir stellen im Epischen die Dinge genau so gegenwärtig dar, und sie werden auch so aufgenommen wie der Dramatiker“ (A. D ö b l i n. Der Bau des epischen Werkes. Цит. по: F. M a r t i n i. Указ. соч., стр. 356). Сущность эпического Дёблин усматривал в том, что эпическое произведение можно разрезать на куски, причем каждый кусок сохраняет свою жизнеспособность. Эту мысль поддержал Б. Брехт (См.: Б. Б р е х т. Собр. соч. в 6-ти т. Т. 5. Ч. 2. М., 1965, стр. 74).

³ Указ. письмо Гете к Шиллеру.

⁴ Статья излагается по: R. L e h m a n n. Указ. соч., стр. 152—159.

bestimmten Empfindung). Первое состояние он связывает с понятием эпического, второе — драматического и лирического. Для «созерцающего состояния» характерно, что оно «как бы возвышается над своим предметом и овладевает им с этой позиции, что обеспечивает ему определенную тотальность изображения». В эпическом изложении субъект повествования и предмет противоплагаются друг другу, они связаны между собой эмоциональным отношением¹. Эпическое отношение — это определенный способ отношения к изображаемой действительности способ, в котором роль повествователя более активна. Это, безусловно, называется и на строе речи.

Эпический повествователь констатирует и представляет, показывает (*stellt fest, stellt vor*)².

Дистанция между субъектом и объектом изображения в эпическом отношении определяет и основное чувство, которое типично для этого отношения — спокойствие (*Ruhe*). Спокойствие, неторопливость, размеренность, плавность и т.д. — это основные оценочные признаки эпического³. «Эпический рассказчик, — по словам Б. Брехта, — передает интонацию изображаемого с известным отдалением от него, с некоторой сдержанностью»⁴.

В качестве иллюстрации этого закона эпического можно привести пример классического повествования из романа Гете «Избирательное сродство» (*J. W. Goethe. Die Wahlverwandtschaften*), где эпическое представлено в довольно чистом виде. „Vor dem Grafen war indessen ein Brief an den Hauptmann angekommen, und zwar ein doppelter: einer zum Vorzeigen, der sehr schöne Aussichten in die Ferne darwies, der andre hingegen der ein entschiedenes Anerbieten für die Gegenwart enthielt, eine bedeutende Hof — und Geschäftsstelle, den Charakter als Major, ansehnlichen Gehalt und andere Vorteile, sollte wegen verschiedener Nebenumstände noch geheimgehalten werden. Auch un-

¹ В тех случаях, когда индивид играет по преимуществу пассивную, страдательную роль, его эмоции выражают состояние. Если его роль более активна, то они выражают его отношение к окружающему (С. Рубинштейн. Указ. соч., стр. 412).

² См.: Е. Стайгер. Указ. соч.

³ Ср., напр., высказывание Мартини: „Episches Sprechen sucht die ausholende und begründene Entfaltung“ (F. Martini. Указ. соч., стр. 25).

⁴ Б. Брехт. Указ. соч., т. 5, ч. 2, стр. 324.

terrichtete der Hauptmann seine Freunde nur von jenen Hoffnungen und verbarg, was so nahe bevorstand.

Indessen setzte er die gegenwärtigen Geschäfte lebhaft fort und machte in der Stille Einrichtungen, wie alles in seiner Abwesenheit ungehinderten Fortgang haben könnte...¹

Спокойный, размеренный тон повествования создается прежде всего с помощью союзной связи между самостоятельными предложениями (indessen, auch) и преимущественно сочинительной связи внутри предложений. Предложения в строгом порядке следуют одно за другим, мысль высказана полностью, отсюда округленность фразы, нет внезапных скачков и внезапных изменений конструкций. Нет нагнетания ритма, рассчитанного на возбуждение читателя, равно как и нет лирических моментов, замедляющих течение повествования. Лексика проста, нет нагромождения деталей, метафорических украшений, задерживающих внимание читателя.

Вторым основополагающим законом эпического изложения является объективность, отсутствие заинтересованности (Parteilosigkeit, Гумбольдт), безличность, а отсюда деловой, бесстрастный, иногда сухой тон. Объективность изложения связана с чувственной конкретностью, предметной наглядностью². Эпический язык представляет, показывает. Если в лирико-музыкальном языке проступает настроение, то в эпическом — комментирование, показ, наглядность. Эпический язык соотнесен с прямым авторским словом (Бахтин), это язык «самого предмета».

Драматическое

Драматическое как определенная форма организации эмоции характеризуется такими качествами, как-то: страстность, полемичность, различные виды «разговорности», взволнованность, возбужденность, динамизм и т.д., которые составляют разновидности эмоциональной оценки в рамках драматизированной прозы.

Сущность драматической формы, а отсюда и сущность драматической эмоциональности хорошо показал Б. Брехт

¹ J. W. Goethe. Die Wahlverwandtschaften. Berlin, стр. 105.

² „Die höchste Objektivität fordert die lebendigste Sinnlichkeit“ (W. Humboldt. Указ. соч., стр. 152).

в следующем противопоставлении драматической и эпической формы^{1 2}.

Драматическая форма

- 1) «воплощает событие»
- 2) вовлекает читателя в повествование
- 3) возбуждает эмоции
- 4) сообщает переживания
- 5) читатель становится со-участником события
- 6) жидется на внушении
- 7) эмоции остаются в сфере эмоций
- 8) читатель заинтересован развязкой действия
- 9) показывает мир, каков он есть
- 10) показывает страсти человека

Эпическая форма

- 1) рассказывает о нем
- 2) ставит читателя в положение наблюдателя
- 3) заставляет принимать решение
- 4) сообщает знания
- 5) читатель противостоит ему
- 6) жидется на убеждении
- 7) эмоции перерабатываются в выводы
- 8) он заинтересован ходом действия
- 9) мир, каким он становится
- 10) его мотивы

Для драматического «бытия» характерно как бы элиминирование предмета. Человек не рассматривает предмет, а высказывает суждения по поводу этого предмета³.

Э. Штайгер суть драматического усматривает в напряжении (*Spannung*), в основе которого лежат волевые процессы. Основа воли⁴ — потребность, это состояние активно-пассивное. Пассивное, поскольку в нем выражается зависимость человека от того, в чем он испытывает нужду, активное, поскольку оно включает стремление к ее удовлетворению. Стремление в зависимости от меры его осознания выражается в виде влечения, желания или хо-

¹ См. точный текст: Б. Б р е х т. Указ. соч. Т. 5. Ч. I, стр. 301.

² Ср. характеристику драматического, данную Гете в упомянутом письме к Шиллеру: „Der Mime dagegen... stellt sich als ein bestimmtes Individuum dar, er will, daß man an ihm und seiner nächsten Umgebung ausschließlich teilnehme, daß man die Leiden seiner Seele und seines Körpers mitfühle, seine Verlegenheit teile und sich selbst über ihn vergesse ... Der zuschauende Hörer darf sich nicht zum Nachdenken erheben, er muß leidenschaftlich folgen, seine Phantasie ist ganz zum Schweigen gebracht, man darf keine Ansprüche an sie machen, und selbst was erzählen wird, muß gleichsam darstellend vor die Augen gebracht werden“ (Цит. по: R. L e h m a n n. Указ. соч., стр. 159).

³ См.: E. S t a i g e r. Указ. соч., стр. 211.

⁴ См.: С. Р у б и н ш т е й н. Разд. «Волевые процессы». — Указ. соч.

тения. Все это безусловно отражается и в речевом поведении, прежде всего в строе речи. Влечение неосознанно и беспредметно; желание и хотение предметны, их возникновение связано с установлением связи (напряжения) между влечением и предметами, которые ему противостоят. Понятие «напряжения» в художественно-литературной коммуникации охватывает не только указанную связь между влечением и предметами, но и связь между субъектом высказывания и читателем (слушателем): если лирическое предполагает взаимопонимание, отклик родственной души, то драматическое предполагает оппонента, которого нужно «преодолеть», убедить, «внушить» ему свою точку зрения, «заразить» его своим чувством. Говорящий либо завоевывает его своей речью, либо уничтожает его. В отличие от импульсивного действия, которое как бы проходит через человека и вырывается у него (ср. спонтанную эмоциональную реакцию в диалогах), волевой акт исходит от человека и направляется им.

Сложная волевая взаимосвязь между влечением и предметами, между говорящим и слушающим оказывает непосредственное воздействие на речевую и языковую организацию высказывания¹.

В каждое волевое действие включаются также и автоматизированные движения; без некоторой организации навыков правильное функционирование волевой деятельности невозможно. В речи эти автоматизированные движения проявляются в мимике и жестах; для их выражения существуют языковые средства мимико-жестикуляционной экспрессии, которые, правда, не всегда распознаются.

Для понимания «драматического стиля» важно знание структуры волевого процесса. Он складывается из четырех фаз: 1) возникновение побуждения и предварительная постановка цели; 2) стадия обсуждения и борьбы мотивов; 3) решение; 4) исполнение решения.²

¹ «Поскольку волевой акт исходит из побуждений, он носит более или менее ярко выраженный эмоциональный характер. Поскольку волевой акт — это сознательное регулирование, предвидение результатов своих действий, учет последствий своих поступков, подсказывание надлежащих средств, обдумывание, взвешивание, он включает в себя более или менее сложные интеллектуальные процессы. В волевых процессах эмоциональные и интеллектуальные моменты представлены в сложном и специфическом сплетении» (С. Р у б и н - ш т е й н. Указ. соч., стр. 436).

² См. там же.

В реальном протекании волевого действия различные фазы могут в зависимости от конкретных условий приобретать больший или меньший удельный вес, иногда сосредотачивая на себе в основном весь волевой акт, иногда вовсе выпадая.

В волевом действии основными фазами являются первая и последняя, которые в эстетике формулируются иногда как проблема и пафос¹.

В авторской речи прозаического произведения формулирование проблемы и языковое воплощение соотносительны. Несоответствия обусловлены специальным стилистическим заданием. Школа эмоционально-волевых оценок колеблется от возбуждения до молчаливого превосходства, от разговорности до патетики.

Основной формой выражения драматической эмоциональности является драматический субъект повествования, который выступает нередко не только как изображающее лицо, но и как изображаемое. Такой повествователь делает все настоящим. В языковом отношении драматическая речь очень близка к живой речи. Обычно в речи драматического повествователя каждое слово воспринимается как живое, как динамически активная жизнь. Говорящий представляет сам себя, без посредника, проявляет себя в словесной мимике, жестах, артикуляции. Вся его речь рассчитана на создание эффекта непосредственной активности читателя. Ср., например, отрывок из романа А. Зегерс «Оцененная голова»².

Nun geschah etwas in der zweiten Nacht seines Hierseins, das zwar mit ihm nicht das geringste zu tun hatte, aber ihr Leben lang von Bastians und den Kindern mit seiner Ankunft in Verbindung gebracht wurde. Gegen zwei Uhr fuhr der alte Bastian hoch, Unruhe im Geflügelstall, tolles, keifiges Gegacker. Da kriegte er seine Frau mit einem Puff wach. Sie horchte kurz, dann rannten beide ins Freie.

Johann hatte sich auch hochgerichtet, Bastian hatte gezischt: „Der Fuchs!“ Da kam er nach.

¹ Понятие «пафоса» как торжественно-риторический способ изложения (см.: „Fremdwörterbuch“. Leipzig, 1958) Э. Штайгер, например, использует в применении к высокой трагедии.

² A. Seghers. Der Kopflohn. Berlin, 1956, стр. 174.

Es regnete nicht mehr, ihre nackten Zehen tauchten in feuchte, schleimige Erde. Eine kurze Unschlüssigkeit. Bastian hatte eine eiserne Stange in den Händen, sein Mund stand offen. Johann fragte mit zwei Gebärden nach einer Flinte — keine da. Er nahm ihm die Stange weg. Einen Augenblick später lag sein Körper platt auf dem Stalldach, Bastian sah nur die Stange gegen den mit Sternen besäten Himmel. Sie zitterten und hielten ihre Hemden zusammen. Johann schwenkte den Arm: Stalltür auf!

Этот отрывок представляет собой типичное драматизированное повествование. Эпическая канва пронизана драматическими моментами. Первое предложение — повествовательный зачин. Второе предложение — это уже начало устного рассказа как бы участника описываемого события; вторая эллиптическая часть этого предложения „Unruhe im Geflügelstall“ и т.д. является уже речью героя. Это непосредственная, естественная, а не пересказанная речь. Также построен и третий абзац: eine kurze Unschlüssigkeit; keine da; Stalltür auf — осколки речи героя. Все повествование в этом абзаце, заключенное в форму динамического описания, рассчитано на непосредственное восприятие читателя.

Интонация речи драматического повествователя может быть не только выразительной, но и изобразительной (подражательной). Диапазон тонов драматической речи, очевидно, самый широкий по сравнению с лирической и эпической речью, начиная от разговорной речи в ее многочисленных проявлениях и звучаниях и кончая торжественно-патетической речью. Для разговорной речи характерен подбор «таких средств выражения и такая их организация, которые способны наиболее экономно и непосредственно донести до адресата содержание высказывания».

Отношения между содержанием и выражением в разговорной речи предельно просты. Ее структурно-семантическая специфика «состоит в одноплановом размещении семантических единиц, объединение, сцепление которых составляет содержание целого высказывания»¹.

Для живой разговорной речи характерно наличие оговорок, оглядок. Такая речь имитирует спонтанность своего происхождения, процесс становления мысли, ее нащупывание, неуверенность (с этой целью используются такие

¹ Р. Р. Гельгардт. Указ соч., стр. 146.

слова и выражения как-то: vielleicht, möglicherweise, es konnte sein, freilich, allerdings, mindestens и т.д.).

Эмоционально-волевые оттенки разговорной речи также очень разнообразны¹. Тон такой речи может быть и деловой, и неряшливо-болтливый, и раздраженный, и насмешливый, и безразличный, унылый и т.д. и т.д.

В связи с тем, что интонация имеет обобщенный характер, определение значения этих оттенков невозможно без привлечения смыслового содержания. Интересно высказывание С. Эйзенштейна, правда, по иному поводу, которое справедливо для всех видов интонации.

«Грусти вообще не бывает. Грусть конкретна, сюжетна, она имеет носителей, когда грустит действующее лицо, она имеет потребителей, когда грустит и зритель»².

Патетическое, связанное с пафосом, можно легко спутать с лирическим. В патетическом также заключено чувство удовольствия или неудовольствия, радости или печали. Но словесно эти различия не выражаются. «Патетический повествователь» захвачен тем, что должно быть; его пафос направлен против существующего, и если лирическое начало предполагает «отклик родственной души», то патетическое — сопротивление, которое следует преодолеть. Патетическая эмоция действует вызывающе. При чрезмерном акцентировании патетическое может выродиться в меланхолическое или в ложный пафос. Для патетической прозы характерна энергичность, нередко краткость и императивность содержания, нервная порывистость, экзистенциальные взрывы и т.д. У экспрессионистов, например, краткость и жесткость как формы организации патетического преследуют цель создать на коротком участке повествования предельную выразительность.

Если эпический автор все представляет и его язык — это язык предметной наглядности, то патетико-риторический язык — это язык воли, воплощенной в речи. Для патетической речи характерно наличие аллегорического

¹ Экспериментальное обследование, например, слова «осторожно» с интонацией насмешки выявило следующие ее элементы: самодовольство, вульгарность, нетерпение, злорадное предупреждение, пренебрежение, презрение, дерзкая издевка-просьба, искусственно-театральный тон и т.д. (см. В. А. А р т е м о в. К вопросу об интонации русского языка. — «Ученые записки I МГПИИЯ», т. 6, 1953, стр. 50).

² С. Э й з е н ш т е й н. Избранные произведения. В 6-ти т. Т. 3. М., 1964, стр. 37.

элемента. Для этой прозы не типична обобщенная лексика, многозначность и многозначительность слова. Она говорит все прямо, без обиняков. Для нее типично эмоциональное перенапряжение речи. В письменно фиксированной речи оно проявляется в ритме, порядке слов, пунктуации, вопросительных и восклицательных предложениях, длине и краткости предложений и т.д.

На чувстве убеждения, внушения основана и такая разновидность драматического, как публицистичность, в основе которой уже мировоззренческое чувство. Психологизм публицистики всецело сосредоточен на тех чувствах, тех свойствах души и характеров, в которых проглядывает лицо времени. (Ср., например, публицистические отступления в романе А. Зегерс «Седьмой крест»).

Формой выражения драматического может быть и так называемая техника концентрации¹. Она связана либо с внутренней перспективой повествования, либо находит выражение в мимико-пластической экспрессии, когда с помощью видимой и зрительно представляемой формы вскрывается внутренняя сущность и внутреннее душевное состояние человека.

В том и другом случае фундаментом названной техники являются формы описания. В первом случае описание дается в перспективе героя, здесь интересна проблема «немоты» в литературе: например, взволнованное, возбужденное состояние героя и безмолвное выражение этого состояния.

Ср. 1) Er hatte seine Arbeit beendet und lehnte jetzt wartend an der schwarzweißen Sperrstange.

2) Die Strecke schnitt rechts und links gradlinig in den unabsehbaren, grünen Forst hinein; zu ihren beiden Seiten stauten die Nadelmassen gleichsam zurück, zwischen sich eine Gasse freilassend, die der rötlichbraune, kiesbestreute Bahndamm ausfüllte. Die schwarzen, parallellaufenden Geleise darauf glichen in ihrer Gesamtheit einer ungeheuren, eisernen Netzmasche, deren schmale Strähnen sich im äußersten Süden und Norden in einem Punkte des Horizontes zusammenzogen.

3) Der Wind hatte sich erhoben und trieb leise Wellen den Waldrand hinunter und in die Ferne hinein. Aus den Telegraphenstangen, die die Strecke begleiteten, tönnten sumrende Akkorde. Auf den Drähten, die sich wie das Gewebe einer Riesenspinne von Stange zu Stange fortranken, kleb-

¹ См.: F. Martini. Указ соч.

ten in dichten Reihen Scharen zwitschernder Vögel. Ein Specht flog lachend über Thiels Kopf weg, ohne daß er eines Blickes gewürdigt wurde.

4) Die Sonne, welche soeben unter dem Rande mächtiger Wolken herabhing, um in das schwarzgrüne Wipfelmeer zu versinken, goß Ströme von Purpur über den Forst. Die Säulenarkaden der Kiefernstämmе jenseits des Dammes entzündeten sich gleichsam von innen heraus und glühten wie Eisen¹.

Герой молчит, а внешние обстоятельства, в данном случае пейзаж, заменяют слова и выступают как внутренний жест. И этим жестом говорится значительно больше того, что можно было бы высказать словами. Изображенное с помощью описания природы состояние героя — беспредметное, аморфное, разлитое состояние возбуждения — едва ли в своей целостности выразимо словами. В немом мимико-жестикულიационном языке слово заменяется образом, картиной. Это уже чисто драматические приемы. В этой связи интересно замечание Г. Гауптмана: «Это не так глупо, как может показаться на первый взгляд, когда цель любого искусства усматривается в том, чтобы великое молчание уметь выразить молча»².

В качестве формы, которая «несет» этот второй план содержания (в данном случае состояние возбуждения) выступает смешанная форма описание-повествование (*berichtende Beschreibung*).

Очень интересен в этом смысле контрапункт эмоционального содержания в романе Г. Белля «Где ты был, Адам?» (H. Böll. *Wo warst du, Adam?*) в главе, где Илону доставляют в концентрационный лагерь. Общее состояние какой-то возвышенной скорби у Илоны, выраженной в смешанной форме произнесенного воспоминания-размышления, переходит в состояние превосходства, когда она попадает в канцелярию лагеря — с одной стороны, монотонная деловая атмосфера, создаваемая описанием внешних аксессуаров и механических действий, с другой — превосходство Илоны, как второй план содержания, превосходство не только над лагерной обывательщиной, но и над всей фашистской действительностью, которое достигает своей кульминации и выступает уже как смысловой план в сцене с

¹ Г. Гауптман. *Bahnwärter Thiel*. Цит. по: F. Martini. Указ. соч., стр. 56.

² Цит. по: F. Martini. Указ. соч., стр. 93.

Фильскайтом. Этот синтез видимого и невидимого содержания (эмоционального подтекста) создает сферичность повествования. Причем и в этом случае «репортаж» о действиях дан через призму героини и является внутренним жестом. Трудности определения смысла этой внутренней жестикуляции состоят в том, что нет еще лексикона жестов и не осмыслены синтаксические формулы, выражающие их.

Формой концентрированного выражения содержания, аналогичной уже описанному случаю, является форма динамического описания. В этом случае точка восприятия и изображения действительности перемещается вовне. Повествователь напоминает кинооператора, который с помощью ручной кинокамеры фиксирует движения и действия героя. С одной стороны, такая съемка продвигает повествование, с другой стороны, у нее есть второй план, а именно передача психологического состояния героя. Психологический анализ отсутствует. Психологическое содержание переводится в действие, а речь, мимика, жесты — в наглядные ассоциации. (Ср. пример из романа А. Зегерс «Седьмой крест», приведенный на стр. 106). В этом примере калейдоскоп внешних действий передает взволнованность, нервную напряженность героя и динамизм ситуации.

Драматичность в упомянутых случаях отражается и в самом становлении речи: речь как бы «производится» на глазах читателя, создавая действительность в настоящий момент.

Драматическим элементом в прозе являются также и ремарки, сопровождающие диалоги. Их назначение также связано с раскрытием внутреннего содержания. Внешнее слово комментируется внутренним событием в виде мимики и жеста. В отличие от слова жест выражает и подсознательное. Язык жестов дополняет, углубляет диалог и делает его образным.

Драматичность обеспечивает полноту высказывания и одновременно его лаконичность.

Техника концентрации и интенсификации повествования в литературе напоминает технику кино, а язык, воплощающий эту технику, — язык сценарной литературы.

Лирическое, эпическое и драматическое содержание может иметь жанровую окраску, которая предопределяет соответствующее оформление этих видов содержания. Например, былинно-эпический строй повествования, церковно-торжественный тон, патетический тон философско-поэтических тирад, интонации салонной беседы и т.д.

Рассмотренные выше основные формы эстетического отношения — лирическая, эпическая, драматическая — представляют собой чувства, выражающие очень обобщенное отношение к действительности. Оценки, существующие в рамках этих форм, формируются либо на основе чувства удовольствия или неудовольствия, либо на основе высших духовных чувств, эстетических (мировоззренческих чувств), в основе которых лежит соотношение реальности и идеала.

Оценки на основе чувства удовольствия или неудовольствия, напряжения или разрядки представляют собой «механизмы», посредством которых осуществляется определяющее влияние указанных форм эстетического отношения человека к миру. Эти оценки характерны для любого высказывания, не только художественного. Они встречаются в жизни без малейшей эстетической оценивающей окраски. Но в художественном произведении они несут специальное художественное задание и входят в систему эстетических явлений. Оценки на основе собственно эстетических чувств, особенно пары возвышенно-низменное в их субъективном преломлении группируются вокруг качеств, связанных с эмоционально-экспрессивной окрашенностью текста: эмоционально-возвышенной, нейтральной, эмоционально-сниженной.

Виды возвышенного в художественной прозе, связанные с формой выражения, — это, например, строгое, торжественное, торжественно-тихое, торжественно-веселое, таинственно-безмолвное, неторопливая величавость (например, классического повествования) и т.д. Противоположность возвышенного составляют банальность и обыденность в своих многочисленных проявлениях. Некоторые из эмоционально-экспрессивных форм были уже рассмотрены (патетическое, элегическое, поэтическое и т.д.). Ниже будут рассмотрены оценки, связанные с парой эстетических качеств, — «трагическое-комическое».

Если комическое является объективным эстетическим качеством, заключенным в предмете, то сатирическое, ироническое, юмористическое — качества, принадлежащие созерцателю. Они, подобно чувству трагизма, а также рассмотренным выше фундаментальным эстетическим качествам, представляют собой обобщенное отношение к действительности¹.

¹ См.: Н. Г а р т м а н. Указ. соч., стр. 601—608; T h. L i p p s. Komik und Humor. Halle (Saale), 1898.

Юмор предполагает, что за смешным, за вызывающими смех недостатками чувствуется что-то положительное, привлекательное. С юмором смеются над недостатками любимого. В юморе смех сочетается с симпатией к тому, на что он направляется. Когда говорят о юморе, то имеют в виду определенным образом обусловленный моральный характер взгляда на жизнь. Ему дается характерная окраска благосклонности и добродушия. Моральный характер, который действует в этих случаях и дает форму и направление — добросердечный, ласковый, успокаивающий и сочувствующий. Юмор может быть и насмешливым, и злым. Но даже злой он всегда сохраняет немного добродушия. Английский писатель Мередит прямо определяет юмор как способность смеяться над тем, что любишь. С юмором относятся к смешным маленьким слабостям или не очень существенным и во всяком случае безобидным недостаткам, когда чувствуется, что за ними серьезные реальные достоинства. Так в романе Т. Манна «Будденброкки» изображение жизни Тони, любимой героини автора романа, «подернуто» мягким юмором. Чувство юмора предполагает, таким образом, наличие в одном явлении или лице и отрицательных и положительных сторон. Юмористическое отношение к этому факту, очевидно, возможно лишь пока в нашей оценке положительные моменты перевешивают отрицательные.

Ирония расщепляет то единство, из которого исходит юмор. Она противопоставляет положительное отрицательному, идеал — действительности, возвышенное — смешному, бесконечное — конечному. Смешное, безобразное воспринимается уже не как оболочка и не как момент, включенный в ценное и прекрасное, и тем более не как естественная и закономерная форма его проявления, а только как его противоположность, на которую направляется острей иронического смеха. Ирония разит несовершенства мира с позиции возвышающегося над ними идеала. Поэтому ирония, а не более реалистический по своему духу юмор, была основным мотивом романтиков.

Ирония невозможна без чувства возвышенного. В чистом виде ирония предполагает, что человек чувствует свое превосходство над предметом, вызывающим у него ироническое отношение. Когда предмет этот или лицо выступает как торжествующая сила, ирония, становясь бичующей, гневной, негодующей, иногда проникаясь горечью, переходит в сарказм. Вместо того, чтобы спокойно и несколько

высокомерно разить сверху, она начинает биться со своим противником — хлестать и бичевать его.

Истинная ирония всегда направляется на свой объект с каких-то вышестоящих позиций; она отрицает то, во что метит, во имя чего-то лучшего. Она может быть высокомерной, но не мелочной, не злобной. Становясь злобной, она переходит в насмешку, в издевку. И хотя между подлинной иронией и насмешкой или издевкой как будто едва уловимая грань, в действительности они — противоположности. Злобная насмешка и издевка говорят не о превосходстве, а, наоборот, выдают скрывающееся за ними чувство озлобления ничтожного и мелкого существа против всего, что выше и лучше его.

Если за иронией стоит идеал, в своей возвышенности иногда слишком абстрактно, внешне, может быть слишком высокомерно противопоставляющий себя действительности, то за насмешкой и издевкой, которые некоторые люди склонны распространять на все, скрывается чаще всего цинизм, не признающий ничего ценного.

Усиленной формой иронии является сарказм.

Если иронию можно коротко определить как отрицание в форме кажущегося признания, то сарказм — это горькое уничтожающее отрицание в форме преувеличенного признания.

Юмор показывает вещи в их реалистической наготе, поэтому он предпочитает простое высказывание, а в выборе слов — тот синоним, который придаст предмету комический ореол.

Ироническое же нередко сближается с патетическим чувством, сильным аффектом, что в языке ведет к использованию экспрессивного синтаксиса и возвышенной лексики, ср., например, тональную окраску в сатирическом романе Г. Манна «Вернопопданный» (H. Mann. Der Untertan).

Трагическое чувство тоже, хотя и совсем по-иному, чем ирония, связано с чувством возвышенного.

В то время как чувство иронии, ироническое отношение к действительности расщепляет и внешне противопоставляет позитивное и отрицательное, добро и зло, трагическое чувство, так же как и чувство юмористическое, исходит из их реального единства. По мере того как это соотношение в наших глазах сдвигается, и отрицательные стороны получают в нем перевес над положительными, чувство юмора начинает переходить в чувство трагичес-

кого или во всяком случае проникаться трагическими нотками; в добродушный смех юмора включается боль и горечь. При этом трагическое чувство, констатируя фактическую взаимосвязь добра и зла, остро переживает их принципиальную несовместимость.

В заключении этого раздела можно сказать следующее. Рассмотренные здесь разновидности эмоционального содержания, представляющие собой организованное эмоциональное отношение к предмету изображения, являются скрытым содержанием, внутренним содержанием, которое присоединяется к семантической информации. Это содержание — не понятие и не строгая всеобщность, но восприятие его покоится на наших жизненных знаниях душевных состояний других лиц. Это содержание заключено не во внешней реальности, обезличенной словами, а выражается в системе средств, которые организуют наше эмоциональное восприятие: ритме, системе пауз, повышений и понижений голоса, смысловых ударениях в фразах, ускорениях и замедлениях темпа речи, инверсии, коротких и длинных периодах, назывных предложениях, присоединительных конструкциях, порой глагольной или насыщенной эпитетами фразе, повторении слов и во многом-многом другом.

Причем эта система средств не в состоянии выразить во всей полноте и со всей тонкостью полифоническое богатство эмоционального подтекста. Она оставляет большой зазор для эмоционально-аффективных ассоциаций.

Г. ИНДИВИДУАЛЬНО-ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ УРОВЕНЬ

Этот уровень связан с индивидуальным стилем писателя, точнее со способом проявления в языковом построении выразительных и изобразительных способностей, склонностей и особенностей писателя как определенного психологического субъекта. Он предопределяет языковое оформление, исходя из психологических свойств писателя, характера его ощущений и качеств его художественного мастерства. Э. Эльстер¹ называет эти свойства «объективными психологическими качествами». Традиционно этот вид формообразования называется стилем (слогом) писа-

¹Е. Е l s t e r. Гл. „Die objektiven psychologischen Eigenschaften“. — Указ. соч.

теля, а такие его характеристики, как конкретность, наглядность, лаконичность, точность, плавность, изящность и т.д. с античных времен считаются стилиобразующими факторами. Если стилиобразующие факторы предыдущих слоев носят глубинный характер, то названные факторы данного слоя коренятся перед порогом чувственности, всегда вторгаясь в ее область, а потому более непосредственно связаны и легче соотносимы с соответствующими языковыми явлениями. Этим, очевидно, в немалой степени объясняется тот факт, что именно этот конкретно-чувственный способ языкового воплощения чаще всего определяли как стиль (и не только как индивидуальный стиль).

В зависимости от преобладающей склонности к образному или понятийному мышлению писатели оперируют конкретными, чувственными или абстрактными, отвлеченными образами.

Что касается образного мышления¹, то здесь отчетливо выступают некоторые типические черты, характерные для определенных групп писателей. Существует давняя традиция выделять по характеру ощущений два типа писателей: зрительный (визуальный) тип и слуховой (музыкальный) тип. Объясняется это тем, что «лишь эти «теоретические чувства» (зрительные и слуховые — М.Б.) непосредственно связаны с сознанием человека и могут довести до него духовное содержание художественного произведения. Другие органы чувств — осязание, обоняние, вкус — более физиологичны и поэтому не могут быть ни органами эстетического восприятия действительности, ни тем более органами восприятия искусства»².

Визуальный тип писателя связан с так называемой изобразительной наглядностью, т. е. с таким воспроизведением в слове конкретного предмета или явления, которое может быть представлено в воображении зрительно.

Полнота, острота и точность зрения у разных писателей различны. Так «предметность» поэтической мысли Гете, его воображение неотделимо от вещей, данных глазу, он пытается удерживать в памяти наиболее определенно и точно очертания и формы³. Другие писатели акцентируют свое

¹ Язык произведения под углом зрения ощущений очень подробно рассмотрен в работе: F. J. Schepfer. *Stilkritische Interpretationen als Wege zur Attributierung anonymer deutscher Prosatexte*. Berlin, 1954.

² М. Каган. Лекции по марксистско-ленинской эстетике, стр. 148.

³ См.: М. Арнаудов. Психология литературного творчества. М., 1970, стр. 583.

внимание на линиях, красках, игре света и тени, отдельных деталях. А. Зегерс, например, большой мастер детали. Общеизвестна сила ее зрительных впечатлений, их правдивость и тонкость. В статье «Как работает писатель»¹ А. Зегерс раскрывает некоторые секреты своего творчества.

«Л. — А можно научиться видеть и описывать?»

З. — Можно научиться снабжать кусок жизни особыми «приметами». Вон там, напротив, газетчица, можешь найти особые приметы ее башмаков?

Л. — Плохие, рваные, стоптанные башмаки.

З. — Это еще не «особые приметы», по ним не отличишь башмаков и уж, конечно, не почувствуешь их у себя на ногах. Ведь только почувствовав эти башмаки на своих собственных ногах, ты сможешь вообразить себя владелицей башмаков и только тогда сможешь правильно поговорить с ней об ее положении. Приметы этих башмаков: заплата на подъеме, пальцы вылезают, подошва расслоилась».

Описанный пример с башмаками является иллюстрацией предметной наглядности. Полнота и детализированность предметного изображения зависит от темпа повествования, т.е. от характера композиционно-речевой формы: что-то может рассматриваться очень подробно, а что-то окидывается лишь беглым взглядом; в последнем случае особое значение приобретает четкая избирательность детали.

Для писателей-живописцев помимо характерно-живописного отбора деталей характерна внимательность к размерам. Так, Ф. Шиллер смотрит на мир как бы через увеличительное стекло, а Г. Келлер — наоборот, через уменьшительное.

Характер словесной изобразительности определяется также и тем, в каком состоянии наблюдается действительность: в состоянии покоя или движения. Это как бы моторная изобразительность.

Писатели-колористы оперируют цветом и игрой светотеней. Не обладая необходимыми средствами создания колорита в буквальном смысле слова, т.е. действительного зрительно-цветового впечатления, словесное искусство создает свой колорит в непосредственно-предметном смысле. Например, «красный дом» — словосочетание, которое порождает именно такой смысл, независимо от того, возникает ли при этом чувственно-определенный образ или нечто зрительно-смутное. Но художественное слово пользуется

¹ «Интернациональная литература», 1933, № 1.

ся в колористических целях как этим предметным содержанием, так и эмоциональными потенциями, заключенными в этом содержании: оно способно вызвать переживания, соответствующие в известном смысле переживаниям, вызываемым реальными вещами. В этом отношении показательна частота использования тех или иных цветов при изображении предметов¹. Вот, например, картина захода солнца в новелле Г. Гауптмана «Путевой обходчик Тиль»²: „Die Sonne, welche soeben unter dem Rande mächtiger Wolken herabhing, um in das schwarzgrüne Wipfelmeer zu versinken, goß Ströme von Purpur über den Forst. Die Säulenarkaden der Kiefernstämme jenseits des Dammes entzündeten sich gleichsam von innen heraus und glühten wie Eisen.“

В этом описании преобладает красный цвет, который в рамках целой новеллы выполняет определенное художественное задание: служит связующим звеном между красотой природы и насильственным характером мира техники.

Преимущественное использование цветописы в литературе характерно не только для импрессионизма, но и для экспрессионизма. В этом смысле интересна новелла Г. Гейма «Вскрытие» (Die Sektion)³. Колористическая гамма здесь: „Prächtige rote und blaue Farben wuchsen ... Um ihre Arme wanden sich die Därme, grüngelbe Schlangen... Das schwarze Blut des Todes rann...“ используется для создания символически-иррационального содержания. В данном случае мы имеем дело с типичным приемом «цветомузичирования». По мнению экспрессионистов, в одном лишь цветомузичировании, без содержательной основы, в самом подборе цветов заложена возможность сильного эмоционального воздействия.

С понятием колорита связано и использование света⁴. Новалис, например, любит светлые тона, Ленау — темные и полутемные, у Гете преобладает спокойный дневной свет, Шиллер предпочитает яркость бенгальских огней, романтики — избыток лучей света или мечтательную мягкость лунного света и т.д. Светотень также действительно участвует в создании содержания, обогащая его идейно и эмоционально.

¹ См.: М. А р н а у д о в. Указ. соч., стр. 91.

² G. H a u p t m a n n. Bahnwärter Thiel. Цит. по: F. M a r t i n i. Указ. соч., стр. 56.

³ G. H e y m. Die Sektion. Цит. по указ. соч. F. Martini, стр. 258.

⁴ Подробнее см.: Е. Е l s t e r. Указ. соч., стр. 62.

Шкала акустических впечатлений в языке невелика. Среди писателей музыкального (слухового) типа обычно называют Шиллера, Новалиса, Эйхендорфа, Гауптмана и др.¹ Г. Клейст считает музыку «корнем или алгебраической формулой всех остальных искусств»². Г. Гауптман писал в своих заметках: «Почему я не музыкант, ведь я прежде всего музыкант? Вчера я от заката солнца до ночи всеми чувствами слышал музыку. В музыке есть конкретное и абстрактное, как в любом языке. Музыка заката солнца, ... музыка наступления темноты, надвигающейся ночи...»³.

Акустическое в тексте существует прежде всего как выражение конкретного слышимого звучания голосов, шумов, вещей. Ср. „Das Meer dröhnte schwer, die Felsen tute-ten, und das Toben vereinigte sich zu einem hohlen, surrenden Brausen, das alles erschütterte. Die Luft wetterte, die Atmosphäre bebte, wie ein Riesenventilator surrte die Luft“⁴.

Исследователи языка Шиллера установили, что в нем содержится акустических выразительных средств в два раза больше, чем в языке Гете⁵.

А исследователем лексической системы в романе «Море» Б. Келлермана установлено, что из 115 полнозначных глаголов в этом романе 47 являются глаголами звучания⁶.

В немецком языке существует довольно много возможностей для выражения шумов, например, такие глаголы, как: rauschen, brausen, säuseln, lispeln, wispern, rasseln, prasseln, klatschen, klirren, schwirren, schnurren, brummen, seufzen, ächzen, krächzen, zischen, schnarren, knacken, knarren и т.д.

Существует и большая группа глаголов для дифференцированного выражения голосов животных и птиц. Для точного же описания музыкального впечатления нужно прибегать ко всевозможным добавлениям, вроде lieblich, schmelzend, weich, rauh, kräftig, entzückend, hinreißend,

¹ См. указанные работы Э. Эльстера, И. Петерсена, М. Арнаудова, а также, например.: C. Schaeffer. Die Bedeutung des Musikalischen und Akustischen in E. T. A. Hoffmanns literarischen Schaffen. — Elsters „Beiträge“, Marburg, 1909, № 14.

² Цит. по: М. Арнаудов. Указ. соч., стр. 446.

³ Цит. по: F. Martini. Указ. соч., стр. 77.

⁴ B. Kellermann. Das Meer. Цит. по: Н. М. Минина. Семантическое поле глаголов звучания в современном немецком языке. — «Ученые записки ИМПЛИИ», т. 33, 1966, стр. 213.

⁵ См.: Э. Эльстер. Указ. соч.

⁶ Н. М. Минина. Указ. статья.

berauschend и т. д., ибо немецкий язык беден словами, выражающими музыкальные тона.

Слуховые образы создаются не только с помощью семантики слова, но и с помощью слуховой живописи, звукоподражания и рифмы в поэзии.

Ухо, по мнению, например, Ф. Мартини, более «духовный» орган, чем глаз, ибо оно сообщает доступ к внутреннему чувству, а отсюда слуховые образы могут порождать ассоциации, связанные с самыми глубинами внутренней жизни человека.

По сравнению с обилием зрительных и слуховых восприятий в литературе намного слабее затронуты восприятия, в основе которых лежат вкусы, запахи и кожные ощущения. Однако есть писатели, для которых именно этот род нервных раздражений приобретает художественную ценность.

„Ich habe gerochen alle Gerüche
In dieser holden Erdenküche“,

пишет Г. Гейне о себе¹. Интересно утверждение о чувстве обоняния у К. Паустовского: «Он помнит, как пахли водоросли в Севастополе и чем они отличались от запаха водорослей в Батуми. Одна из глав повести «Бросок на юг» так и называется «Батумские звуки и запахи». Он слышит тонкий, не толще нитки запах холодных кистей винограда «Изабелла», он различает, как пахнет дождь»².

Для литературы важны не столько конкретные представления о вкусах, запахах, тактильных ощущениях, сколько важен ассоциативный характер восприятия вкуса, обоняния и осязания. Осязание бархатистости, мягкости шкурки куницы или песка доставляет эстетическое наслаждение не только непосредственно, но и в силу ассоциации с восприятием других явлений другими органами чувств³.

Вторая группа стилеобразующих факторов этого уровня носит структурный характер и соотносится уже не с отдельным словом или словосочетанием и их смыслом, а с определенными конструкциями, определенным строением мысли. Это не лингвистические категории и никакого отно-

¹ Цит. по: Е. Elsterg. Указ. соч., стр. 67.

² М. Чарный. Воспоминания о Паустовском. — «Литературная газета», 1968, № 47.

³ См.: Л. А. Зеленков. Указ. соч., стр. 101.

шения к самому языку не имеют. В практической речи они всецело определяются условиями и целями общения, в художественном произведении — условиями предыдущих уровней и психологией художника.

Этими факторами являются: пространственность, лаконичность, ясность, затемненность, точность, расплывчатость, плавность, шероховатость, изящность, тактичность, грациозность и т.д., это так сказать, качества «исполнения», качества мастерства, которые безусловно определяются и качествами мысли и чувства¹.

Названные возможные типы писателей, в основе конкретно-образной системы которых лежат различные ощущения, являются довольно искусственной классификацией, ибо на практике «чистые типы» встречаются редко. Но эта классификация помогает понять одну из граней художественности текста, а именно характер конкретной образности, прямой или ассоциативной, а в этой связи и воспринять языковое оформление ощущений как единство, как систему.

Д. ЯЗЫКОВЫЙ УРОВЕНЬ

На данном уровне писатель выступает как практический деятель. Это не стилистический уровень, здесь уже не создается программа оформления языка (законы отбора и комбинирования), а она осуществляется с учетом излюбленных приемов писателя: писатель заполняет речевую схему языковым материалом, речевая схема выступает в качестве правил использования языка.

Языковой материал — это не нечто внешнее, его функция не сводится лишь к закреплению художественных образов. Он содержит свои собственные изобразительно-выразительные возможности, которые при заполнении стилистической схемы он вносит в общую художественность текста. В изолированном виде этот уровень является предме-

¹ Данные стилеобразующие факторы не подвергаются рассмотрению в работе, так как они в их языковом оформлении подробно рассмотрены в работах Э. Г. Ризель (E. R i e s e l. *Stilistik der deutschen Sprache*. М., 1963 и *Der Stil der deutschen Alltagsrede*. М., 1964). Кроме того, в книге М. П. Брандес и Л. Г. Маркиной (M. P. B r a n d e s, L. G. M a r k i n a. *Praktikum für die deutsche Stilistik*. М., 1966) система стилистических упражнений построена, в основном, на стилистических качествах этого уровня.

том структурной стилистики, а также теории художественной и поэтической речи. Его основная проблема — как сделан язык данного текста. Качественные характеристики этого уровня, такие, как например, номинативность, атрибутивность, безличность, вербальность и др. имеют чисто языковую природу и выступают как лингвистические признаки художественно-стилистических качеств. На проблематике этого уровня мы не останавливаемся, так как она подробно зафиксирована в программах по лингвистической стилистике и не менее подробно разработана в учебниках и учебных пособиях по стилистике.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

«В произведении искусства «что» интересует людей гораздо больше, чем «как». Первое они могут усвоить по частям, второе же им не удастся обнять, как нечто целое. Отсюда — выхватывание отдельных мест; при этом воздействие целого, если всмотреться повнимательнее, не может не сказаться и здесь; но оно воспринимается бессознательно»¹.

В истории стилистики делалось немало попыток решить вопрос о том, что представляет из себя это «как», в частности и в художественно-прозаическом произведении. Существовало два основных подхода к решению этого вопроса: один подход от воспринимающего, от языка был типичен для лингвистики, второй — от творца, от художественного мышления — был типичен для искусствоведения.

Первый подход охватывал практически третий и четвертый уровень иерархической структуры, предложенной в данной работе. Такой объем исследования составляет в настоящее время часть лингвостилистического анализа.

Второй подход ограничивал свое рассмотрение стиля произведения первым и вторым уровнем упомянутой структуры. Он в применении к литературоведению составлял часть литературоведческого анализа стиля произведения.

Предпринималась и третья фундаментальная попытка изучения стиля произведения искусства, а именно попытка синтезировать в методе изучения первый и второй подходы к стилю произведения.

В предлагаемой книге также намечен один из возможных путей синтезированного подхода к стилю художественно-прозаического произведения, в основе которого системно-структурный метод. Стилль выступает в данном слу-

¹ И. В. Гете. Собрание сочинений. В 13-ти т., Т. 10. М., 1937, стр. 718.

чае в двойном качестве, как язык реального объекта и как метаязык, как теория речи художественного произведения.

Репрезентантом художественно-стилистической системы в прозаическом произведении является образ автора-повествователя. Он организует всю образную и языковую систему произведения и воплощает также общее стилистическое (точнее художественно-стилистическое) значение произведения. Стилистическое значение составляет сущность, смысл того, что называется стилеобразующими факторами. Именно оно выступает в качестве закона формирования языка художественного произведения. Стилистическое значение художественного текста представляет собой сложную структуру иерархических отношений, совпадающую с отражательно-художественной структурой произведения. Отражательная структура произведения (в ней стилистику интересует формальная сторона, идеальная и материальная) как результат эстетического отражения состоит как бы из двух частей: собственно отражения и объективации результата отражения. В качестве формы, в которой осуществляется процесс отражения, выступает идеальная структура образа повествователя, которая образует то, что называется стилем предмета. Стилль предмета определяет качественную специфику языка художественного произведения. Он охватывает два уровня структуры: композиционно-речевой и эмоционально-оценочный. Вторая часть отражательной структуры связана с материальным воплощением стиля предмета. Она традиционно называется индивидуальным стилем или слогом писателя и является по отношению к стилю предмета его свойством. Вторая часть также включает в себя два уровня: индивидуально-психологический и языково-стилистический.¹

В качестве факторов анализа первых двух уровней взяты два отношения, а именно отношение повествователя к предмету повествования (внутренний, художественный аспект структуры) и отношение повествователя к публике (внешний, коммуникативный аспект структуры). На третьем и четвертом уровне внутренний аспект структуры произведения выглядит иначе, в качестве инварианта художественного отношения выступает самовыражение художника.

Формальная часть уровней художественной структуры произведения осуществляет отбор и комбинирование языковых средств и превращение их в художественно-языковую систему.

Внутренний аспект рассмотренной структуры и воплощаемое им содержание создают в реальном произведении эмоциональный или художественный подтекст внешней словесной формы.

Художественный и коммуникативный аспекты структуры неразрывно связаны между собой и выступают в реальном произведении в виде синтетического художественно-стилистического значения и мотивированной этим значением системы языково-выразительных средств.

Когда-то Бюффон сказал, что стиль — это человек. Очевидно, это так. Человек в самом широком значении этого слова — индивидуальная, но общественно осознанная человеческая деятельность и индивидуализированное, но общественно воспринимаемое специфически человеческое содержание.

Приложение

О ЯЗЫКОВОМ ПОСТРОЕНИИ «ОБРАЗА АВТОРА» В РОМАНЕ А. ЗЕГЕРС «ВОССТАНИЕ РЫБАКОВ»¹

Роман «Восстание рыбаков» явился прямым откликом на обострение классовой борьбы в стране. В 1927—28 гг. в Германии широко развернулись экономические бои трудящихся разных профессий. А. Зегерс описала один участок этих боев, избрав ту среду, которая была ей хорошо знакома.

В центре романа А. Зегерс показала народ. Это рыбаки из поселков Сан-Барбара, Бле, Эльнор, Вик. Жизнь их безрадостна и тяжела. Действующие лица романа в своей массе — представители идейно еще незрелого пролетариата. И хотя их выступление терпит поражение, оптимистическая концовка романа не оставляет сомнения в том, что народ, в конце концов, победит в этой борьбе.

В художественном отношении этот роман принадлежит к тем произведениям, которые написаны как «своеобразные виды намеренно не проектируемых на экран сценариев»².

Такая сценарная форма романа обусловила и его композиционно-речевую структуру.

В этом романе представлены несколько планов авторского повествования. Оно организуется следующими разновидностями «образа автора»: наблюдателем, писателем, рассказчиком и смешанными формами — наблюдателем-писателем и наблюдателем-рассказчиком.

¹ A. Seghers. Aufstand der Fischer von St. Barbara. Moskau — Charkow, 1931.

² В. В. Виноградов. К построению теории поэтического языка, стр. 11.

В романе «Восстание рыбаков» доминирующим является план автора-наблюдателя и его вариации в виде наблюдателя-писателя и наблюдателя-рассказчика. В основе этого авторского плана — кинематографическая манера повествования. Преобладание плана наблюдателя выдвинуло в качестве основной композиционной формы этого произведения кинематографический эпизод. Форма кинематографического эпизода в прозаическом произведении позволяет кратко, но очень ярко изображать действительность.

Композиционной особенностью этого романа является малое количество диалогов, их заменяют одиночные реплики, сопровождаемые ремарками, а это, в свою очередь, ведет к повышению удельного веса «немых сцен». Первые две части романа построены в основном на «немых сценах», отсюда некоторая замедленность действия в этих частях в смысле развития сюжета. Повествование в романе «Восстание рыбаков» зиждется, главным образом, на показе; авторский комментарий почти что отсутствует, речь действующих лиц сведена до минимума; незначительное место занимает и психологическое повествование, т.е. повествование о внутреннем, психологическом состоянии героя. И тем не менее у читателя возникает целостное, пластическое представление о жизни героев романа — рыбаков. В этом, собственно, кроется разгадка богатейшего подтекста у А. Зегерс.

Автор-наблюдателя можно сравнить с репортером или кинооператором-документалистом. Главное в нем — он не вмешивается в события, ему как бы неизвестны мотивы действий героев, он заранее не знает, что произойдет в следующем кадре. Он фиксирует действия героев и сообщает о них читателю в порядке их следования. Автор-повествователь здесь предельно «объективен». Внешний показ событий в этом романе не является натуралистическим отражением действительности, а является средством острых, тонких психологических зарисовок.

Автор-наблюдатель выполняет в этом романе очень важную стилистическую функцию. Для создания жизненной правды в произведении совершенно необходимо настроение, необходимо ввести читателя в атмосферу произведения, построить ту обстановку, которая нужна для мысли, идеи

произведения^{1 2}. Эту функцию в романе «Восстание рыбаков» выполняет образ автора-наблюдателя. Стилизованный плакат автора-наблюдателя создает суровое звучание всего произведения.

Ниже приводим несколько сцен из романа, выполненных в манере автора-наблюдателя, и для сравнения один эпизод из сценария В. Горриша «Пять патронов».

1. Hull ging hinter Nyk. Auf Nyks hagerem lässigem Rücken hingen die Beine des jungen Bredel herunter und pendelten locker gegen Nyks Schultern. Sie steckten in geschnürten Stiefeln, deren Absätze aus einem Hull unbekannten Material waren. Unwillkürlich horchten alle nach dem Kai hin.

Unten am Weg trafen sie Kedennek. Kedennek sah auf, schickte die Frau heim und schloß sich an. Sie kamen über den Marktplatz. Sie hielten vor den Büros, aber da war alles dunkel. Hell erleuchtet war das Gasthaus, von oben bis unten, da war jetzt alles zusammen, was es an Angestellten, Beamten und Kaufleuten in St. Barbara gab. Sie blieben eine Minute vor der Tür stehen, dann machte einer, dem das Warten zu lange dauerte, die Tür auf, ein paar drängten nach. Von drinnen hörte man jemand rufen, was es denn gäbe. Nyk begann langsam den jungen Bredel von seinen Schultern zu lassen. Irgendein Angestellter kam heraus. Die Fischer riefen ihm zu, er sollte Leute von der Reederei herschicken. Nyk zog jetzt die Beine des jungen Bredel völlig von den Schultern des Vordermannes herunter. Er sagte: „Wir wollen den nicht, schickt einen andren.“ (стр. 91).

2. Die Leute von der „Marie Farère“ waren beim Aufräumen an Bord. Sie kamen auf den Steg. Die Fischer vom Kai kamen auch heran. Jetzt standen sie sich gegenüber in ungefähr zwei gleichen Haufen. Bruyk schüttelte die Hände des Fischers von seinen Schultern. Der Fischer stieß ihn mit der Faust auf die Brust. Einen Augenblick später lagen sie ineinander, halb auf dem Steg, halb im Wasser, Kedenneks Frau stellte den Korb ab, schnaufte und sah mit zu, ihren herunterziehenden Bauch mit beiden Händen festhaltend. Aus dem Büro kam der Aufseher herausgelaufen und schimpfte.

Kedenneks Frau stellte ihren Korb zum zweitenmal ab und sah jetzt ausschließlich dem Aufseher mit zu. Plötzlich

¹ См.: Ю. Бондарев. О настроении, сюжете и языке. — «Вопросы литературы», 1959, № 11.

² См.: Е. Ермайингер. Die epische Wirkungsform. — In: Е. Ермайингер. Das dichterische Kunstwerk. Berlin, 1923.

drehte sich der Aufseher nach ihr um. „Was stiert Ihr denn? Macht, daß Ihr fertig werdet!“ — Kedenneks Frau nahm langsam den Korb auf. Ihr Bauch zog, ihr Gesicht war nachdenklich (стр. 43).

3. Der Wirt, der über dem Schenktisch döste, spitzte auf einmal die Ohren. Dann lief er hinaus. In der Stube regte es sich. Einer kratzte sich, der andere wippte den Fuß. Sie horchten. Draußen gab es eine heisere Stimme, Tritte und Knurren. Das Mädchen vom Dampfer kam herein. Sie war durchnäßt und glatt wie eine Maus aus einer Pfütze. Ihre Glieder, ihr Bündel, ihre Röcke, alles tropfte. Sie lief, ihr verheultes Gesicht der Wand zugekehrt, quer durch das Zimmer. Sie lief auf die Treppe, drehte sich noch mal zurück und drückte mit einer freien Hand die Spieluhr an (стр. 24).

24-й эпизод из сценария В. Горриша
«Пять патронов»¹

«Выйдя из пещеры, Вася выпрямляется. На поясе у него пистолет комиссара. Вася вытаскивает из плоски горящий фитиль и отбрасывает в сторону. Потом выливает себе на ладонь остатки масла, смазывает их. Выбрасывает плоску, достает из кармана зеркало. Оно блестит на солнце. Вася поворачивается, поднимает камень, кладет на площадку перед пещерой. Вася составил из больших камней на площадке две буквы И. Он становится между ними на колени и кладет осколки зеркала между буквами. Зеркало ярко вспыхивает. Оно словно сияющий глаз, обращенный к небу. Вася поднимается, уходит.»

Сравнение плана наблюдателя и отрывка из сценария показывает, что разницы по существу между ними никакой нет, кроме времен глагола — в романе прошедшее имперфектное, в сценарии — настоящее. Но прошедшее в плане наблюдателя по своему значению в данном плане максимально приближено к настоящему времени в сценарии.

Как и в сценарии, в плане наблюдателя каждое предложение обозначает какое-то законченное действие, которое не вытекает из предыдущего, а дается как совершенно самостоятельное. Предыдущее предложение логически не обуславливает последующие. Действия, выраженные в отдельных самостоятельных предложениях, следуют подобно кадрам в кино в строгой последовательности. Единая картина создается не за счет логической последовательности, где

¹ См.: «Искусство кино», 1961, № 3.

предложения взаимообусловлены, а за счет «монтажа» кадров, одно предложение нанизывается на другое. Логические связи устанавливаются между ними уже читателем, а не автором. Отсюда и характерные отношения между предложениями в этом плане: перечисление, соположение или чаще всего последовательность, но не логическая, а как бы «механическая».

Характер отношений между предложениями определяет и скрепы между ними: в этом плане не встречается союзной связи предложений, нет повторов. Универсальным средством связи выступают имперфектное время глагола и анафорические местоимения.

Характер авторского повествования в данном стилевом пласту покоится на быстрой передаче движений. Создается стремительный темп сменяющихся картин. Отсутствует описание наружности героев, обстановки; обозначаются лишь действия героев и их главные аксессуары. Отсюда преобладание коротких самостоятельных простых предложений, либо бессоюзных сложных с мало распространенными составными частями.

В качестве подлежащего выступают преимущественно имена собственные, одушевленные существительные, либо их заменители — местоимения. Подлежащее в плане наблюдателя в данном романе не определяется. Определения в этом субъектном плане в «Восстании рыбаков» вообще редкий гость. Основной акцент в предложении сосредоточен на сказуемом, причем основная масса сказуемых выражена глаголами конкретного действия. Прямая изобразительность предполагает конкретность. Поэтому в предложении в плане наблюдателя все конкретно: подлежащее, сказуемое и все остальные члены, конкретизирующие их, главным образом, сказуемое. Так как все повествование сосредоточено на показе, то в предложении в качестве конкретизирующих элементов выступают обстоятельства места и образа действия, значительно реже времени.

Hull ging hinter Nyk; auf Nyks Rücken; gegen Nyks Schultern; locker, unwillkürlich.

Для этого плана характерна тяга к уточнениям всевозможного порядка, которые нацелены на внешний показ.

Unten am Weg; der Wirt, der über dem Schenktisch döste; sie lief, ihr verheultes Gesicht der Wand zugekehrt.

Иногда автор как бы дает наметки режиссеру для разработки эпизода в виде сравнений или дополнительных за-

мечаний, которые непосредственно к действию не относятся, но в то же время уточняют и дополняют внешний показ или внешнюю характеристику.

Sie war durchnäßt und glatt wie eine Maus aus einer Pfütze.

Сравнения в данном случае выступают как очень эффективное средство внешнего показа, вызывают совершенно определенное оптическое впечатление.

Важным моментом для этого плана является отсутствие синонимичности выражения; в каждом новом предложении — новое действие. Поэтому каждое последующее предложение не поясняет предшествующее, а продвигает изложение вперед.

В лексическом плане для данного стилевого пласта характерна конкретная лексика, в основном литературная, отсутствие фразеологических и других видов устойчивых словосочетаний.

Таким образом, основными признаками языковой структуры автора-наблюдателя в этом романе являются: «монтажная» связь предложений между собой, краткая фраза, глагольное сказуемое, конкретная простая лексика.

Экспрессивно-стилевой пласт автора-писателя

Такое условное название этот авторский план получил потому, что автор пользуется в данном случае формами письменной речи; автор здесь не рассказывает и не показывает читателю, а пишет для него.

Речь в этом субъектном плане литературная, писательски обработанная, в ней налицо элементы «книжной» продуманности.

В композиционном отношении данный авторский план охватывает собственно повествование о событиях и фактах, небольшие «психологические экскурсы» в состояние героев, описание пейзажа, который в этом романе дается в психологическом плане как аккомпанимент к состоянию героя.

Автор-писатель выступает в качестве объективного повествователя и комментатора. Тон его речи деловой и сдержанный. Повествование в этом плане носит предельно лаконичный, иногда даже протокольный характер.

План автора-писателя в данном романе по объему невелик, функция его сводится в большинстве случаев к предварению кинематографических эпизодов. Кусочки чисто повествовательного характера располагаются между кинематографическими эпизодами, и автор как бы «в паузах» дает пояснения и сообщает некоторые дополнительные сведения.

Речь автора-писателя ориентирована на письменноповествующий монолог. Ее основу составляет так называемый нормативный стиль, т.е. простой правильный синтаксис, соответствующий грамматическим нормам, и литературная лексика. На этом фоне встречаются отдельные книжные конструкции и конструкции, являющиеся принадлежностью поэтического языка (традиционные фигуры поэтического синтаксиса).

Ниже приводим несколько иллюстраций к данному субъектному плану.

1. „Der Aufstand der Fischer von St.Barbara endete mit der verspäteten Ausfahrt zu den Bedingungen der vergangenen vier Jahre. Man kann sagen, daß der Aufstand eigentlich schon zu Ende war, bevor Hull nach Port Sebastian eingeliefert wurde und Andreas auf der Flucht durch die Klippen umkam. Der Präfekt reiste ab, nachdem er in die Hauptstadt berichtet hatte, daß die Ruhe an der Bucht wiederhergestellt sei. St. Barbara sah jetzt wirklich aus, wie es jeden Sommer aussah. Aber längst, nachdem die Soldaten zurückgezogen, die Fischer auf der See waren, saß der Aufstand noch auf dem leeren, weißen, sommerlich kahlen Marktplatz und dachte ruhig an die Seinigen, die er geboren, aufgezogen, gepflegt und behütet hatte für das, was für sie am besten war“ (стр. 15).

2. „Als erstes Schiff verließ die „Marie Farère“ den Hafen. Der Regen stach die Gesichter der Frauen und machte ihre frischen Hauben so schlapp, daß sich die auf den Hinterköpfen zusammengerollten Zöpfe darunter abbildeten. Als der Dampfer die „Marie Farère“ um die Mole herumschleifte, löste sich ein kleiner Trupp Frauen von den übrigen und lief, die Kinder und die schweren nassen Röcke zusammenhaltend bis ans äußerste Ende der Mole. Jetzt konnten sie nochmals die Gesichter ihrer Männer so deutlich wie hinter dem Mittagstisch erkennen. Eine Minute lang erkannte sogar jede Frau in den Augen ihres Mannes das Feste, Dunkle vom letzten Winter“ (стр. 43).

3. „Aber Andreas brüllte nicht. Er preßte die Lippen zusammen, weil alle schliefen. Drüben an der Wand schlief

Kedennek, hinter seinem Rücken zusammengerollt die Frau. Jede Sekunde wurde die Luft um fünf Atemzüge dicker, Andreas dachte wieder an die Bohnen, ekelte sich davor, hatte aber Hunger. So ein Hunger. Bald setzte er sich da, bald dort in einem fest. Steckte bald im Kopf und saugte einem hüpfende lustige Hungergedanken heraus, bald im Herzen und machte es brennen und klopfen, bald in den Händen und machte sie weich wie Butter, und bald fuhr er einem zwischen die Beine in den Schoß“ (стр. 50).

В тексте 1 ярко выступает книжная основа этого пласта: усложненный синтаксис за счет сложноподчиненных предложений и распространенных простых (ср. первое предложение), большое количество определений (die verspätete Ausfahrt; die vergangenen vier Jahre; sommerlich kahler Marktplatz и т.д.), использование косвенной речи (der Präfekt hatte berichtet, da die Ruhe wiederhergestellt sei), такой принцип связи членов предложения как перечисление, причем перечисление художественного характера (например, нарастающее перечисление (климакс) — die er geboren, aufgezogen, gepflegt und behütet hatte; эмфатическая синтаксическая конструкция — für das, was für sie am besten war.

В лексическом отношении для этого текста характерна метафоричность — der Aufstand saß und dachte, что не типично для плана наблюдателя и рассказчика.

Синтаксическая основа текста 2 проста и прозрачна, движение словесных рядов логически прямолинейно, нет обрывов словесной цепи. Синтаксис соответствует нормативу. Здесь в синтаксическом отношении все гладко, ровно, закруглено.

В качестве элементов книжной речи выступают распространенная определительная группа: die auf den Hinterköpfen zusammengerollten Zöpfe и обособленная обстоятельственная группа: die Kinder und die schweren naßen Röcke zusammenhaltend.

В тексте 3 к приемам «специально» обработанной речи можно отнести эллиптическое предложение „so ein Hunger“ и параллельное строение двух последних предложений, причем в последнем предложении параллелизм сочетается с перечислением. Комбинации нескольких стилистических приемов, как например, в данном случае приемов синтаксического упорядочения, всегда несут большой художественный заряд.

Речь автора-рассказчика в языковом отношении соотносена с устно-монологической формой речи народно-разговорной окраски. В этой роли автор ведет как бы устное повествование. «Письменная речь строится по законам устной, сохраняя голос и интонацию»¹. В роли рассказчика автор в этом романе сближается со своими героями, исходит как бы из их речевой культуры.

Действующие лица романа — люди примерно одного культурного уровня и поэтому план рассказчика в романе «Восстание рыбаков» однороден. Те повествовательные куски, где автор рассказывает от имени Андреаса или жены Кеденнека или некоторых других героев, колебаний лексических, а тем более синтаксических не обнаруживают.

План автора-рассказчика представлен в основном в III части романа, где сосредоточены бытовые сцены и речь идет конкретно о героях романа. В стиливом ключе рассказчика написаны сцены из жизни семьи Кеденнека, Андреаса; некоторые эпизоды из жизни Гулля и Марии.

Стилевой пласт рассказчика в романе «Восстание рыбаков» выполняет особую композиционную функцию. Дело в том, что в этом романе А. Зегерс показывает рыбаков как массу, называя их большей частью местоимением «они». Эта аморфная символическая масса олицетворяет собой угнетенный трудовой люд рыбацких поселков. Из этой массы выделяются, «высвечиваются» образы отдельных рыбаков. Это «высвечивание» достигается как конкретным показом эпизодов из жизни рыбаков, так и определенной речевой формой: в стиливом плане рассказчика А. Зегерс очень часто прямо переходит на речевую манеру героев или максимально приближает авторскую речь к речи героев.

Ниже приводим иллюстрации к этому экспрессивно-стилевому пласту.

1. „Bei Bruyk, neben Kedennek, geschah etwas Merkwürdiges, Bruyk trank eines Abends einen Kübel Wasser vor Durst, in der Nacht wälzte er sich hin und her, am Morgen hatte er Löcher in den Bäckern, gestern war er noch eine Kugel, am Abend ein Strich. Nachbarn kamen, um sich das anzusehen. Bruyk schwatzte allerhand Unsinn. Das, was er sonst nur nachts schwatzte, das schwatzte er jetzt am Tage. Sein

¹ Б. В. Эйхенбаум. Указ. соч. Цит. по статье: В. В. Виноградов. Проблема сказа в стилистике, стр. 25.

Sohn käme an Ostern auf die Schule nach Port Sebastian, auf die Schule nach Port Sebastian, sein Sohn auf die Schule. Übrigens hatte sich Bruyk schnell erholt. In einer Woche war er schon wieder dick, es war zwar nicht die richtige Dicke, er hatte auch nichts Besonderes zu essen, mehr wie mit Luft aufgepumpt, dünn war die Haut und schlug Falten. In derselben Woche wurde beinah in allen Stuben zwei oder drei schlappe, das war jedenfalls etwas Merkwürdiges, wohl eine Krankheit. Da aber die meisten mager waren, war nichts zu sehen“. (срр. 81)

2. „Kedenneks Buben hatten in der letzten Zeit ganz dünne Hälse bekommen, ihre Köpfe baumelten von selbst darauf. Wenn ihnen ihre Mutter das Essen hinstellte, drehten sie die Löffel herum und kauten an den Stielen. Die Mutter redete ihnen zu, haute ihnen eins über, die Buben saßen mit kläglichen Hälsen und nagten an ihren Löffeln. Als man ihnen abends die Teller hinstellte, fingen sie zu weinen an, auch am nächsten Morgen, auch am Mittag. Sie räumte die vollen Schüssel ab, wollte auch die Löffel weglegen, aber die Kinder packten sie, bissen hinein. Marie Kedennek wünschte, Andreas möchte heimkommen, der wußte bei so was Rat. Andreas war jetzt den ganzen Tag im Boot; wenn er heimkam — schnell hinauf in die Schenke. Sie saßen dicht beieinander. Mochten jetzt die Kinder winseln, die Frauen die Teller abkratzen, hier waren sie von allem weit weg, wie nur in irgendeiner Kajüte, hier waren sie unter sich; ein paar waren weggeblieben, pflegten nicht mehr zu kommen, acht oder zehn etwa“. (срр. 138)

3. „Eines Morgens kam die Nachbarin, Katarina Nehr, klopfte und setzte sich. Aber Katarina Nehr sagte eine Weile gar nichts, dann sagte sie: „Ob Franz Nehr zurückkommen?“ — Marie Kedennek sah die andre scharf an. Katarina Nehr war noch jung, saftig und nicht so ausgemergelt wie die andre; deshalb hatte Marie Kedennek sie auch nie leiden können. Sie konnte auch nicht verstehen, wie das ein Mensch fertigbrachte, einfach zu klopfen und sich hinzusetzen und den Mund aufzutun. Aber das waren auch freilich sonderbare Tage“. (срр. 108)

В языковом отношении для речи рассказчика характерна, прежде всего, бытовая лексика. В бытовых сценах все названо своими именами. Встречаются элементы просторечной лексики и фразеологизмы. Ср. schwatzen; schlapp werden; dünne Hälse bekommen; kauen; eins überhauen;

bei so was; winseln, abkratzen; den Mund auf tun. Употребительны в этом плане морфологические формы, характерные для устной речи: напр., редукция безударного «е»: sehn, gehn, andre.

Среди синтаксических изобразительных средств широко применяются сравнения, причем в качестве «базы сравнения» используются конкретные понятия. Ср. gestern war er noch eine Kugel, am Abend ein Strich; mehr wie mit Luft aufgepumpt.

Для синтаксиса в этом субъектном плане характерны простые мало распространенные предложения и бессоюзные сложные с очень простыми составными частями, нередко в виде неполных предложений. Ср. pflegten nicht mehr zu kommen; haute ihnen eins über (текст 2). Конструкции с подчинением сведены до минимума. Для этого плана характерны и более сложные по объему синтаксические построения, которые передают логику разговорной речи. Ср. первое предложение (текст 1) и последнее (текст 2). Такие предложения строятся по принципу „stoßweise Ergänzung“ (Хаверс)¹. К основному высказыванию, напр., Bei Bruyk geschah, etwas Merkwürdiges присоединяются добавочные, которые его дополняют, а иногда такие добавочные сообщения носят самостоятельный характер в рамках одного предложения (текст 2 — ein paar waren weggeblieben).

Для синтаксиса типичны также уклоны от логически-прямолинейного движения словесных рядов, что имеет место в устной речи (ср. текст 3 — Aber das waren auch freilich sonderbare Tage — по отношению к предыдущим предложениям знаменует собой скачок мысли, ее обрыв).

Разговорные интонации приносят эллиптические предложения типа: gestern war er noch eine Kugel, am Abend ein Strich (текст 1); wenn er heimkam — schnell hinauf in die Schenke (текст 2).

Тому же способствуют вводные слова, которые придают рассказу живость и непосредственность, повторы одного и того же слова, типичные для устной разговорной речи, как например, повтор слова „schwätzen“. Такие повторы передают естественное течение речи, у человека нет времени подобрать какое-либо синонимичное выражение. Для структуры предложения характерна его большая «разрыхлен-

¹ См.: W. H a v e r s. Handbuch der erklärenden Syntax. Heidelberg, 1931.

ность»¹, а это, в свою очередь, связано с использованием пауз, что также типично для устного речеведения.

Понятие «разрыхленность» или «разрыхление» синтаксической структуры охватывает как замену подчинительной связи присоединительной (указанные типы предложений сложного состава), так и явления обособления. Так в приведенных примерах дополнительное членение предложения достигается с помощью различных уточняющих групп: *neben Kedennek; mehr wie mit Luft aufgepumpt; wohl eine Krankheit* (текст 1); *auch am nächsten Morgen, auch am Mittag; acht oder zehn etwa* (текст 2); *Katarina Nehr* (текст 3).

Таковы некоторые моменты, сигналы, позволившие отнести вышеприведенные тексты к плану автора-рассказчика.

Как план автора-писателя, так и план автора-рассказчика в чистом виде встречается не так часто. В романе «Восстание рыбаков» они выступают чаще в сочетании с планом наблюдателя, образуя смешанные стилевые пласты — пласт автора-наблюдателя/писателя и пласт автора-наблюдателя/рассказчика.

Экспрессивно-стилевой пласт автора-наблюдателя /писателя/

В этом субъектном плане автор не повествует о действительности, а показывает ее, но в отличие от субъектного плана наблюдателя, это уже не просто внешний показ, а показ с комментариями.

Ср., например:

Der Wirt wischte mit dem Ärmel den Tisch ab und stellte Glas und Flasche darauf mit einem haßerfüllten Blick auf diesen auswärtigen Gast, der teuren Brantwein bestellte in einem Jahr, in dem seine Landsleute nicht Fische genug gefangen hatten, um Brot bis zum nächsten Fang zu backen. Hull füllte das Glas und bot es seinem Gegenüber nach der Landessitte an. Der Schiffer Kedennek von der Veronika berührte den Rand mit seinen vor Stolz ganz dünn zusammengepreßten Lippen und stellte es wortlos ab. (стр. 19).

В этом абзаце заключена небольшая сценка в таверне. Собственно показ, сама сцена заключена в предложениях:

¹ См.: E. R i e s e l. Die 'Auflockerung' — ein wesentliches Merkmal des modernen deutschen Satzbaus. — „Sprachpflege“, 1961, Н. 1.

der Wirt wischte mit dem Ärmel den Tisch ab und stellte Glas und Flasche darauf; Hull füllte das Glas und bot es seinem Gegenüber an; der Schiffer Kedennek berührte den Rand mit seinen ganz dünn zusammengepreßten Lippen und stellte es wortlos ab.

Все остальные языковые моменты в этих предложениях содержат мотивы, объяснения: почему хозяин смотрел на Гулля с ненавистью, разъясняет последующее придаточное предложение, передающее мысли хозяина. Группа „nach der Landessitte“ объясняет поступок Гулля, „seine vor Stolz zusammengepreßten Lippen“, также объясняет портретную черту героя. Т.е. это такие мотивы, которые на основании лишь восприятия внешних действий не могут получить объяснение со стороны читателя или зрителя.

В языковом отношении смешанный план наблюдателя/писателя оформляется следующим образом: внешний рисунок пласта такой же, как и в плане наблюдателя: самостоятельные предложения, соответствующие как бы отдельным кадрам. Нанизывание одного предложения на другое. Параллельное строение предложений (на первом месте подлежащее, на втором — сказуемое в имперфекте).

Наполнение фразы, насыщение существующих связей в предложении за счет всякого рода «объясняющих элементов», которые в языковом отношении близки к плану писателя (конструкции литературного языка), сближает этот план с планом автора-писателя. В данном случае книжное звучание привносят: определения (haßerfüllter Blick; seine vor Stolz zusammengepreßten Lippen) и придаточные определительные предложения.

Экспрессивно-стилевой пласт автора-наблюдателя/ рассказчика

План автора-наблюдателя (рассказчика) занимает промежуточное положение между наблюдателем и рассказчиком. Основа его — изобразительный ряд, в который включены осколки устного рассказа, как, например, в нижеприведенном отрывке (da hingen solche Happen; wer weiß, vielleicht würde um seinetwillen ...; nichts klapperte; da standen Uhren ..., die waren mit Reifen zu fangen; mir nichts, dir nichts и пр.).

Die Leute zuckten zusammen, putzten sich, kamen auch herunter, gierig auf solche Happen vor Freude. Kedennek kam

а auch herunter, er blieb hinter dem Schießstand stehen, da hingen solche Happen, gelbe und rote Gewinne, Kedenneks bleierne Brauen entriegelten sich. Er legte zum erstenmal lächelnd die Büchse an, zielte, wer weiß, vielleicht würde um seinetwillen die hölzerne Mühle zu klappern anfangen, — er schoß — nichts klapperte, seine Brauen zogen sich wieder zusammen. Kedenneks Frau, sie war wieder platt und dürr, schob sich gegen die Buden, streifte einen Tisch, da standen Uhren, Blumentöpfe und Vasen, die waren mit Reifen zu fangen. Mir nichts, dir nichts konnte man so eine spitzige, glänzende Sache im Reif haben, sie wurde unruhig, berührte saghaft ihren Mann mit ihrem Ellenbogen, man konnte drei oder sechs Reifen auf einmal haben, die hing man sich in den Arm, man brauchte sie nur nacheinander zu nehmen und zu schnicken. Sie bettelte leise, Kedennek, der wollte nicht oder hörte sie nicht, sie gingen vorbei, ihr Gesicht schrumpfte noch winziger und gelber, ein dünner, zorniger, klagender Laut kam aus ihrer Kehle. (стр. 85).

Итак, в романе «Восстание рыбаков» среди указанных экспрессивно-стилевых пластов преобладает стиль автора-наблюдателя, усиленный экспрессивно-стилевыми пластами наблюдателя-писателя и наблюдателя-рассказчика. Этим объясняется наружная бесстрастность повествования, его объективность, что дает некоторым критикам повод упрекать А. Зегерс в «объективизме», но ее «объективизм» в этом романе — это, прежде всего, своеобразное построение образа автора. Преобладание стилового пласта автора-наблюдателя создает атмосферу большой простоты и безыскусственности, добиться которой потруднее, чем многих сложностей. Система языковых выразительных средств, обусловленная кинематографической манерой повествования, внушает читателю мысль о естественном течении жизненного потока. Тут, очевидно, кроется секрет большого эмоционального воздействия романа, секрет его страстности, скрытой под кажущимся бесстрастием.

Прямая изобразительность, составляющая основу отображения действительности в этом романе, довольно распространена и в других романах А. Зегерс, хотя уже и не является столь доминирующей, как в «Восстании рыбаков».

Проблема «стиль произведения» является жизненной для переводчика художественной литературы, так как с ней связаны вопросы адекватности перевода, равно как и «свободы» переводчика, его индивидуальности.

Понятие «адекватность перевода», по нашему мнению, содержит два момента: точность, тождественность перевода, связанная с передачей содержания, и соответствие, связанное с передачей словесной формы и оставляющее зазор для свободы творчества переводчика.

В связи с этим при переводе следует четко отграничивать два понятия: стиль предмета и слог, почерк писателя, которые в произведении существуют в единстве. В словесно-художественном произведении существует два различных вида оформления: содержания и словесной материи. Как то, так и другое имеет совершенно различную форму. Оформление содержания есть в то же время и оформление материи: словесная внешняя форма связана с содержанием не непосредственно, а через форму содержания (в первом случае оформляются характеры и судьбы, во втором — слово, предложение).

Стиль предмета — это способ оформления содержания, его результатом в «готовом» произведении является художественное содержание, которое писателю предстоит облечь в словесную форму. «Носителем» стиля предмета выступает образ автора-повествователя. Стиль предмета, грубо говоря, не зависит от различия языков (это не значит, что он не зависит от языка, в котором он осуществляется, как раз наоборот). Стиль предмета — категория понятийная и для своей передачи требует прежде всего понимания.

Почерк писателя — это способ оформления словесной материи по заказанному плану (стилю). Здесь важнейшую роль играют закономерности сопоставляемых языков. И как раз с этим связана проблема «свободы» и мастерства переводчика.

Цель данного очерка — показать практически значение соотношения «стиль и перевод» путем сопоставления оригинала и его перевода. В качестве материала взят один из отрывков романа Г. Бёлля «Где ты был, Адам?», а именно начало V главы и перевод этого отрывка¹.

¹ Н. В ö l l. Wo warst du, Adam? Berlin, 1951; Г. Бёль. Где ты был, Адам? Пер. с нем. М., 1963.

1. Feinhals war in die Stadt gegangen, um Stecknadeln, Pappkarton und Tusche zu kaufen, aber er hatte nur Pappe bekommen, rosarote Pappe, wie sie der Spieß gerne hatte, um Schilder zu malen. Als er aus der Stadt zurückkam, regnete es. Der Regen war warm. Feinhals versuchte die große Rolle unter die Feldbluse zu schieben, aber die Rolle war zu lang, zu dick auch, und als er sah, daß das Packpapier anfang rundherum naß zu werden, und die rosarote Pappe durchfärbte, ging er schneller. An einer Straßenecke mußte er warten. Panzer fuhren schwerfällig in die Kurve, schwenkten langsam ihre Rohre, ihre Hinterteile und fuhren in südöstlicher Richtung weiter. Die Leute sahen, blickten den Panzern ruhig zu. Feinhals ging weiter. Der Regen fiel dicht und schwer, es tropfte von den Bäumen, und als er in die Straße kam, wo seine Sammelstelle lag, sah er schon große Pfützen auf dem schwarzen Boden.

2. An der Tür hing das große, weiße Schild, auf das er mit blassem Rotstift gemalt hatte: „Krankensammelstelle Szentgyörgy“. Es würde bald ein besseres Schild dort hängen, dick, rosarot, mit schwarzer Tusche in Rundschrift bemalt.

1. Файнхальс отправился в город купить кнопок, картона и туши, но раздобыть ему удалось только картон, тот самый розоватый картон, который особенно нравился каптенармусу. Таблички в госпитале всегда писали на таком картоне. Возвращаясь, Файнхальс попал под дождь; дождь был теплый, ласковый. Файнхальс попытался упрятать неуклюжий рулон картона под гимнастерку, но рулон оказался для этого слишком объемистым. Увидев, что края оберточной бумаги основательно намокли и по нежно-розовому картону поползли темные пятна, он ускорил шаги. Но вскоре ему пришлось довольно долго простоять под дождем на перекрестке: мимо шла танковая колонна.

2. Танки неуклюже поворачивали за угол, медленно поводя хоботами орудий и занося бронированные зады. Они шли на юго-восток. Прохожие равнодушно смотрели им вслед.

3. Файнхальс двинулся дальше. Дождь шел не частый, но крупный, плескучий. С деревьев капало. Пока он добрался до эвакуационного пункта, на черном тротуаре уже заблестели широкие лужи. К дверям был припилен большой лист белого картона, на кото-

Alle würden es sehen können. Noch war alles still. Feinhals klingelte, drinnen wurde aufgedrückt, und er begrüßte in die Pförtnerloge hinein und ging in den Flur. Im Flur an den Kleiderhaken hingen eine Maschinenpistole und ein Gewehr. Neben den Türen waren kleine gläserne Gucklöcher, hinter denen ein Thermometr war. Alles sauber, und es war sehr still, und Feinhals ging sehr leise. Hinter der ersten Tür hörte er den Spieß telefonieren. Im Flur hingen Fotografien von Lehrerinnen und eine große kolorierte Ansicht von Szentgyörgy.

3. Feinhals schwenkte rechts herum, trat durch eine Tür und war auf dem Schulhof. Der Schulhof war von großen Bäumen umgeben und hinter seinen Mauern drängten sich hohe Häuser. Feinhals blickte auf ein Fenster im dritten Stock: das Fenster war offen. Er ging schnell ins Haus zurück und stieg die Treppe hinauf. Im Treppenhaus hingen die Bilder der entlassenen Jahrgänge. Eine ganze Reihe großer brauner und goldener Rahmen, in denen Mädchenbrustbilder aufgeklebt waren: ovale, dicke Pappstücke, die eine Mädchenfotografie trugen. Der erste Jahrgang war der Jahrgang 1918. 1918 schien das

ром он сам еще недавно вывел жестким красным карандашом надпись: «Эвакопункт Сентдёрдь». Файнхальс подумал о том, что сегодня на дверях бывшей женской гимназии появится новая табличка из розоватого толстого картона, на котором он выведет ту же надпись, но только тщательнее, тушью и чертежным шрифтом. Вывеска будет всем на загляденье. Он позвонил, и ему отперли дверь. Швейцар быстро скрылся в своей каморке, Файнхальс поздоровался в пространство и шагнул в коридор. На вешалке висели на ремнях автомат и винтовка. Файнхальс прошел по коридору вдоль ряда дверей. У каждой двери в стене было пробито смотровое оконце, за которым висел термометр: Все кругом сверкало чистотой. Стояла полная тишина, и Файнхальс шел чуть ли не на цыпочках. Из-за крайней двери до него донесся голос каптенармуса, говорившего по телефону. По стенам коридора были развешаны фотографии учительниц, здесь же висела большая цветная фотопанорама города Сентдёрдь.

4. Свернув по коридору направо, Файнхальс открыл одну из дверей и сразу очутился на школьном

erste Abitur gewesen zu sein. Die Mädchen hatten steife, weiße Blusen an, und sie lächelten traurig. Feinhals hatte sie schon oft angesehen, fast eine Woche lang, jeden Tag. Mitten in den Mädchenbrustbildern drin klebte eine schwarze, strenge Dame, die einen Kneifer trug, es mußte die Direktorin sein. Von 1918 bis 1932 war es dieselbe, sie schien sich in diesen vierzehn Jahren nicht verändert zu haben. Es war immer dasselbe Bild, wahrscheinlich nahm sie immer wieder das gleiche Photo und ließ es vom Photographen in die Mitte kleben. Vor dem Jahrgang 1928 blieb Feinhals stehen. Hier war ihm ein Mädchen durch seine Frisur aufgefallen, sie hieß Maria Kartök, trug ein langes Pony, fast bis auf die Brauen, und ihr Gesicht sah selbstbewußt und hübsch aus. Feinhals lächelte. Er war schon im zweiten Aufgang und ging weiter bis zum Jahrgang 1932. Er hatte auch 1932 Abitur gemacht. Er sah die Mädchen der Reihe nach an, die damals neunzehn gewesen sein mochten, so alt wie er, und jetzt zweiunddreißig waren: in diesem Jahrgang war wieder ein Mädchen, das ein Pony trug, nur über die halbe Stirn, und ihr Gesicht war selbstbewußt

дворе. Во дворе росли большие деревья, за оградой его высились многоэтажные дома. Файнхальс внимательно посмотрел на одно из выходявших во двор окон четвертого этажа. Окно было открыто. Тогда он поспешно вернулся в здание и стал подниматься по лестнице на четвертый этаж. По всей лестничной клетке на стенах были развешены фотографии выпускниц. У каждого выпуска была своя витрина — в темно-коричневых и позолоченных рамках за стеклом красовались фотографии абитуриентов, наклеенные на овальные куски плотного картона. На площадке первого этажа висела фотовитрина выпуска 1918 года. По-видимому, это был вообще первый выпуск в этой гимназии. С фотографии печально улыбались худенькие девушки в накрахмаленных блузках.

5. Файнхальс успел основательно изучить эти портреты. Вот уже целую неделю он разглядывал их ежедневно. В центре группы среди девичьих лиц был вклеен портрет строгой черной дамы в пенсне. Это, по всей видимости, была директриса. Судя по фотографиям и датам, она возглавляла гимназию с 1918 по 1932 год и за все эти годы ничуть не измени-

und von einer gewissen strengen Zärtlichkeit. Sie hieß Ilona Kartök und glich ihrer Schwester sehr. Nur schien sie schmaler und weniger eitel gewesen zu sein. Die steife Bluse stand ihr gut, und sie war die einzige auf dem Bild, die nicht lächelte. Feinhals blieb einige Sekunden stehen, lächelte wieder und stieg langsam zum dritten Stock empor. Er schwitzte, hatte aber keine Hand frei, um die Mütze abzunehmen, und ging weiter. An der Querseite im Treppenhaus war eine Muttergottesstatue in eine Nische gesetzt. Sie war aus Gips, frische Blumen standen in einer Vase vor ihr; am Morgen waren Tulpen in der Vase gewesen, jetzt standen gelbe und rote Rosen da, mit knappen, kaum geöffneten Knospen. Feinhals blieb stehn und blickte in den Flur hinunter. Im ganzen gesehen sah dieser Flur voller Mädchenbilder eintönig aus: sie sahen alle aus diese Mädchen, wie Schmetterlinge, unzählige Schmetterlinge, mit etwas dunkleren Köpfen, präpariert und in großen Rahmen gesammelt. Es schienen immer dieselben zu sein, nur das große dunkle Mittelstück wechselte hin und wieder. Es wechselte 1932, 1940 und 1944. Ganz oben links am Ende

лась. Надо полагать, директриса каждый раз вручала оформителю одну и ту же фотографию. У портретов выпускниц 1928 года Файнхальс задержался. Его внимание привлекла здесь необычная прическа некоей Марии Карток — длинная, почти до бровей, прямая челка: очень независимый вид был у этой хорошенькой девушки. Файнхальс улыбнулся и, поднявшись на несколько ступенек, остановился возле абитуриентов 1932 года. Он и сам кончал школу в 1932 году. Поднимаясь по лестнице, он останавливался здесь каждый раз и внимательно вглядывался в лица девушек. Тогда им было по девятнадцать лет, сейчас тридцать два — как и ему. В этом выпуске тоже была девушка по фамилии Карток. И эта была с челкой, только покороче — до середины лба. Она тоже выглядела весьма независимо, но лицо ее светилося какой-то целомудренной нежностью. Звали ее Илона. Она была очень похожа на старшую сестру — только худенькая, и, видно, не такая гордычка. Накрахмаленная блузка была ей к лицу. Из всех выпускниц этого года она одна не улыбалась на карточке.

6. Файнхальс постоял

des dritten Aufgangs hing noch der Jahrgang 1944, Mädchen in steifen, weißen Blusen, lächelnd und unglücklich, und in ihrer Mitte eine dunkle, ältere Dame, die ebenfalls lächelte und ebenfalls unglücklich zu sein schien. Feinhals blickte im Vorübergehen flüchtig auf den Jahrgang 1942; dort war wieder eine Kartök, sie hieß Szorna, aber sie fiel nicht auf: ihre Frisur unterschied sich nicht von den anderen, ihr Gesicht war rund und rührend. Als er oben angekommen war, auf diesem Flur, der still war wie das ganze Haus, hörte er daß auf der Straße Autos vorfuhren. Er warf seinen Kram auf eine Fensterbank, öffnete ein Fenster und sah hinaus. Der Spieß stand unten auf der Straße vor einer Wagenkolonne, die Motoren waren nicht abgestellt. Landser mit Verbänden sprangen auf die Straße, und hinten aus einem rotlackierten, großen Möbelwagen kamen sehr viele Landser mit ihrem Gepäck. Die Straße füllte sich schnell. Der Spieß schrie: „Hier — hierhin — alles in den Flur gehen — warten.“ Ein unregelmäßiger grauer Zug bewegte sich langsam in die Tür hinein. Auf der anderen Straßenseite wurden Fenster aufgerissen, Leute blickten hinaus, und an der

немного, глядя на нее, ласково улыбнулся и стал медленно взбираться на третий этаж. Он хотел было снять кепи и вытереть вспотевший лоб, но, вспомнив, что руки заняты, пошел дальше. На площадке третьего этажа в нише белела гипсовая статуя богоматери. У ног статуи стояли свежие цветы в вазочке. Еще утром здесь были тюльпаны, а теперь их сменил букетик роз — чайных и алых, с тугими, полураспустившимися бутонами. Файнхальс остановился у статуи и оглядел сверху всю лестницу. Увешанные девичьими фотографиями, стены выглядели в общем довольно однообразно: все девушки походили друг на друга, словно мотыльки, белые мотыльки с темными головками, припиленные к картону. Казалось, фотографии из года в год повторялись и только портрет директрисы менялся иногда — он менялся в 1932, 1940 и 1944 годах. На самом верху слева висели фотографии выпуска 1944 года. Накрахмаленные белые блузки, невеселые улыбки девушек, а в центре витрины фотография последней директрисы — темноволосой пожилой дамы. И директриса улыбалась невесело.

7. По пути Файнхальс

Еcke stauten sich Menschen.

4. Manche Frauen weinten.

5. Feinhals schloß das Fenster. Im Hause war es noch still — nur schwach kam der erste Lärm unten aus dem Flur; er ging langsam bis zu Ende des Flures, stieß dort einmal mit dem Fuß gegen eine Tür, und drinnen sagte eine Frauenstimme: „Ja?“; er spürte, daß er rot wurde, als er mit dem Ellenbogen die Klinke herunterdrückte. Zuerst sah er sie nicht, das Zimmer stand voller ausgestopfter Tiere, auf großen Regalen lagen zusammengerollte Landkarten, große, sauber verzinkte Kästen mit Gesteinsproben unter gläsernen Dekkeln, und an der Wand hing ein bunter Druck mit Stickmustern und eine laufend numerierte Bildfolge, die alle Stadien der Säuglingspflege zeigte.

мельком поглядел и на выпускниц 1942 года. И здесь была одна Карток. Звали ее Сорна. Но ее прическа ничем не отличалась от причесок ее одноклассниц, а личико у нее было по-детски округлое и трогательное.

8. На лестнице, как и во всем доме, стояла глуповатая тишина. Уже на площадке четвертого этажа Файнхальс услышал доносившийся внизу шум моторов. Он распахнул одно из окон в коридоре и, небрежно бросив на подоконник свой рулон, посмотрел вниз. У подъезда стоял каптенармус. Он вышел навстречу автоколонне, только что подкатившей к школе. Автофургоны стояли с включенными моторами. Из машин высыпали солдаты — все легко раненные, с белыми повязками. Особенно много солдат с вещевыми мешками вылезло из красного мебельного фургона в хвосте колонны. Прибывшие сразу запрудили тротуар. «Сюда, сюда давай! — кричал каптер, стоя в подъезде. — Всем собраться в раздевалке и ждать!»

9. Солдаты сгрудились в подъезде. Двери медленно втягивали живую серозеленую ленту. В домах по ту сторону улицы распахивались окна, в них появлялись головы людей.

На углу собралась толпа прохожих. Женщины плакали.

10. Файнхальс закрыл окно. В доме все еще было тихо, но всплески далекого шума уже долетали сюда с первого этажа. Фейнхальс прошел по коридору и слегка стукнул носком сапога в крайнюю дверь. «Да, да», прозвучал в ответ женский голос. Чувствуя, что краснеет, он локтем надавил на ручку двери.

11. Войдя в комнату, заставленную чучелами птиц и животных, Файнхальс сначала никого не увидел. Он привычно осмотрелся — на длинных полках лежали свернутые географические карты и коллекции минералов в аккуратных оцинкованных ящиках с застекленными крышками.

12. На стенах были развешаны цветные таблицы образцов для вышивок и целая серия пронумерованных картин, изображавших во всех подробностях уход за грудными младенцами.

Ведущей повествовательной формой в романе «Где ты был, Адам?» в приведенном отрывке из оригинала является изображение. Повествование можно назвать кинематографическим, так как его основу составляет зрительный ряд. Композиционно данный отрывок состоит из 4 сценок и одного самостоятельного кадра; внешне они оформлены как абзацы: I сцена — Файнхальс возвращается из города; 2 сцена — Файнхальс входит в дом; 3 — Файнхальс поднимается на четвертый этаж; 4 — кадр: плачущие женщины; 5 — Файнхальс в комнате Илоны.

Перевод предлагает иную композиционную схему и иную систему образов. Здесь изображение в основном заменено эпическим изложением, а повествование нельзя уже разделить на сцены. 5 сценам оригинала соответствует в переводе 12 самостоятельных повествовательных кусков, оформленных внешне как абзацы:

I — Файнхальс возвращается из города; II — картина: танки идут по городу; III — Файнхальс продолжает путь, входит в дом; IV — Файнхальс выходит во двор, чтобы посмотреть в окно; возвращается в дом и поднимается по лестнице; V — витрина выпускниц; VI — Файнхальс на площадке 3-го этажа; VII — выпуск 1942 года; VIII — событие во дворе; IX — картина: солдаты и население; X — Файнхальс продолжает путь; XI — Файнхальс в комнате Илоны; XII — интерьер комнаты.

Стиль повествования в указанных отрывках выглядит следующим образом:

i-й абзац в оригинале: I абзац является повествовательным зачином главы; образ повествователя двуслойный: рассказчик и наблюдатель. Рассказчик устный, приближенный к герою. Устный характер повествования создается с помощью синтаксических средств: сложные синтаксические единства с присоединительными конструкциями передают логику разговорной речи: „aber er hatte nur Pappe bekommen, rosarote Pappe, wie sie ...; die Rolle war zu lang, zu dick auch“. Со слов „F. versuchte“ рассказчик становится рассказчиком-наблюдателем: он наблюдает действия героя, комментируя их. Переходы одного субъекта повествования в другой можно назвать кантиленными; так, в предложении „F. versuchte“ образ рассказчика надвигается на образ наблюдателя. Или „An einer Straßenecke mußte er warten“ — повествовательный момент, „Panzer führen“ — объяснение, переходящее в изображение, „schwerfällig in die Kurve“ и т.д., то есть „Panzer führen“ — стык повествования и изобра-

жения. Изобразительный ряд заканчивается словами „es tropfte von den Bäumen“ и опять в рамках одного предложения смена субъекта повествования: со слов „als er“ наблюдатель превращается в рассказчика. То есть фактура повествовательного стиля в этом абзаце выглядит так:

$R \rightarrow R/N \rightarrow N \rightarrow N/P \rightarrow P$; (R — рассказчик, N — наблюдатель).

В переводе: тот же объем текста в переводе выглядит как литературное повествование с налетом непринужденности. Литературность изложению придает «сглаженный» синтаксис: деепричастные обороты, введение союза «но» (но вскоре), разбивка синтаксических единств, которые в оригинале символизируют спонтанность устной речи, на самостоятельные, грамматически «правильные» предложения. Некоторая непринужденность создается за счет разговорной лексики: «отправился, раздобыл, упрятать».

Повествование в переводе разбивается «вставной» картиной движения танков. Будучи вырванной из повествования, картина эта кажется безликой, автор здесь настолько «отчужден» от повествования, что она повисает в воздухе.

Схематично повествование выглядит так:

$L; K_o; L \rightarrow (L \text{ — литератор, } K_o \text{ — объективная картина, } L \text{ — часть куска оригинала перемещена в переводе в другой кусок})$.

2-й абзац в оригинале: тип повествователя здесь — наблюдатель, но наблюдатель не посторонний, а как будто бы сам герой прослеживает свой путь, комментируя его: изображение (an der Tür hing; F. klingelte; drinnen wurde aufgedrückt; er grüßte, ging in den Flur; F. ging sehr leise; er hörte den Spieß telefonieren) сопровождается комментариями устного рассказчика. Устный характер речи здесь также придают сложные единства с присоединительной связью между частями предложения (und er grüßte; und es war sehr still, und F. ging sehr leise). Идентифицировать повествователя с героем помогает внутренний монолог. Показ действий героя сочетается с показом обстановки. Переходы от изображения к описанию и от описания к изображению даны плавно, с помощью повтора im Flur и союза und.

Схема повествования в этом абзаце может быть такой:

$Hr/Pr \rightarrow Hr/O \rightarrow O/Hr \rightarrow O$ ($г$ — герой, O — описание).

В переводе: эта сцена не воспринимается как монтаж ряда кадров. То, что в оригинале остается за кадром, в переводе восполняется и вносится в повествование. В результате показ заменен пересказом, динамичность — плавностью. Стилистически повествование выглядит разнородным: фраза «К дверям был пришпилен ...» явно разговорного характера сменяется типично книжной конструкцией с косвенной речью. «Будет всем на загляденье» — осколок речи героя; затем изображение в сочетании с описанием, переходящее в литературное повествование, которое сменяется описанием, то есть:

Р → Л → Р → Н/О → Л → О

3-й абзац в оригинале: занимает 1 1/2 страницы. Повествование носит характер изображения, то есть автор выступает как наблюдатель. В основе большого повествовательного куска зрительный образ: Файнхальс выходит во двор, смотрит на интересующее его окно, входит в дом и поднимается по лестнице. В начале абзаца автор — объективный наблюдатель, который наблюдает и героя и обстановку. Изображение с описанием кончается фразой „Der erste Jahrgang war der Jahrgang 1918“. С фразы „1918 schien ...“ до „vor dem Jahrgang 1928“ герой из объекта повествования превращается как бы в его субъект: наблюдение переходит в размышление героя, но это не свободная медитация, она связана непосредственно с действием. Субъективность размышлению придают модальные слова: „schien, mußte, sein, wahrscheinlich“; присоединительная конструкция „die Mädchen hatten ... Blusen an, und sie lächelten traurig“; уточнения „fast eine Woche lang“, „mitten ... drin“.

Остальной отрезок повествования до слов „als er aber angekommen war.“ можно разделить на 3 однотипные по стилю части: объективное изображение в сочетании с размышлениями или рассказом героя, ракурс повествования перемещается извне вовнутрь. Границей этих кусков служат зрительные кадры: „F. blieb ... stehen“; „F. lächelte ...“ Устный характер рассказа (размышлений) героя создается также за счет присоединений. Со слов „hörte er...“ устный рассказ через изображение действий героя переходит к панорамному изображению событий во дворе. Автор вновь превращается в объективного наблюдателя. Причем, если до этого наблюдатель следовал за героем, то здесь он ведет наблюдение с одной точки и охватывает всю картину.

Предложения здесь короткие, соединенные по способу присоединительного перечисления.

Схема повествования:

Н/О → Г → Н/Г → Н/Г → Н/Г → Нп; (Г — герой; п — панорамное).

Предложение „*Manche Frauen weinten*“ выделено в самостоятельный эпизод; он как бы «высвечен» из общей картины. К (картина).

В переводе: единого зрительного образа нет; кинематографичность повествования заменена литературным изложением. Цельному изображению в оригинале соответствуют 6 самостоятельных отрезков (IV—IX). В первом куске — эпически плавное объективное повествование сменяется описанием без какого-либо намека на призму героя. Плавность повествованию придает деепричастный оборот и добавление слова «тогда». Фраза «С фотографии...» «олитературена» за счет адаптации присоединительной конструкции „*und sie lächelten traurig*“ и замены ее словосочетанием «печально улыбались», а также стяжения двух предложений в одно.

В следующем куске повествование вновь ведется литератором, причем иного толка, чем в предыдущем абзаце: объективность повествования сменяется официальностью — «по всей видимости», «судя по фотографиям и датам», «надо полагать», «некая Мария Карток». Размышление героя заменено замечанием «очень независимый...». Со слов «... возле абитуриенток 1932» автор как бы хотел передать слово герою: «Он и сам кончал школу в 1932», но добавление в переводе предложения «поднимаясь по лестнице» вновь ведет к смене авторской призмы; героя оборвали на полуслове, заговорил вновь автор, но уже устный рассказчик (присоединения, повторы, короткие предложения, союз «и» в присоединительном значении и др.). В третьем куске автор — литературный повествователь, — ласково-сентиментальный. Ср. слова с уменьшительными суффиксами: «вазочка», «букетик», «головки».

Четвертый кусок выдержан в той же стилистической тональности.

В пятом куске сначала повествует литератор. Со слов «он посмотрел вниз» повествование переходит в изображение. Но здесь нет единой панорамы, как в оригинале. В первой части картины наблюдатель является одновременно

и комментатором (Он вышел навстречу автоколонне... все легко раненные). Кинематографичности и здесь не получилось, снят синтаксический параллелизм, перечисление заменено лексическими средствами связи. (Автофургоны стояли... Из машин высыпали..., Особенно много солдат. Прибывшие...). Перифрастические повторы в переводе создают плавность изображения.

Вторая часть панорамы в оригинале дана как самостоятельная картина, наподобие движения танков в начале главы. Предложение «женщины плакали» подключено к этой картине.

Схематично повествование в переводе можно представить так:

Л/О → Л; Л офиц. → Р/Г; Л ласк; Н/Г; К; К.

5-й абзац в оригинале — абзац начинается показом: „F. schloß das Fenster“. Следующее предложение интересно тем, что на его протяжении автор трижды меняет маску: описание переходит в наблюдение (внешнее), оно, в свою очередь — в изображение состояния героя (показ изнутри): er spürte, daß er rot wurde.

В третьем предложении также показ состояния сменяется описанием интерьера:

Н → О/Н внутр. → Н внутр./О.

В переводе: три предложения оригинала выделены в переводе в 3 абзаца. Первый абзац до слов «чувствуя, что краснеет» совпадает по стилю с оригиналом. В переводе в предложении „er spürte, daß ...“ смещены акценты. В оригинале внимание акцентируется на состоянии героя, а «он нажал ручку двери», дается в качестве сопутствующего уточнения. В переводе предложение «он нажал ручку» включено в состав зрительного ряда, а „er spürte“ идет в качестве дополнения к сообщению, в результате изображение внутреннего состояния снято. Второй абзац начинается с повествования (автор-литератор), которое переходит в описание.

Третий абзац дан в качестве самостоятельной картины. Схема повествования такая:

Н → О/Н; Л/О; К.

Если свести воедино схемы повествования в приведен-

ных отрывках, то единая схема повествования *в оригинале* выглядит так:

1. $P \rightarrow P/H \rightarrow H \rightarrow H/P \rightarrow P$; 2. $Hr/P_r \rightarrow Hr/O \rightarrow O/H_r \rightarrow O$; 3. $H/O \rightarrow G \rightarrow H/G \rightarrow H/G \rightarrow H/G \rightarrow H_p$; 4. K ; 5. $H \rightarrow O/H/H$ внутр. $\rightarrow H$ внутр./ O .

В переводе: 1. L ; 2. Ko ; 3. $L \rightarrow P \rightarrow L \rightarrow P \rightarrow H/O \rightarrow L \rightarrow O$; 4. $L/O \rightarrow L$; 5. L офиц. $\rightarrow P/G$; 6. L ласк. 7. H/G ; 8. K ; 9. K ; 10. $H \rightarrow O/H$; 11. L/O ; 12. K .

Из вышеприведенного анализа можно сделать два вывода:

1. Сопоставление схемы повествовательного стиля оригинала со схемой повествовательного стиля перевода показало, что они не совпадают. Это означает следующее: переводчик передал семантическое содержание отрывка (иначе идейное) и внешнюю словесную оболочку, то есть самый глубокий слой в произведении и самый ближний, поверхностный, языковой. В такой передаче отсутствует «душа» писателя, его позиция, выраженная в художественной форме, его стиль, то есть то, что делает слово искусством. «Произведение, созданное художником, не может не говорить «языком самого предмета». Внутренний принцип произведения, его «духовный характер» оказывается поставленным в зависимость, а лучше сказать во взаимосвязь с «характером самого предмета»¹.

Не уловив стиля предмета (а его нужно именно уловить, опираясь на объективную, композиционно-речевую основу), а отсюда и не передав его, переводчик не передал и почерка, слога писателя, поскольку стиль предмета и слог писателя взаимосвязаны. В переводе присутствует не стиль предмета, созданного писателем, а стиль предмета, сконструированного переводчиком, а отсюда и слог в приведенном отрывке имеет очень отдаленное отношение к Г. Бёллю. Поэтому первый вывод такой: перевод идейного содержания произведения «в стиле переводчика» ведет к нарушению художественно-стилистической системы оригинала, а отсюда к разрушению его образной структуры и искажению художественного смысла.

2. Каждый язык, воспринимая действительность по-своему, оформляет ее в соответствии со своей собственной системой знаков. Поэтому каждый язык довольно специфичен

¹ См.: Н. К. Гей. Указ. соч., стр. 173.

в отражении действительности и содержит немало особенностей, которые непередаваемы на другой язык. Но несмотря на то, что самый совершенный перевод не может быть адекватен художественному подлиннику, он способен передать главное в художественном смысле оригинала, заключенное в его образной системе.

Адекватность перевода означает прежде всего адекватную передачу структуры повествовательного субъекта (то есть качественной специфики стиля произведения). Структуры повествовательных субъектов в немецком и русском языках, да и не только в этих языках, соотносительны, а отсюда требование точности их передачи. Иначе: свобода переводчика ограничена не лексическими и синтаксическими формами, а стилем произведения, необходимостью оставаться верным образной системе писателя. Стил ь произведения — не только структурный показатель художественности произведения, но и олицетворение его единства. Произвольное обращение со стилем произведения привело к немотивированной стилистической пестроте в переводе.

ОГЛАВЛЕНИЕ

	<i>стр.</i>
От автора	3
Введение	6
I глава. Из истории стилистики	11
А. Стилъ и стилистика в античную эпоху	12
Б. Понятие стилиа в германистике	16
В. О понятии стилиа в немецком искусствознании	28
II глава. Стилъ художественно-прозаического произведения как целостное образование	44
А. Общее о стиле	44
Б. «Образ автора» как объединяющий принцип стилиа художественно-прозаического произведения	52
III глава. Структура стилиа художественно-прозаического произведения	88
А. Общее о структуре стилиа прозаического произведения	88
Б. Композиционно-речевой уровень	89
В. Эмоционально-оценочный уровень	126
Г. Индивидуально-психологический уровень	150
Д. Языковой уровень	156
Заключение	158
Приложение. О языковом построении «образа автора» в романе А. Зегерс «Восстание рыбаков»	161
Стилъ и перевод	175

Маргарита Петровна Брандес
СТИЛИСТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ
(на материале немецкого языка)

Редактор В. Н. Завьялова
Художественный редактор Э. А. Марков
Художник А. Е. Коленков
Технический редактор Г. Г. Киселева
Корректор Н. А. Ильина