

Л. А. НОВИКОВ

ученые*
ДЭ
школьники*

Искусство Слова



ББК $\frac{81}{\text{Н.73}}$

Рецензенты: член-корреспондент АПН СССР *М. Р. Львов*,
доктор филологических наук *Ю. Н. Караулов*

Новиков Л. А.

Н.73 Искусство слова. — М.: Педагогика, 1982. —
128 с. — (Ученые — школьнику).
30 коп.

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

Излагаются основные сведения о языке, о его происхождении и развитии. Для старшеклассников.

Н $\frac{4306000000-005}{005(01)-82}$ 50-82.

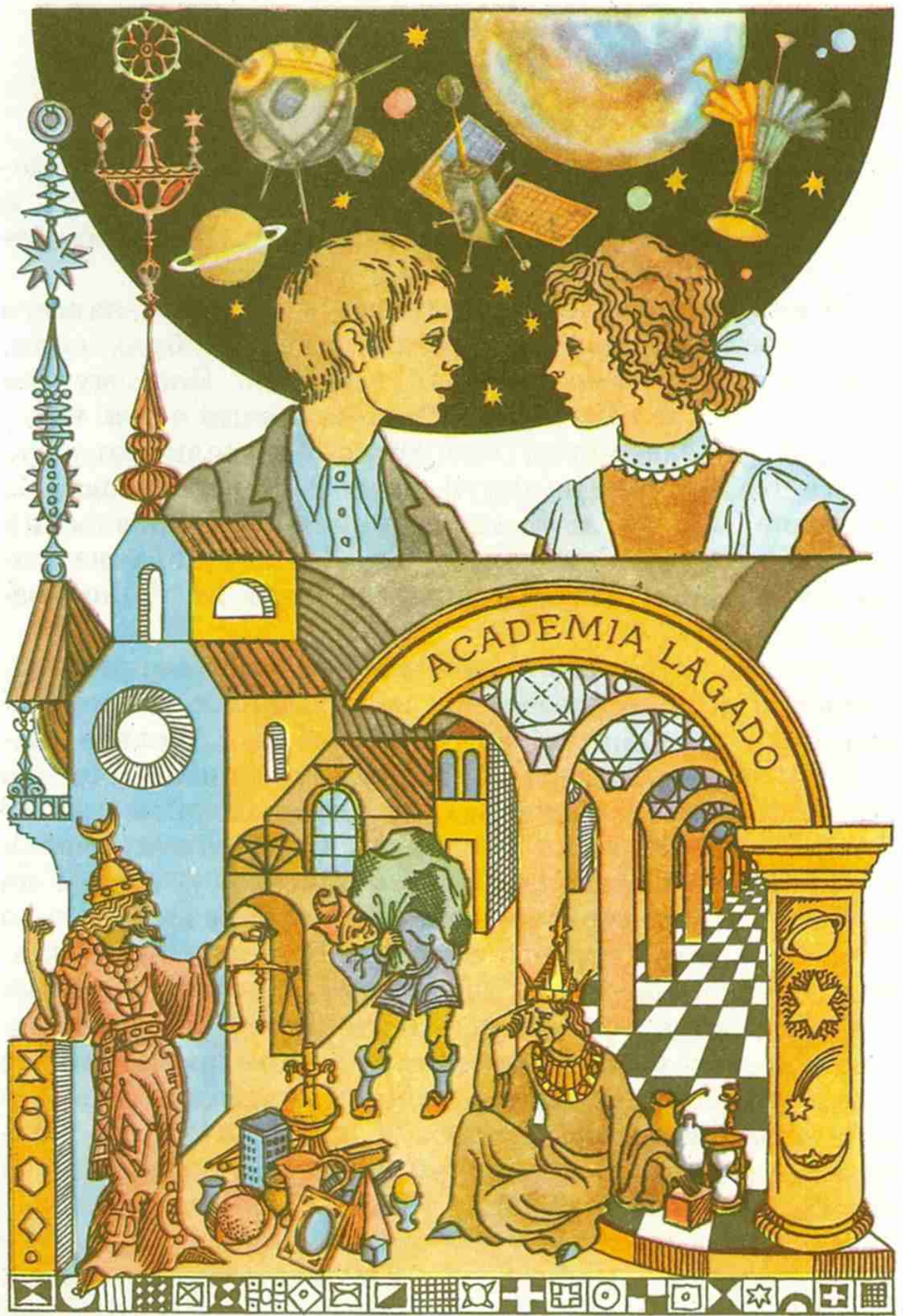
ББК 81
4

© Издательство «Педагогика», 1982 г.

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

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

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



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

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

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

И как хорошо, что для того, чтобы рассказать товарищу о недавно прочитанной книге или вести дискуссию на какую-нибудь тему, совсем не надо

носить или возить с собой огромные мешки с вещами, о которых должна идти речь! Подобно чудодейственному дару слово существует в нас как «заместитель» вещей: предметов и явлений. Это самый тонкий инструмент выражения мысли и самое совершенное средство общения.

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

У языка несколько функций. Важнейшая из них — функция общения, или коммуникативная (от лат. *communicatio* — сообщение). Поэтому наша письменная и устная речь, чтобы она хорошо, легко и без помех воспринималась и правильно понималась, должна прежде всего соответствовать нормам правописания, словоупотребления и произношения. С коммуникативной функцией как основной соотносятся и ей подчиняются другие функции: функция выражения мысли, контактная функция (установление контакта между говорящим и слушающим), функция обращения (*Коля! мам! пап!*), функция выражения говорящим своего эмоционального отношения к предмету речи, или эмотивная (*Какой носик! Ужасный носиче! Что это за сборище?* — неодобрительно о собрании людей), познавательная функция (отражение объективной действительности) и другие. Язык играет важнейшую роль в формировании нашего сознания и мировоззрения. Правильность — не единственное свойство хорошего языка: он должен быть вместе с тем выразительным и образным, разумеется, когда в этом есть необходимость. Образность слова проявляется с наибольшей полнотой и глубиной тогда, когда оно во взаимодействии с другими словами выступает в своей поэтической (эстетической) функции. Слово, по определению А. М. Горького, является

«первоэлементом» литературы, а сам язык — материалом словесного искусства.

Искусство слова качественно отличается от других искусств — живописи, скульптуры, музыки и т. п. тем, что его материалом является связанное со словом внутреннее представление, поэтический образ, творчески созданный писателем и воссоздаваемый читателем, а не краски, мрамор, металл или музыкальные звуки. Это — явление психическое, наиболее «гибкий» и «подвижный» материал искусства. Известный немецкий философ Гегель, сопоставляя различные виды искусства, писал в своих «Лекциях по эстетике»: «Композитор... может лишь в мелодиях высказать свои переживания и думы, и то, что он чувствует, у него непосредственно превращается в мелодию, подобно тому, как у живописца оно превращается в фигуру и краски, а у поэта — в поэзию представления, облекающую свои создания в благозвучные слова». Слова как элементы поэтической речи имеют не только смысловую (семантическую), но и эстетическую информацию; они не только сообщают что-то разуму, но и, обращая наше внимание на себя, воздействуют на чувства своей необычностью, неповторимостью, образностью, звуковой организацией, ритмом. Поэтическое слово дает «ощутительное» изображение предмета или явления, делает такое изображение сосредоточенным, очищенным от второстепенных, случайных деталей.

Обратимся к началу десятой главы повести Н. В. Гоголя «Страшная месть»: «Чуден Днепр при тихой погоде, когда вольно и плавно мчит сквозь леса и горы полные воды свои...» Эти строки можно декламировать, читать как стихи. Напевная ритмическая проза напоминает ритм старинных украинских дум и очень эмоциональна. Когда слышишь или произносишь эти строки, чувствуешь величавое

течение реки. Ритмичность основана здесь на соразмерности звуковых отрезков, тактов и чередовании ударных и безударных слогов, приближающих прозу к стихам¹:

Чúден / Днéпр	(2)
при тíхой / погóде	(2)
когда вóльно / и плáвно	(2)
мчít / сквозь лесá / и гóры	(3)
пóлные / вóды / свой...	(3)

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

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

Сухие листья, сухие листья,	[с-х'-с'-т'-с-х'-с'-т']
Сухие листья, сухие листья	[с-х'-с'-т'-с-х'-с'-т']
Под тусклым ветром, кружась, шуршат.	[т-с-ж-ш-р-ш]
Сухие листья, сухие листья,	[с-х'-с'-т'-с-х'-с'-т']
Под тусклым ветром сухие листья,	[с-к-с-х'-с'-т']
Кружась, что шепчут, что говорят?	[ж-с'-ш-ш-ч'-ш]

Это звукопись, прием звукоподражания. Впечатление шелеста создается за счет скопления свистящих, шипящих и некоторых других согласных. Звуковое впечатление усиливается, если эти звуки произносить подчеркнуто, выделяя голосом. Узкие же (или высокие) гласные [у], [и] создают звуковое

¹ Количество тактов в строке указано цифрами.



впечатление движения воздуха, едва уловимого свиста ветра...

Но самое существенное в поэтическом слове — его образный смысл. Слово в поэтическом тексте совмещает в себе прямые и переносные значения; оно многопланово, семантически «подвижно». Это и создает предпосылки для его творческого, художественного восприятия, что является необходимым условием всякого искусства. «Каждое художественное слово... тем-то и отличается от нехудожественного, что вызывает бесчисленное множество мыслей, представлений и объяснений», — писал Л. Н. Толстой в статье «Кому у кого учиться писать: крестьянским ребятам у нас, или нам у крестьянских ребят?»

Одно из стихотворений А. С. Пушкина начинается так:

Рифма, звучная подруга
Вдохновенного досуга,
Вдохновенного труда,
Ты умолкла, онемела;
Ах, ужель ты улетела,
Изменила навсегда?

Образность этих стихов — в смысловой двупла-

новости слов. Возьмите толковый словарь русского языка, например Словарь русского языка С. И. Ожегова, и посмотрите, что значат эти слова в их обычном употреблении. А каков их смысл в стихотворении? Он и тот, что в словаре, и вместе с тем другой, или, лучше сказать, и не тот, и не другой, а совершенно особый, «колеблющийся» от одного к другому. В слове, когда оно употребляется в эстетической функции, одно значение как бы «просвечивает» через другое, создавая двуплановость и многоплановость изображения, вызывает несколько представлений и объяснений, побуждая нас к творческому его восприятию. Слово в обычном использовании можно сравнить с изображением на плоскости. Слово в его поэтическом употреблении «объемно»: оно напоминает стереоскопическое изображение. В первом случае как бы одна точка зрения, во втором — минимум две или несколько, много, поэтому изображение видится с разных сторон: оно рельефно, эстетически воздействует на нас, вызывая соответствующие эмоции.

Рифма здесь — не просто созвучие: это как бы живое существо (но только как бы!); она — *подруга*, т. е. что-то очень близкое вдохновенному досугу и вдохновенному труду. Рифма не просто перестала звучать: подобно живому существу, она *умолкла*, *онемела* и, может быть, *изменила* поэту, стала неверной, непослушной ему. Сам *досуг* здесь — не только свободное от работы время, но и одновременно часы творческого отдохновения, размышления. Так рождается многоплановый словесный образ *рифмы* — *звонкой подруги*. Это метафора: рифма предстает перед нами как живая, олицетворенная. И здесь весь текст имеет двойной — прямой и переносный — смысл. Главный словесный образ как бы окрашивает метафорически все стихи. Поэтому в поэтических произведениях изучают не отдельные изолированные сло-

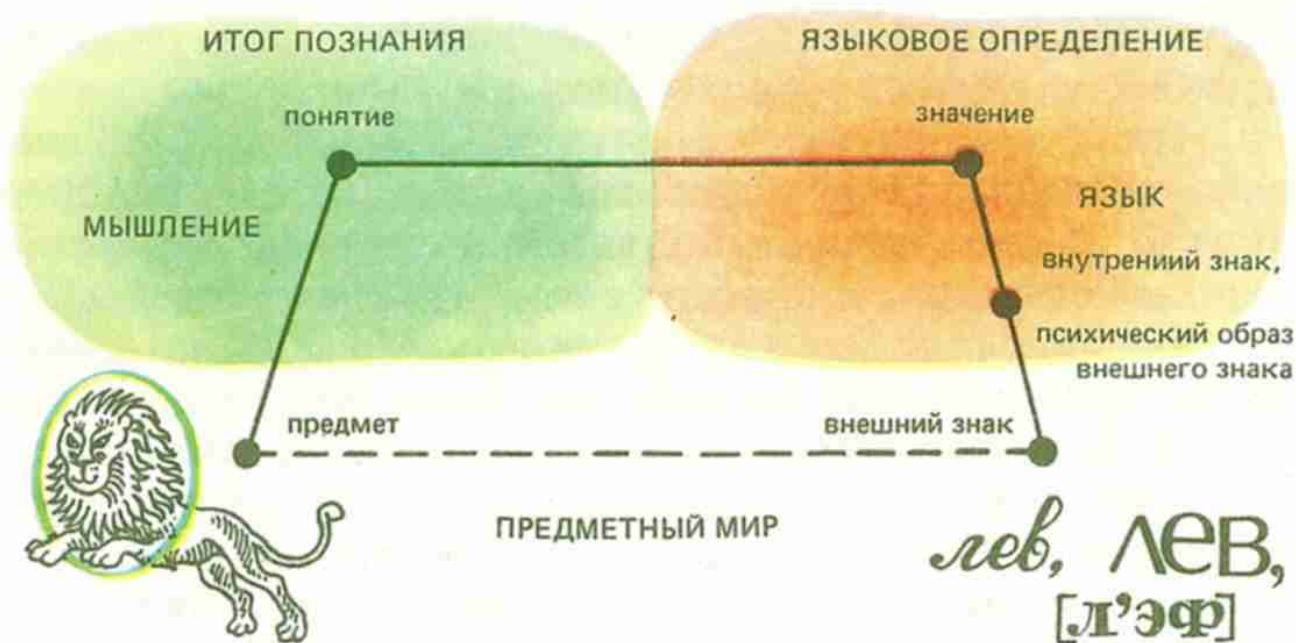
ва, а весь текст: только он и способен дать цельное художественное изображение.

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

Как устроен наш язык

Слово и его значение, или как слова замещают вещи. Почему и как слова могут замещать вещи? Попробуем ответить на этот вопрос. Он не прост и требует особого внимания.

Прежде всего, что собой представляет само слово? В нем можно выделить две стороны: внешнюю и внутреннюю, знак и значение. Знак — это написанное или произнесенное слово, его графическая или звуковая оболочка. Каждый знак что-то значит: он имеет определенное значение. Слово является единством знака и значения. Буквы *лев*, как и звуки [л'эф], представляют собой воспринимаемый нами материальный знак, имеющий в русском языке определенное значение, которое в отличие от знака является психическим, идеальным по своему характеру. Различают внешний, материальный знак (графическую, звуковую оболочку слова) и внутренний знак — психический образ написанного или звучащего слова: мы представляем себе, как написано или звучит то или



иное слово, хотя в данный момент его и не воспринимаем; мы можем даже мысленно «произносить» его. Это и есть внутренний, психический знак, тесно связанный с внешним знаком и соответствующим значением. С помощью внутренних знаков и их значений мы формируем мысль, мыслим, думаем «про себя», с помощью внешних — мы как бы переводим наши мысли в речь (письменную, устную), делаем их доступными для других, что является необходимым условием общения.

Знак и значение, образующие слово как единицу языка, соотносятся с соответствующей категорией мышления — понятием и определенным классом предметов. Окружающий человека мир отражается в его сознании в виде логических понятий и языковых значений, которые закрепляются за определенными словами (знаками). Научное понятие отражает действительность глубже и полнее, чем значение: это итог познания предмета (явления), результат, в котором обобщаются данные нашего опыта. Понятие «лев» представляет собой обстоятельное научное описание этого животного (точнее — целого класса таких животных) как хищного млекопитающего. Значение

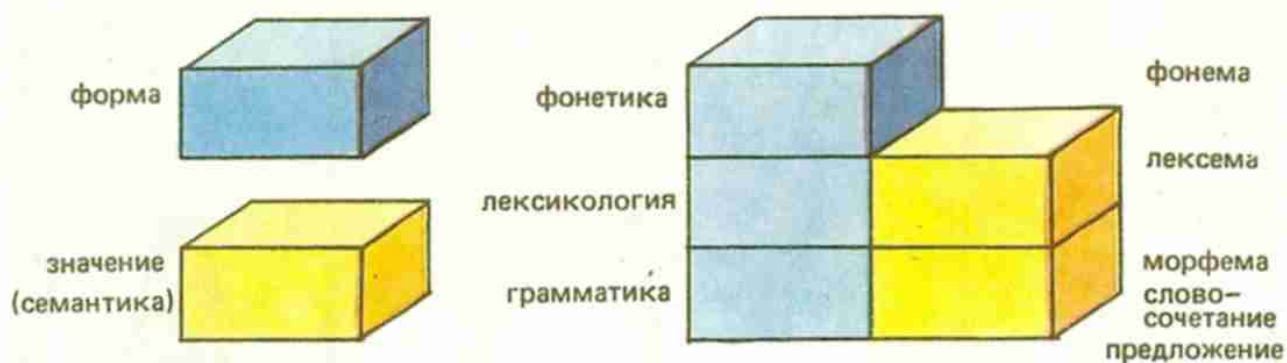


же — только краткая характеристика обозначаемого, с помощью которой можно «опознать» в нашем повседневном общении это животное, выделив его из числа других животных: это набор его наиболее характерных отличительных признаков.

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

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

Человек познает объективную действительность (предметы, явления и др.) в процессе практической и



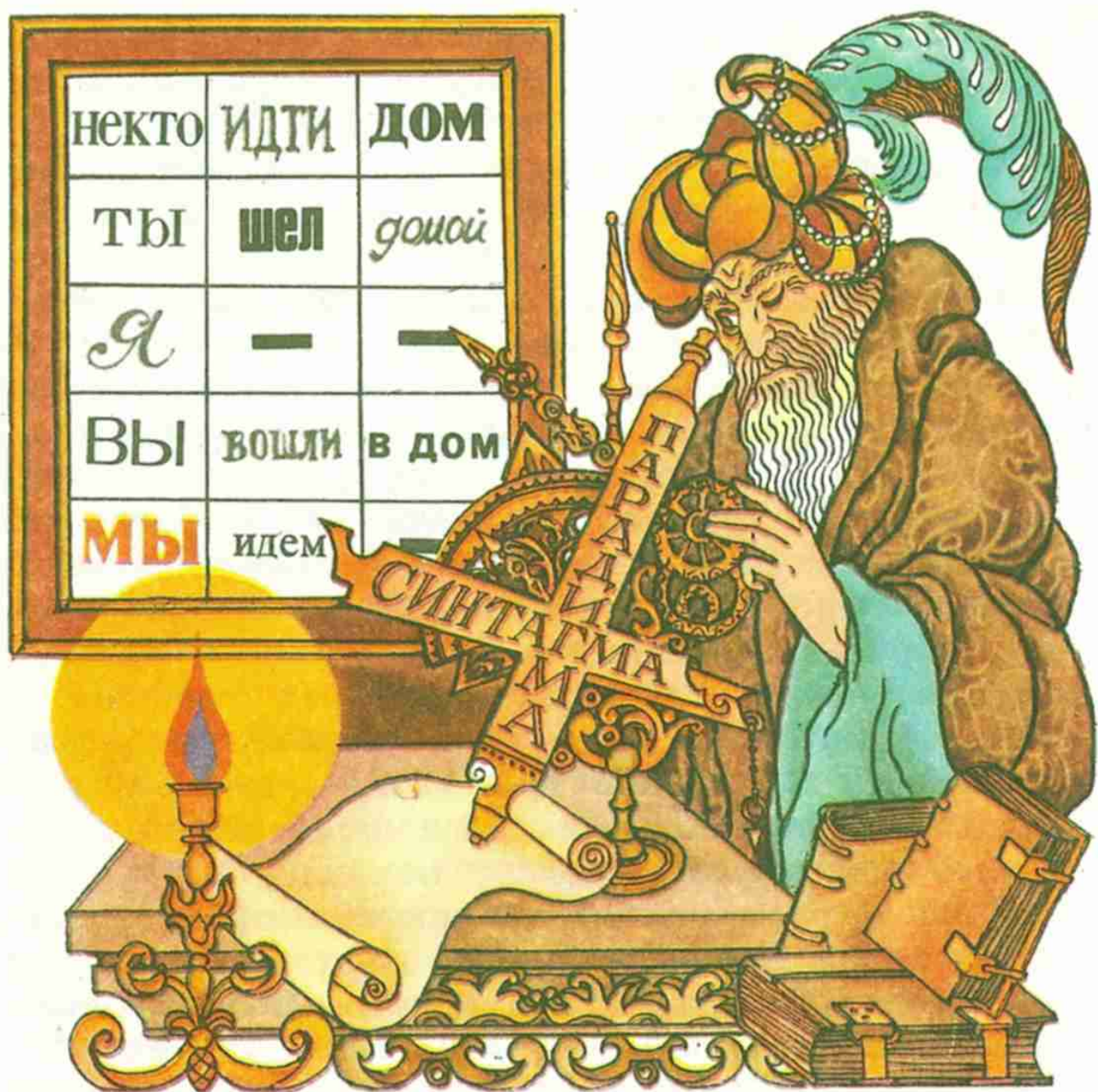
научной деятельности. Закономерности этого процесса изучаются теорией познания. Результаты отражения действительности систематизируются в нашем сознании в виде соответствующих понятий. Это задача специальных наук: математики, физики, химии, биологии, искусствоведения и т. п. Общие же закономерности взаимосвязи и взаимоотношений понятий и основные законы мышления рассматриваются такими науками, как логика и психология. Языкознание (или лингвистика, фр. *linguistique* от лат. *lingua* — язык, т. е. наука о языке) исследует систему языка, структуру его единиц и их функции, языковые категории и законы.

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

Изучение значения в лингвистике — одна из главных проблем, имеющих непосредственное отношение к языку как материалу словесного искусства. Значение языковых единиц — морфем (корней, суффиксов, приставок), лексем (слов как единиц словаря), словосочетаний и предложений — рассматривается в специальной лингвистической дисциплине — с е -

м а н т и к е (от греч. *sēmantikos* — обозначающий). Все единицы языка, кроме звуковых (фонем), включают в себя значение.

Не имеют значения только звуки (фонемы). Так, звук [а] ничего сам по себе не значит, если не выступает в роли морфемы или отдельного слова: *алогичный* — 'нелогичный', *асимметричный* — 'несимметричный'; сравните: *Все пришли вовремя, а он опоздал* (где а — союз противительного значения). Одно и то же произнесенное или написанное слово может быть предметом анализа разных разделов лингвистики, например фонетики или орфографии, если оно рассматривается с точки зрения произношения [л'эф] или написания *лев*, лексикологии, когда обращаются к его «вещественному», предметному значению — 'хищное животное', морфологии, в которой, например, форма *львов* может рассматриваться как выражение грамматического значения мужского рода, множественного числа, родительного (или винительного) падежа, наконец, синтаксиса, когда слово рассматривается как член предложения, находящийся в определенных синтаксических связях с другими словами: *Дрессированные львы выбежали на арену* (львы — подлежащее, субъект); *Он уже третий год дрессирует львов* (львов — дополнение, объект). Важно подчеркнуть, что лексические и грамматические значения выступают в их неразрывном единстве, определяя в их совокупности смысловое содержание слова. Взаимодействие слов в тексте рождает их актуальный, неповторимый смысл: «Главное его внимание устремлено, разумеется, на большой свет, на *львов* и *львиц*; но он ими не ограничивается» (Н. А. Добролюбов); «Тут были... светские молодые *львы* с превосходнейшими проборами на затылках, с прекрасными висячими бакенбардами, одетые в настоящие лондонские костюмы» (И. С. Тургенев). Переносное значение слова *лев* —



‘человек, пользующийся успехом в светском обществе, щеголь, законодатель мод и правил поведения’ опирается в последнем примере на главное при создании образности: прекрасные висячие бакенбарды напоминают гриву льва.

Итак, значение — это специфическое языковое отражение действительности: предметов, явлений, свойств, отношений и т. п. Слова, как показал выдающийся ученый-физиолог академик И. П. Павлов, являются «сигналами сигналов»: наша речь представляет собой вторую сигнальную систему, тесно связанную с первой сигнальной системой, т. е. ощу-

щениями и представлениями человека, его впечатлениями об окружающей среде, которые формируются в результате условно-рефлекторной деятельности. Речь — это сигналы первичных сигналов; она способна вызывать у нас эти первичные сигналы, т. е. представления о самих предметах и явлениях мира, и тогда, когда причин, вызывающих их, нет. Поэтому слова благодаря тому, что они отражают вещи, могут замещать сами эти вещи, делая язык удобным и «невесомым» средством общения и избавляя нас от тяжелой ноши «вещного языка» мудрецов Летучего острова.

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

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

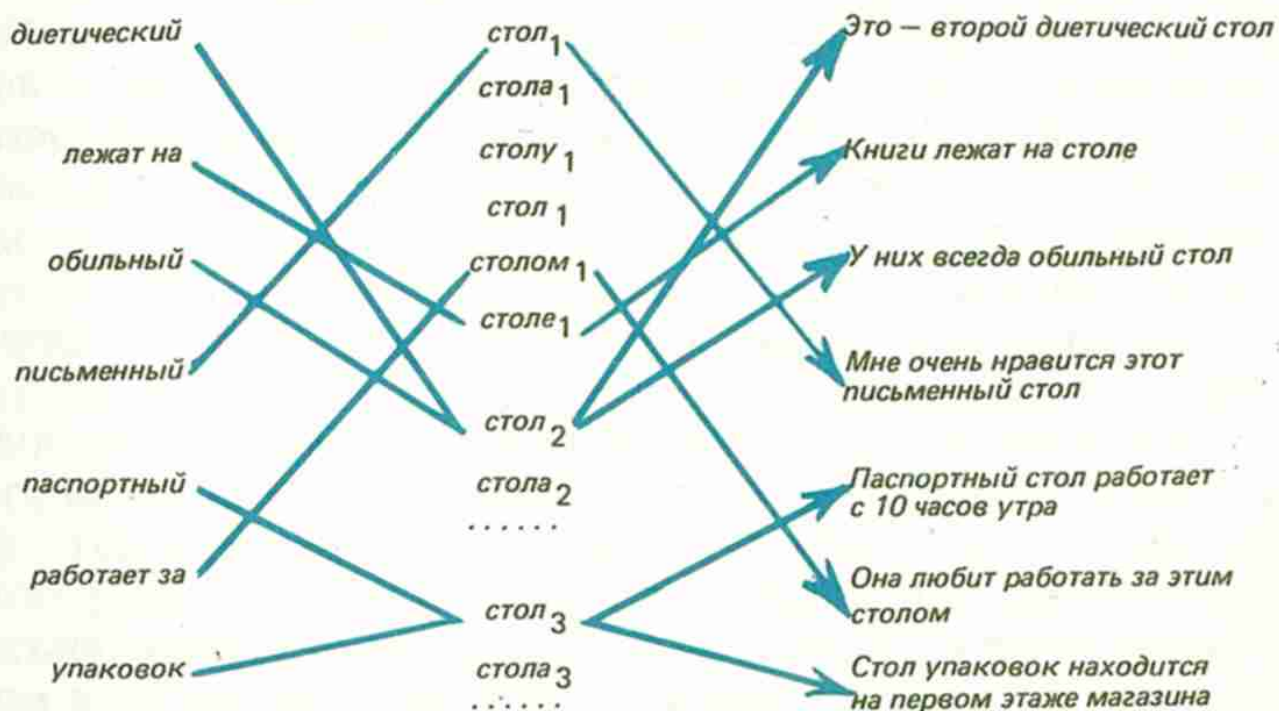
«Механизм» языка основан на том, что каждая его единица входит в два перекрещивающихся ряда. Один ряд, линейный, горизонтальный, мы непосредственно наблюдаем в тексте: это синтагматический ряд слов, данная единица и другие единицы, с которыми она сочетается (от греч. *syntagma* — нечто соединенное). Второй ряд, нелинейный, вертикальный,

скрыт от нас; он не дан в непосредственном наблюдении, но его можно видеть под лингвистическим «микроскопом»: это парадигматический ряд, т. е. данная единица и другие единицы, связанные с ней той или иной ассоциацией — формальным, содержательным сходством, противоположностью и другими отношениями (от греч. *paradeigma* — пример, образец).

Эти взаимосвязанные ряды — синтагматический и парадигматический — как основу устройства и функционирования языка выделил и описал в начале нашего столетия один из основоположников нового языкознания известный швейцарский лингвист Фердинанд де Соссюр.

Примером синтагматических отношений могут служить сочетаемость звуков, грамматическая сочетаемость слов и морфем: *играть в футбол, играть на скрипке, синий шар, синяя тетрадь, под +окон+ник*, лексическая сочетаемость: *письменный стол, работать за столом, стол красного дерева* — ‘предмет мебели’; *обильный стол, диетический стол* — ‘еда, питание’; *паспортный стол* — ‘отделение в учреждении’ и другие виды отношений языковых единиц. Простейший пример парадигматических отношений — парадигма (образец) склонения или спряжения слова: *дом, дома, дому, дом, домом, (о) доме* или *иду, идешь, идет, идем, идете, идут*. Парадигмы образуют взаимосвязанные семантические варианты (значения) одного и того же многозначного слова (*стол₁* — ‘предмет мебели’, *стол₂* — ‘еда, питание’, *стол₃* — ‘отделение в учреждении’), синонимические ряды (*хладнокровный, выдержанный, сдержанный, невозмутимый, спокойный, уравновешенный*), антонимические пары (*горячий — холодный*), единицы одного и того же класса (глаголы перемещения: *идти, ехать, лететь, плыть*, обозначения родства: *отец, мать, сын, дочь, дядя, тетя* и т. п., названия фруктов: *яблоко, апельсин, мандарин, лимон, гранат* и т. п.) и др.

Системность языка и «механизм» его функционирования проявляются в том, что языковые единицы хранятся в нашем языковом сознании не изолированно, а как взаимосвязанные элементы своеобразных «блоков» — парадигм; само же употребление этих единиц в речи (типовая сочетаемость) определяется их внутренними свойствами, тем, какое место занимает та или иная единица среди других сходных единиц класса. Такое хранение «языкового материала» является удобным и экономным. В нашей повседневной жизни мы имеем дело с порождением и восприятием речи, т. е. осмысленной последовательности языковых единиц, и не замечаем обычно никаких парадигм. Тем не менее они — одна из основ знания языка. Ведь не случайно, когда вы делаете ошибку, вас просят просклонять или проспрягать то или иное слово, образовать определенную форму, уточнить значение, иными словами, обратиться к правильному образцу — парадигме, к тому, что остается за пределами текста. Парадигма напоминает собой своеобразную обложку, из которой извлекается



стол₁ — 'предмет мебели', стол₂ — 'еда, питание', стол₃ — 'отделение в учреждении'

необходимая грамматическая словоформа или семантический вариант слова так, чтобы слова были грамматически и семантически согласованы друг с другом, а сами предложения — правильно построены.

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

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

Таков «механизм» функционирования обычного нормативного языка.

Употребление поэтического слова во многом представляет собой отклонение от принятых норм, нарушение закономерностей языкового «механизма». А это значит, что для того, чтобы лучше понять художественную речь, ее своеобразие, нужно хорошо знать законы функционирования обычного языка, нормативного словоупотребления. Каждое эстетически

значимое слово — результат тщательного отбора языковых средств писателем. И поэтому очень важно представлять, в какие синтагматические и парадигматические отношения слово входит по природе и в какие новые связи включается в данном тексте. При этом естественно возникает вопрос: почему одни слова могут сочетаться друг с другом, а другие нет? В чем здесь дело? Вряд ли существуют какие-то внешние признаки, по которым можно было бы определить, сочетаются те или иные слова в тексте или нет. Дело здесь — в их значении. И нам опять придется прибегнуть к помощи лингвистического «микроскопа», чтобы лучше рассмотреть слово.

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

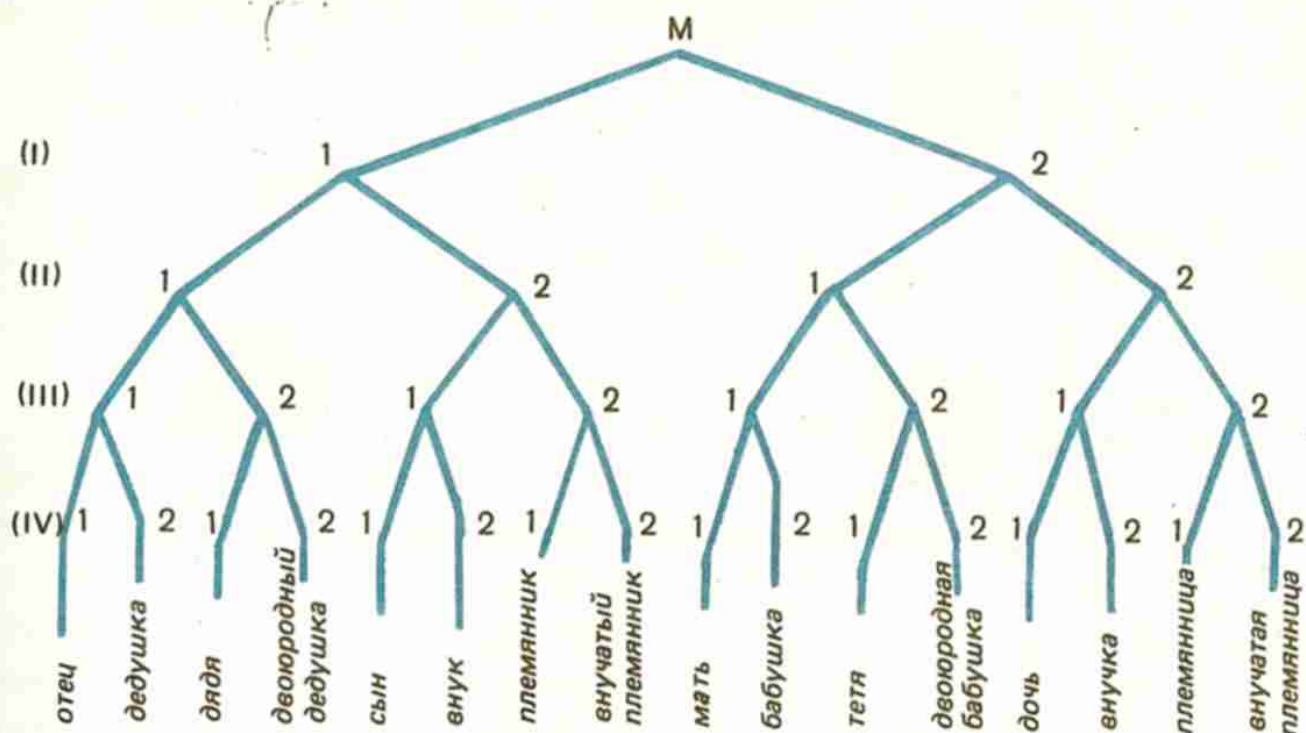
Для обнаружения семантических «атомов» в значении слова необходим специальный анализ. Чтобы получить представление о структуре значения какой-нибудь единицы, нужно ее сравнить с другими сходными единицами, взять соответствующий класс (множество M) обозначаемых предметов. Пусть нам

предстоит определить, из каких элементарных смысловых «частиц» складывается значение слова *отец* как термина родства (другие значения слова в расчет не принимаются). Этому слову, как и другим, образующим класс (множество) обозначений родства, свойствен общий семантический элемент — ‘родственник / родственница’ (общая сема — С): *отец, мать, сын, дочь, дедушка, бабушка, дядя, тетя, племянник, племянница, двоюродный дедушка, двоюродная бабушка, внучатый племянник, внучатая племянница*. Для простоты анализа ограничимся этими словами; всего же в русском языке насчитывается более ста наименований лиц, находящихся в различных родственных отношениях. Сопоставляя друг с другом указанные слова, мы находим, что все множество таких имен может быть последовательно разбито на непересекающиеся подмножества по четырем основаниям. Эти основания разбиения множества и соответствуют элементарным семантическим «атомам», или семам. Вот они:

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

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

А вот как выглядит общая картина разбиения этого множества слов (М) на подмножества:

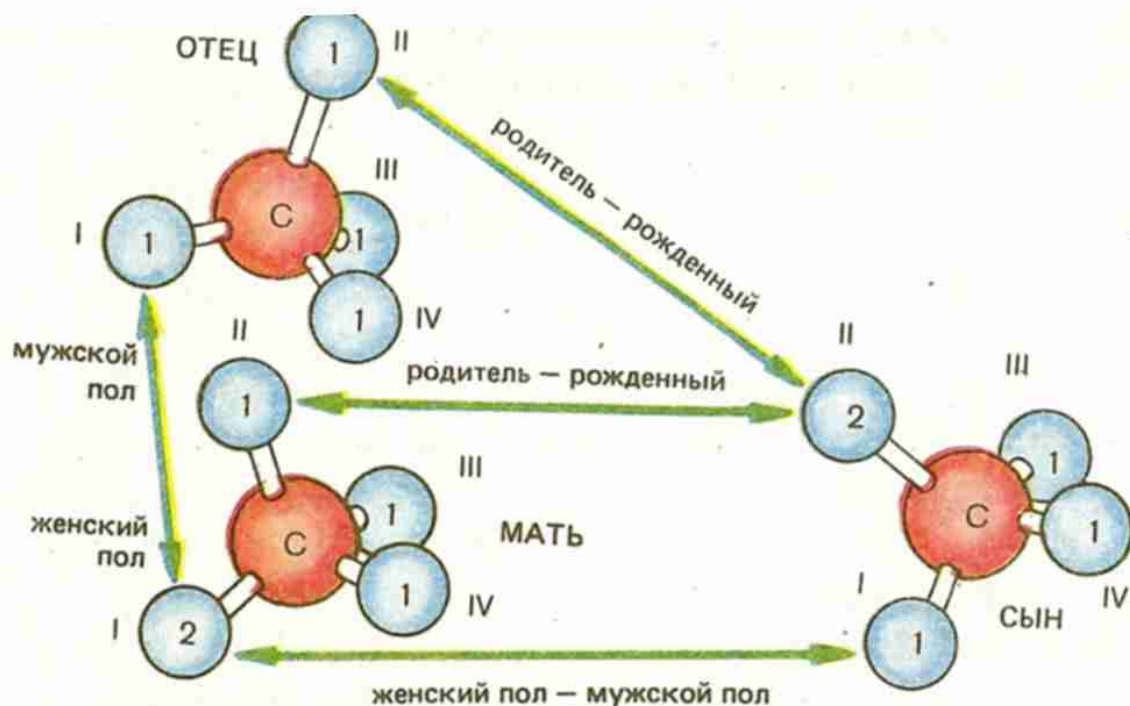


Пользуясь этой схемой, вы можете определить значение каждого из представленных здесь слов. Для этого надо только совершить мысленное путешествие от вершины схемы (буквы М, обозначающей все множество терминов родства) вниз, к выбранному вами слову. Те «атомы» (сем), которые встретятся на пути к слову, и составят в совокупности его значение:

Как видно, значение каждого слова складывается из нескольких семантических «атомов» (сем). Сходство и различие слов может быть представлено наглядно (противопоставление сем терминов родства — существительных *отец*, *мать* и *сын* отмечено стрелками на с. 24).

Обнаруженные нами семантические «атомы» значений помогают ответить на поставленный вопрос:

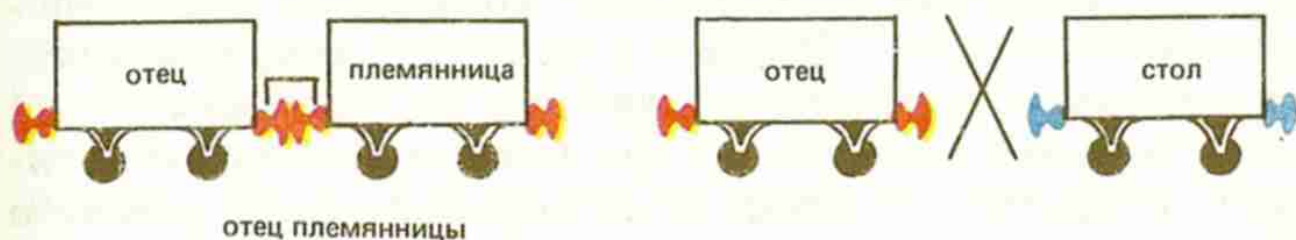
I	II	III	IV	
1	1	1	1	= отец
2	1	1	1	= мать
1	2	1	1	= сын
2	2	1	1	= дочь



почему одни слова сочетаются друг с другом, а другие нет? Дело в том, что в обычном словоупотреблении (если оставить пока в стороне поэтическую речь) сочетаются только такие языковые единицы, у которых есть одинаковые, общие, семантические «атомы» (семы). Этими-то семами слова и соединяются друг с другом, подобно тому как один вагон поезда прицепляется к другому с помощью общих приспособлений — сцепов. В значениях слов *племянница* и *отец* есть общий «атом»-сцеп 'родственник/родственница', поэтому они регулярно сочетаются друг с другом: *племянница отца*, *отец племянницы* и т. п. Вполне объяснимы и такие сочетания, как *сын Петрова*, *внук танкиста*, *ее дочь*, так как в обозначениях человека, в их значениях, заключается сема 'родственник': каждый человек реально или потенциально чей-то родственник.

Наоборот, сочетание *отец стола* невозможно потому, что у слова *стол* как неодушевленного существитель-

ного нет такого смыслового «атома», которым прежде всего характеризуется слово *отец*. Нет сцепа — нет и сочетаемости слов:



Более сложное отношение единиц в тексте наблюдается тогда, когда то или иное слово выступает в переносном значении, реализуя эстетическую функцию. «Гоголя должно считать отцом русской прозаической литературы», — писал Н. Г. Чернышевский. В. И. Ленин назвал Н. Е. Жуковского «отцом русской авиации». *Дарвин — отец современного естествознания* — слышим мы и не находим в таком употреблении ничего, что нарушало бы привычную норму словоупотребления. Между тем в словах *литература, авиация, естествознание* нет семы 'родственник'. Почему же возможны такие сочетания, как *отец (русской прозаической) литературы, отец (русской) авиации, отец (современного) естествознания*? Сочетающиеся слова имеют образное «подвижное» значение. Значение слова *отец* «колеблется» в амплитуде 'родитель' — 'основоположник, основатель', значение других слов — в пределах от обычного до «нечто одушевленное, как бы рожденное кем-то». Вызвано это процессами исключения (точнее — нейтрализации, неразличения) одних семантических «атомов» и появлением других, контекстуальных сем в тексте. В существительном *отец* в этих сочетаниях как бы затемняются, отступая на задний план, т. е. вычитаются, «атомы» 'прямое/косвенное родство', 'первое/второе поколение', зато резко выступает вперед, актуализируется сема 'родитель' (притом мужского рода). А так

как сема 'родственник' становится колеблющейся и не поддерживается соседними словами, где ее нет, то сам семантический «атом» 'родитель' претерпевает изменение: 'родитель, кого-то' → 'основоположник (чего-то)'. Слова *литература, авиация, естествознание* стремятся исключить из значения слова *отец* несоответствующие им семантические «частицы». С другой стороны, будучи связанными в тексте со словом *отец*, эти слова неизбежно получают контекстуальные «атомы» одушевленности, родства: *литература, наука* предстают здесь как детище писателя, ученого¹. Взаимодействие постоянных и контекстуальных смысловых «атомов», их подвижное равновесие создают смысловое и эмоциональное напряжение, вызывающее определенное эстетическое переживание у читателя.

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

Итак, слова замещают вещи, о которых мы думаем и говорим, с помощью своих значений. Однако текст (связную речь) было бы неправильно представлять себе как простое механическое соединение значений, скажем, тех, которые мы находим в толковых словарях русского языка. Дело обстоит сложнее, чем кажется на первый взгляд.

Как мы воспринимаем текст. Часто можно слышать о том, что процесс общения сводится к «пере-

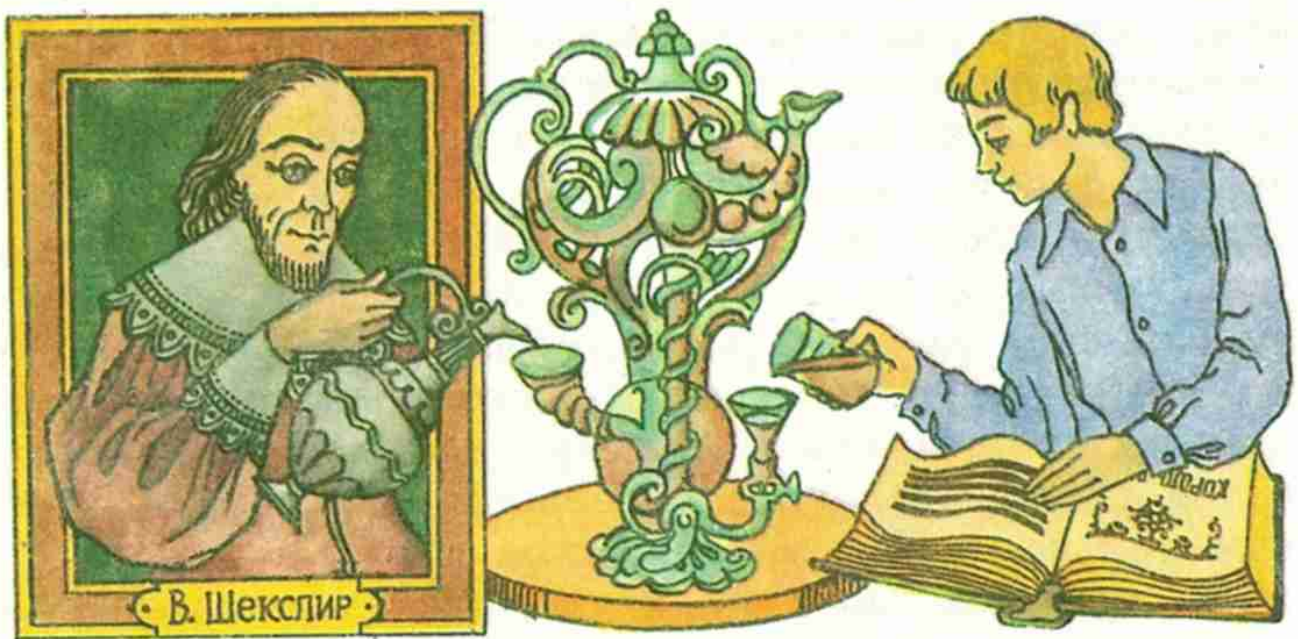
¹ В слове *детище* слиты два значения: устарелое 'ребенок, дитя' и 'то, что создано собственными трудами и заботами'.

даче» мысли с помощью слова. Строго говоря, это не соответствует действительности. Мысль нельзя «пересаживать» из одной головы в другую, так же как нельзя просто «извлечь» содержание из какого-нибудь художественного произведения.

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

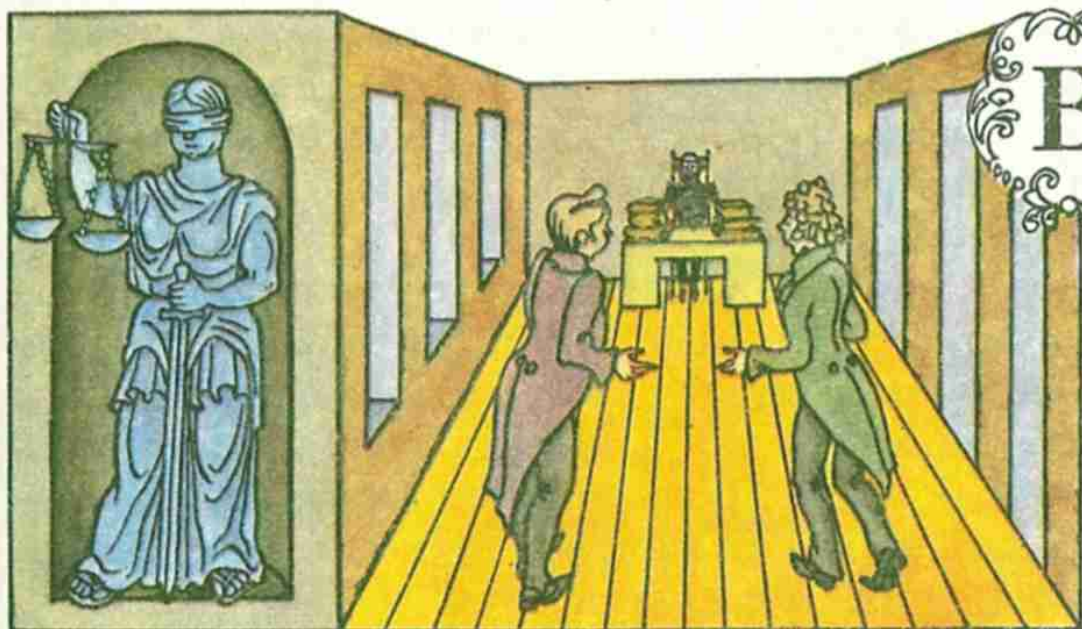
В процессе своей практической, познавательной деятельности человек взаимодействует с окружающей средой, воздействия которой отражаются в его мышлении в виде живых впечатлений, образов и эмоций, тесно связанных с соответствующими словами. В психике остается след от того, что на нас воздействует, запечатлевается и суммируется все, что мы испытываем. Это составляет наше знание о мире, наш индивидуальный опыт, который согласуется с познаниями и опытом других людей и в то же время характеризуется специфическим своеобразием. Знания и впечатления о действительности существуют в нас обычно в скрытом (латентном) состоянии. По мере надобности они оживляются, выносятся в «фокус» сознания под влиянием какого-либо внешнего раздражителя или слова как «сигнала сигналов» — представлений и впечатлений о мире. Совокупность таких знаний, представлений и впечатлений о мире в нашем сознании и составляет основу для языкового общения людей, для порождения и восприятия речи, текста. Как же воспринимается и понимается текст?

Текст для читающего — это определенная последовательность знаков, т. е. букв, составляющих слова и предложения. Эти внешние знаки ассоциируются с их психическими образами — внутренними знака-



ми, которые тесно связаны с соответствующими значениями. Благодаря этому становятся понятны слова, составляющие текст. Однако это еще не всегда означает, что понято его содержание, смысл. Для правильного и полного понимания текста нужно иметь запас соответствующих знаний, живых представлений и впечатлений, которые как бы проецируются читающим на текст, как на экран.

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



В о вз
нак
тстве
весь б
чисто.
Из око
Фемид,

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

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

Подлинно художественное и достоверное воспроизведение действительности, изображаемое в литературном произведении, предполагает наличие у читателя не только собственно языковых знаний, т. е. способности понимать значения слов и смысл целых высказываний, но и специальных знаний из различных областей науки, истории и культуры народа. Последние помогают соотнести слова с вполне определенной реальностью. При недостаточном запасе

знаний, представлений и впечатлений между значением слов и обозначаемой в тексте действительностью, по словам Н. А. Рубакина, может быть пропасть, «на краю которой привычные смыслы привычных нам звуков речи обыкновенно и застревают». Вот Чичиков и сопровождающий его Манилов направляются в присутственные места, чтобы оформить покупку «мертвых душ»: «Во взаимных услугах они дошли, наконец, до площади, где находились присутственные места: большой трехэтажный каменный дом, весь белый, как мел, вероятно для изображения чистоты душ помещавшихся в нем должностей... Из окон второго и третьего этажа иногда высывались неподкупные головы жрецов Фемиды и в ту же минуту прятались опять: вероятно, в то время входил в комнату начальник». Чтобы ускорить дело, Чичиков дает взятку чиновнику: «Чичиков, вынув из кармана бумажку, положил ее перед Иваном Антоновичем, которую тот совершенно не заметил и накрыл тотчас ее книгою. Чичиков хотел было указать ему ее, но Иван Антонович движением головы дал знать, что не нужно показывать».

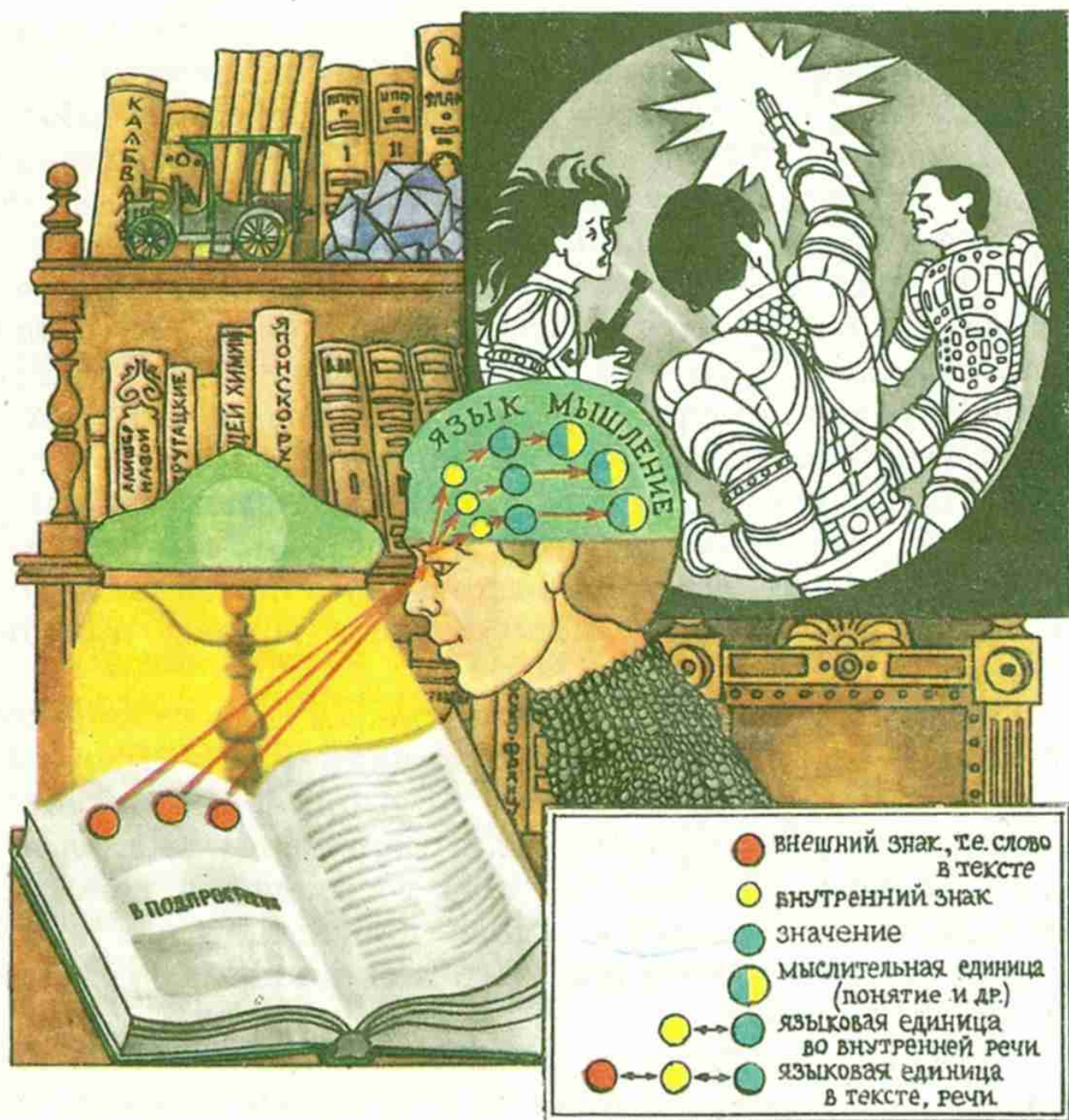
Для полного понимания этого отрывка (а тем более — всего произведения) и изображаемой Гоголем действительности необходимо прежде всего специальное знание обозначаемых реалий (присутственные места, присутствие — государственное учреждение того времени и т. п.), а также значений слов и выражений, например *жрец Фемиды* — служитель правосудия, *Фемида* — имя богини правосудия в древнегреческой мифологии. Но и этого оказывается недостаточно. Необходимо конкретное осмысление словарных значений в структуре всего текста в целом. Один из языковых приемов сатирического изображения, использованный здесь, заключается в том, что словами как бы скрывается подлинный смысл происходящего. Они получают в тексте даже прямо проти-

воположный смысл. Значение слов в тексте, подчиняясь общему его замыслу, вступает в противоречие с обычным, словарным. Возникает двойное, «стереоскопическое» изображение. *Совершенно не заметил* здесь значит: сразу же, моментально замстил, но вместе с тем как хороший взяточник сделал вид, что не заметил. Это контекстуальное значение поддерживается словами: *и накрыл тотчас ее книгою; дал понять, что не нужно показывать*. Подлинный смысл текста резко контрастирует с обычными значениями слов, благодаря чему высмеивается «установленный порядок», прикрытый благовидными словами (см. в начале отрывка: «дом весь белый, как мел, вероятно для изображения чистоты душ помещавшихся в нем должностей», «неподкупные головы жрецов Фемиды»).

Таким образом, восприятие художественного текста — не простое «пересаживание» его содержания в сознание читателя, не прямолинейное «извлечение» готовой информации, а творческий акт, сложный процесс художественного воссоздания действительности. Поэтическое слово побуждает нас к сотворчеству с писателем. Это неременное условие искусства слова.

Необычная, оригинальная комбинация слов в тексте, нарушающая часто их обычную сочетаемость, порождает в нашем языковом сознании соответствующую комбинацию взаимодействующих «колеблющихся» значений за счет неустойчивого равновесия их дополнительных контекстуальных семантических «атомов». А это, в свою очередь, стимулирует у читателя определенные мыслительные и эмоциональные процессы.

Языковые единицы намекают на определенное внеязыковое содержание. Под их воздействием в сознании читающего происходит «оживление» имеющихся у него знаний, представлений и впечатлений,



а также накопление новых, и он творчески воссоздаёт образы реального мира. Но не как художник или скульптор, не в красках или мраморе, а как писатель — в своем представлении и воображении.

Благодаря взаимодействию языка и мышления значения языковых единиц «достраиваются» до значительно более содержательных смыслов мыслительных единиц, вбирая в себя таким образом интеллектуальный и эмоциональный опыт человека. Так осуществляется дальнейшее, все расширяющееся

познание человеком окружающего его мира. Так благодаря взаимодействию языковых, мыслительных, эмоциональных и волевых процессов происходит творческое воссоздание читателем реальности, изображаемой в произведениях художественной литературы.

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

Поэтическое слово

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

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

Опираясь на воззрения выдающегося филолога прошлого столетия А. А. Потебни о природе поэтического языка, опоязовцы предложили разграничить два специфических по своим функциям «языка» —

практический (то есть обычный) и поэтический. Если мы пользуемся языком с чисто практической целью, то имеем дело с практическим «языком», в котором звуки, морфемы, формы самостоятельной ценности не имеют. Это лишь средство общения. Совсем другое дело — «язык» поэтический¹. Он, по словам В. Б. Шкловского, отличается от обычного о щ у т и м о с т ь ю своего построения: ощущаться может или звуковая, или же смысловая сторона слова. Иногда же ощутимо не строение, а построение слов, расположение их. Одним из средств создать ощутимое, переживаемое построение является поэтический образ. Сама поэзия есть особый способ образного мышления.

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

Образные слова — необходимый конструктивный элемент поэтической речи. Она привлекает к себе внимание особой звуковой организацией (ритмом, рифмой, созвучиями, повторами), образностью, необычным расположением слов. Так, скопление плавных звуков [р] и [л], по наблюдениям профессора Л. П. Якубинского, не характерно для обычной речи и, наоборот, свойственно словам в их поэтическом употреблении. Это создает определенную звуковую

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

инструментовку текста, гармоничное «равновесие» звуков:

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

(А. С. Пушкин)

Ты видел деву на скале	[л—л]
В одежде белой над волнами,	[л—л]
Когда, бушуя в бурной мгле,	[р—л]
Играло море с берегами,	[р—л—р—р]
Когда луч молний озарял	[л—л—р—л]
Ее всечасно блеском алым,	[л—л]
И ветер бился и летал	[р—л—л—л]
С ее летучим покрывалом?	[л—р—л]

(А. С. Пушкин)

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

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

(А. Вознесенский)

Образное употребление слов (*минутные деревья, дома*) выразительно подчеркивает мысль о том, что

времени так мало, а сделать в жизни надо очень и очень много хорошего, доброго, значительного, бессмертного. Противопоставления (антитезы) еще больше усиливают эту мысль.

Конечно, было бы неправильно утверждать, что поэтическое произведение — простой набор тропов или фигур, т. е. особых, образных выражений. Такая «сплошная» образность очень скоро притупила бы наше эстетическое чувство, затруднила бы естественное восприятие текста. В настоящем художественном произведении всегда есть естественная соразмерность обычных и образных слов. Первые как бы подготавливают эффект вторых и впоследствии расширяют его, а потому и очень важны в тексте. Больше того, само деление слов на «образные» и «безобразные» весьма условно. А. М. Пешковский справедливо отмечал, что в литературном произведении «дело не в одних образных выражениях, а в неизбежной образности каждого слова, поскольку оно преподносится в художественных целях, поскольку оно дается... в плане общей образности». Специальные образные выражения — только средство усиления общей образности текста. В случае их неудачного применения они могут дать, по словам ученого, даже более бледный результат, чем слова безобразные. Художественный образ складывается не только из особых поэтических слов, а в итоге из всех слов произведения, например образ Чичикова — из всех слов «Мертвых душ», рисующих его прямо или косвенно, через сложные взаимоотношения с другими персонажами. Это положение подчеркивает принципиальную художественную ценность всей «словесной ткани» литературного произведения.

Особую изобразительность могут получить в литературном произведении художественные детали, которые передаются самыми обычными, каза-

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

«Волк!» — вспомнил Нилов».

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

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

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



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

Так прозаическое, безобразное в языке может



стать поэтическим, образным, и между ними трудно провести какую-либо определенную границу, когда они становятся художественным элементом литературного произведения.

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

Откуда в нашем языке образность? В чем ее первопричина?

Как и почему появилось поэтическое слово. Возникновение образного слова тесно связано с древним мифом. Мифология — это особый вид устного народного творчества на ранних ступенях развития человечества. Древний человек пытался объяснить в мифах таинственный и загадочный для него мир. Материалом для мифов была фантастически изображаемая в сознании людей реальная действительность: явления природы и человеческой жизни. Народ создавал мифы о происхождении мира, солнца, звезд, луны, человека, животных, растений, об от-

крытиях и изобретениях человека, о покорении сил природы. Таковы, например, мифы о Прометее, давшем людям огонь, или о крыльях Дедала и Икара. Древний человек представлял себе стихии природы в виде богов: Перун — бог молнии и грома у древних славян, Агни — бог огня у древних индийцев. Музы у древних греков — покровительницы наук и искусств. Поэтическое вдохновение олицетворялось у них в образе крылатого коня Пегаса. По преданию, Пегас копытом выбил в горе Геликоне источник Ипокрону, вода которого вдохновляла поэтов.

«Всякая мифология, — писал К. Маркс, — преодолевает, подчиняет и формирует силы природы в воображении и при помощи воображения; она исчезает, следовательно, с действительным господством над этими силами природы». Миф был перенесением индивидуальных, субъективных образов на сами явления действительности. Он был ответом на известные вопросы мысли. «Для нас миф, приписываемый нами первобытному человеку, — писал А. А. Потебня, — есть лишь поэтический образ. Мы называем его мифом лишь по отношению к мысли тех, которыми и для которых он был создан».

Тесная связь слова и мифа проявлялась в том, что язык — главное орудие мифологического мышления. Первобытные представления человека о мире — естественно и неизбежно отражались в слове. Миф исчезает, но не бесследно: он оставляет языку богатую образность, давая начало поэтическому употреблению слова. Академик А. Н. Веселовский в своих исследованиях по исторической поэтике отмечал, что первобытный человек, который еще не выработал привычки отвлеченного, необразного мышления, воспринимал внешний мир в виде образов, основанных на параллелизме человека и природы, животного и растительного мира. Нашим предкам каза-



лось, что солнце подобно человеку *двигается, садится, выглядывает из-за тучи, улыбается*, ветер *свищет, гонит тучи*, пасмурное небо *хмурится*, огонь *охватывает и пожирает сучья*, волк *сердится*, птицы *стонут*, трава *льнет к земле*. Окружающий мир казался человеку живым. Миф способствовал бурному развитию образности в языке. Образы множились и развивались, передавались от поколения к поколению, а само поэтическое слово в его становлении и развитии магически воздействовало на человека, покоряло его не-

обычностью, неожиданностью своего употребления, яркой эмоциональностью.

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

Тут кровавого вина не достало!
Тут пир докончили храбрые воины русские:
Сватов попили,
А сами легли за Русскую землю!
Поникает трава от жалости,
А древо печалию
К земле приклонилось!

(Перевод В. А. Жуковского)

Представления людей о мире со временем менялись, а сами языковые выражения становились метафорами, образами. На их основе в фольклорном и литературном творчестве возникала новая языковая образность, связанная с литературными традициями, определенными направлениями и школами. Языко-творчество стало привычным делом, жизненной поэтической потребностью. И теперь редко кто вспоминает и далеко не все знают об истоках поэтического слова. «Язык поэзии, — писал А. Н. Веселовский, — продолжает психологический процесс, начавшийся на доисторических путях: он уже пользуется образами языка и мифа, их метафорами и символами, но создает по их подобию и новые».

Притягательная сила поэтического слова — в его образности. У такого слова ярко выражена его внутренняя форма. По словам А. А. Потебни, «она показывает, как представляется человеку его собственная мысль». Это — яркое представление, центр образа слова, один из его характерных признаков. Если значение слова — это то, что отражается им, то внутренняя форма — это то, как отражается и представляется в слове тот или иной предмет действительности. Внутренняя форма по-разному проявляется



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

Самое главное в поэтической речи — это намеренное о ж и в л е н и е, подчеркивание, расширение и

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

Эх, яблочко, да от Юденича.

На матроса попадешь — куда денешься?

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

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



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

— Почему трамвай бежит туда и сюда?

Он ответил:

— Потому что трамвай *живой*.

— А отчего искры?

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

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

— Если бы не живой, не стал бы бегать.

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

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

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

Пчела за данью полевой
Летит из кельи восковой

— прекрасно, необыкновенно образно сказал А. С. Пушкин. Но можно ли в это б у к в а л ь н о верить? Это не прямые, а косвенные, метафорические обозначения цветочного сока и улья. Мы и верим в изображаемое, чтобы понять его поэтичность, образность, и нет, потому что так в действительности не бывает. Так рождается смысловая многоплановость, «объемность» слов, свойственные поэтической речи. Вера в «гипотезу», хотя и качественно иную, присутствует и здесь.

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

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

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

Эстетическое воздействие поэтического слова объясняется тем, что оно творчески создается писателем и творчески воссоздается

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

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

В самом общем виде можно сказать: необычность, нестандартность. Это их особая звуковая организация, необычное словообразование, особый порядок в предложении. Но, пожалуй, самое главное — необычность, подвижность, гибкость и многоплановость их значений, которые предоставляют возможность творчески воссоздать образ из эластичного материала — наших представлений, связанных с особо употребленными словами. Именно это дает простор творчеству читателя, вызывая соответствующие эмоции.

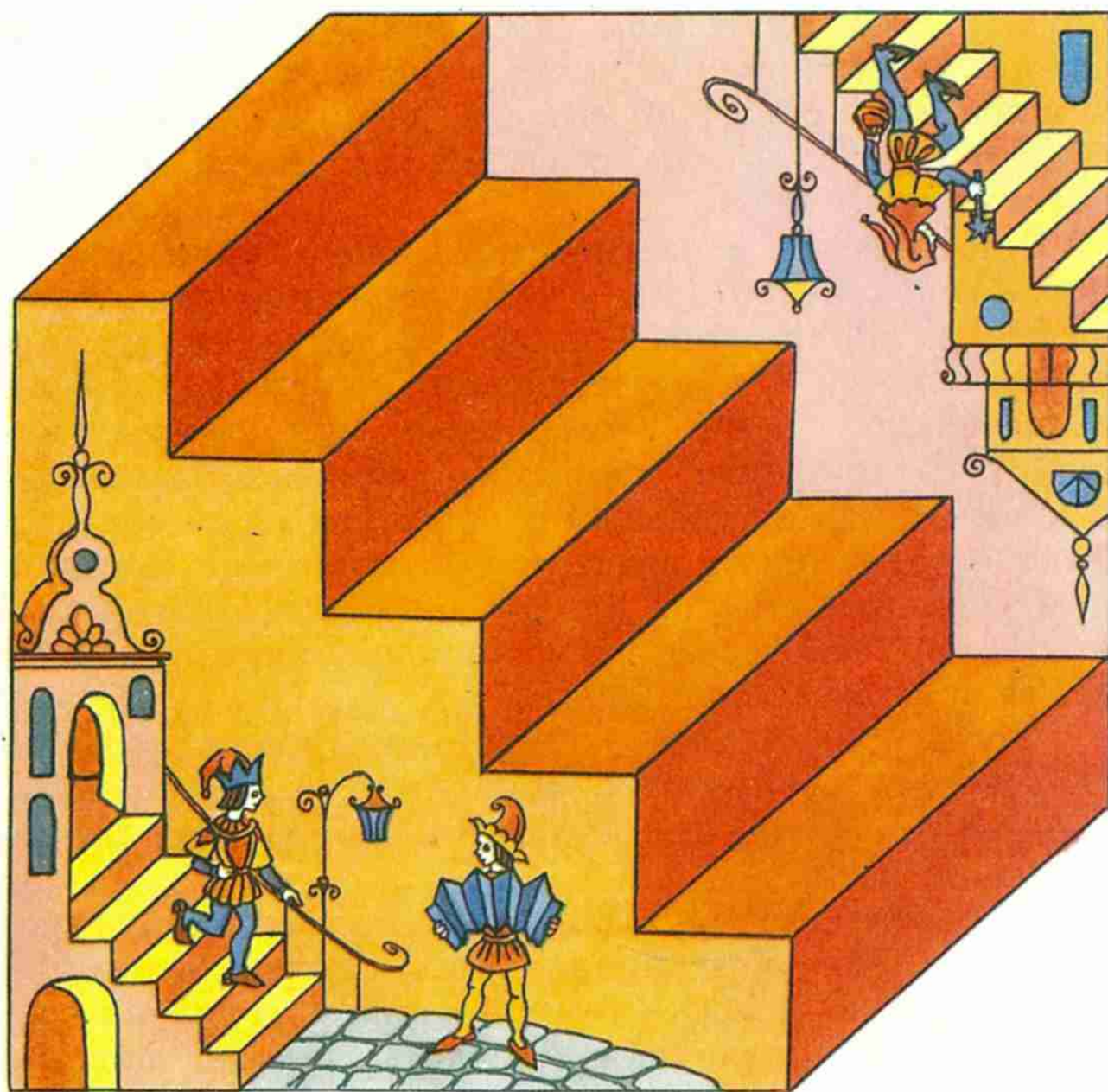
Известный писатель, литературовед и исследователь поэтической речи Ю. Н. Тынянов видел одну из главных особенностей художественного слова в том, что оно характеризуется не определенным (постоянным), а «колеблющимся» семантическим признаком. Эти колеблющиеся признаки дают «слитный групповой смысл» — «подвижную» семантику связанного текста. Неустойчивое по своему значению, гибкое художественное слово вступает в связи с разными

рядами слов, благодаря чему возникают различные планы повествования: текст и подтекст (т. е. другое осмысление, скрытый смысл), которые взаимодействуют друг с другом, создавая выпуклый, «стереоскопический» образ

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

Чтобы нагляднее представить себе эффект творческого восприятия, обратимся к простейшему психологическому эксперименту. Посмотрите на рисунок на с. 50.

Если спросить, что он изображает, то можно получить три в равной мере правильных ответа: лестница; ниша в стене; полоска темной бумаги, согнутая гармошкой» и протянутая наискось внутри фигуры. Разные ответы получаются потому, что мы не пассивно, а сознательно, творчески воспринимаем изображение, которое, как и поэтическое слово, обладает подвижным «колеблющимся признаком»: это в своей возможности и то, и другое, и третье. Все зависит от сознательно выбранной (намеренно принятой) точки зрения, которая определяет само направление «построения» образа. В художественном тексте такая «точка зрения» определяется контекстом и творческой установкой читателя. Подобно словам в художественном тексте детали рисунка так расположены и сопряжены, что это позволяет их по-разному интерпретировать. Это как бы «слова», образующие



разные «тексты» с различными смыслами. Если направить взгляд на левую часть рисунка, то вы увидите лестницу: «гармошка» превратится в ступеньки, а правая часть — в дальнюю стенку. Если переводить взгляд справа налево, то вы будете воспринимать зубчатую нишу в левой части изображения, при этом левая стенка окажется дальней. Бумажная полоска в виде «гармошки» воспринимается в том случае, если ваш взгляд скользит по ее середине — от нижнего правого угла к левому верхнему и обратно. Наибольший эффект воздействия рисунка наблюдается

тогда, когда мы, удерживая в поле зрения все возможности восприятия рисунка с его гибкой «колеблющейся структурой», переключаемся, переходим от одного зрительного образа к другому, а не задерживаемся на одном из них.

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

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

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

— Ну, поезжай, мой друг.

— Европа, — начинает друг.

— Раз, — считает учитель.

— Азия.

— Два, — считает учитель.

— Гишпания, — продолжает камчатник, заезжая кием в Белое море, прямо к моржам и белым медведям.

Раздается общий хохот. Учитель считает.

— Три.

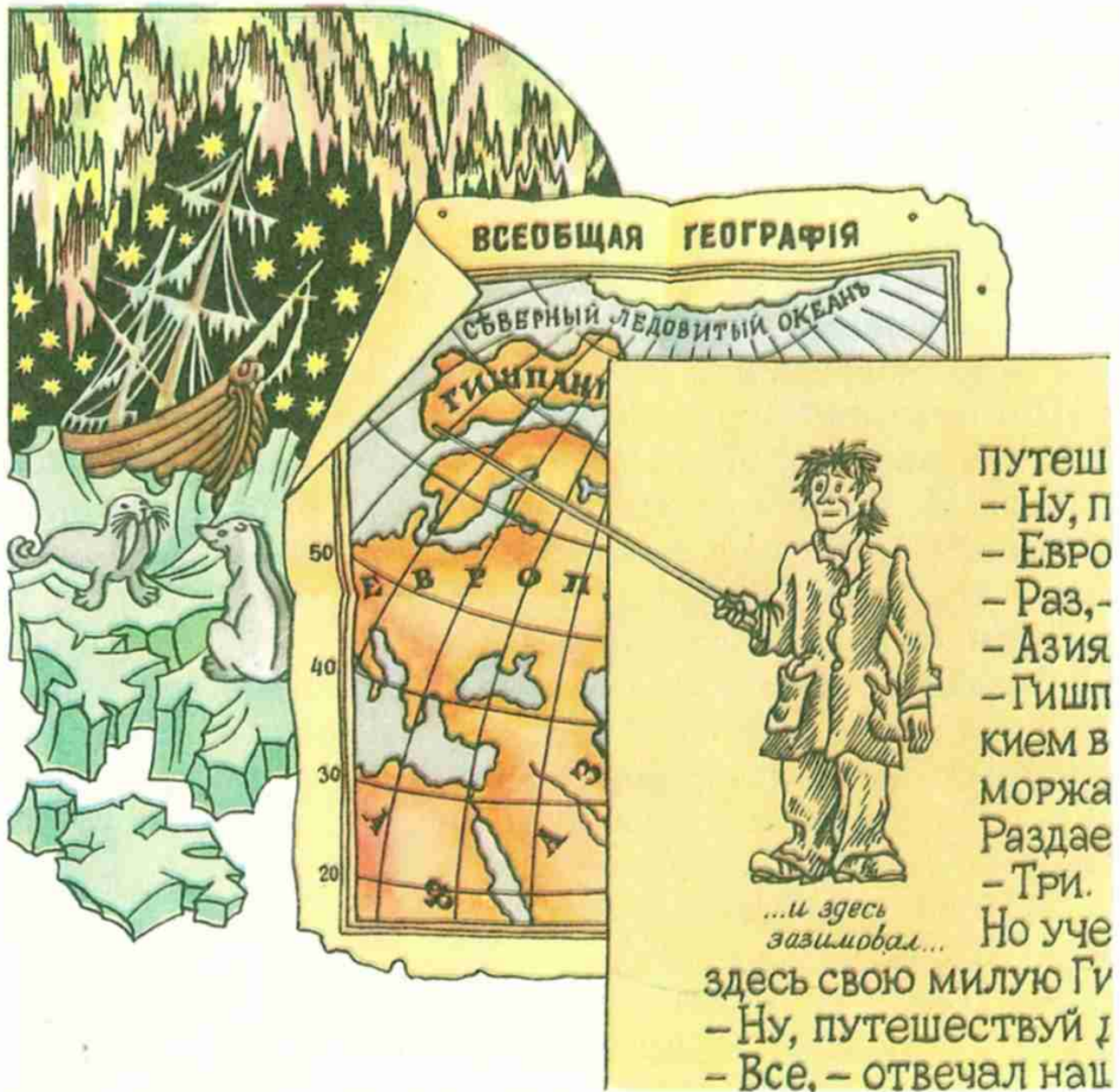
Но ученый муж остановился на Белом море, отыскивая здесь свою милую Гишпанию, и здесь зазимовал.

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

— Все, — отвечал наш мудрый географ.

Сила сатирического изображения нравов и обу-

¹ Здесь то же, что и указка.



путеш
 – Ну, п
 – Евро
 – Раз, -
 – Азия
 – Гишп
 кием в
 моржа
 Раздае
 – Три.
 Но уче
 здесь свою милую Ги
 – Ну, путешествуи
 – Все, – отвечал нац

*...и здесь
 зазимовал...*

чения в бурсе не только в содержании текста, но и в самом воздействии его художественной формы на читателя. Общая образность текста определяется его двуплановостью: движение кия (указки) по карте — это в то же время путешествие, причем очень трудное для бурсака. Ключевые слова текста гибки и подвижны по своему содержанию — от обычного прямого значения до образно-переносного: в начале текста дается реалистический план описания («покажи мне, сколько частей света», «берет в руки кий»), который постепенно осложняется другим — образ-

ным: «начинает *путешествовать*» (кием), т. е. показывать. «Ну, *поезжай*, мой друг», что значит: начинай показывать на карте. Значение последних слов двупланово, выражает определенный художественный замысел, а потому и образно. Столкновение различных планов приводит к тонкой иронии, к игре прямых и образно-переносных значений в словах: «*заезжая кием* (как на пароходе, ледоколе! — Л. Н.) в *Белое море, прямо к моржам и белым медведям*». (Но разве они есть на карте? Разве их можно показать указкой?) Не зная, что делать, бурсак *зазимовал*. В последнем слове, глаголе *зазимовал* — смысловом и эмоциональном центре отрывка — как бы слиты три его осмысления: 1) остался, остановился на зиму, 2) оказался в затруднительном положении, не зная, что делать (как бы застигнутый холодами), и 3) прекратил движение кием (в мысленном путешествии). Вспомним теперь рисунок, который мы только что рассматривали (стр. 50); в нем постоянный скользящий переход от одного изображения к другому: лестница, ниша, «гармошка». И в последнем, «словесном», переходе — эффект переживаемого восприятия. И здесь видим нечто подобное: подвижное, «колеблющееся» содержание поэтического слова готово к самым неожиданным его осмыслениям. Переживаемый переход от одного значения слова в тексте к другим его значениям и их удержание в нашем восприятии дают особый эстетический эффект. Поэтическое слово воздействует на нас тем, что в нем одно значение как бы «просвечивает» через другие, причудливо накладывается на другие. Они выделяют в изображаемом явлении различные стороны, делают его рельефным, многоплановым, «стереоскопическим», иносказательным, запоминающимся. Благодаря подвижности своего смыслового содержания поэтическое слово, входя в связь с различными рядами слов, обогащается различного рода ассоци-

ациями, создающими словесный художественный образ. А это и рождает у нас установку на творческое смысловое и эмоциональное восприятие литературного текста.

Рассматривая слово под лингвистическим «микроскопом», мы убедились в том, что слова употребляются в нашей обычной речи не произвольно, а по строго определенным правилам: не только привычным грамматическим, но и менее известным, смысловым, семантическим. Если у двух или нескольких слов-вагончиков есть сцеп — общий семантический «атом» в их значениях, то такие слова соединяются в один состав вместе с другими, имеющими с первыми что-то общее. Образное поэтическое слово ведет себя не так, как все: его «невязка» с другими словами — это средство обратить на себя особое внимание. Указкой (кием) можно показать на карте материк или море, но заехать кием в реальное море с моржами и белыми медведями в действительности нельзя. Это метафора, образное значение. Слова *указка (кий)* и *заехать* не сочетаются в обычном словоупотреблении (если, конечно, не иметь в виду просторечного выражения *заехать указкой* — ‘ударить’). Наоборот, вполне естественно сказать *заехать на катере в бухту* или *заехать на лодке далеко в море*, так как у слов *катер, лодка*, с одной стороны, и *бухта, море* — с другой, есть общий, повторяющийся смысловой «атом»-сцеп в их значениях: ‘то, на чем можно ездить, плавать’ — ‘то, по чему можно ездить, плавать’. Слова *заехать* и *кий (указка)* сочетаются здесь только потому, что выполняют вместе с другими единицами текста особую эстетическую функцию. Сцепляясь, они передают друг другу дополнительные контекстуальные семы (смысловые «атомы»): существительное *кий*, сохраняя свое основное значение, получает дополнительный смысловой оттенок ‘то, на чем можно ехать, плыть (≈ ко-

рабль)», а глагол *заехать* дополнительно к основному значению прибавляет смысловой оттенок «показать указкой на карте (\approx неожиданно для самого себя и неправильно показать что-нибудь на карте)». От этого их значение становится подвижным, «колеблющимся», разноплановым, образным.

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

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

Хорошо известно, что в языке есть только общее,



что каждое слово обладает важным свойством — обобщать: оно обозначает не какой-нибудь единственный предмет, а множество подобных предметов. Благодаря этому свойству языка человек способен мыслить отвлеченно, абстрактно-логически, вскрывать общие закономерности в окружающей нас действительности. Однако вместе с тем язык в какой-то мере как бы отодвигает нас от самой действительности с ее конкретностью и неповторимостью. В. Б. Шкловский в своей книге «За и против. Заметки о Достоевском» пишет: «Искусство не рождается из слова, оно преодолевает слово. Словесными сочетаниями оно прорывается к миру... стремится увидеть то, что еще не увидено, описать существующее, но еще не описанное...» Писатель поистине ведет «борьбу» со словом, подчиняя его себе в соответствии со своим творческим замыслом. Только точно найденное выражение, образное соединение слов способны отразить в литературном произведении особенное и неповторимое в жизни, действительность в ее конкретности и индивидуальности. Вот почему так значительна в языке художественных произведений роль словесных образов.

Ярким словесным образом является символ — эмоционально переживаемый словесный знак глубокого смысла, условно передающий сущность какого-либо явления. Неизбежность и нарастание революции символизирует у А. М. Горького Буревестник: «Между тучами и морем гордо реет *Буревестник*, черной молнии подобный». Мчащаяся и обгоняющая всех и все тройка Н. В. Гоголя — символ России: «Эх, *тройка! птица тройка*, кто тебя выдумал?.. Не так ли и ты, Русь, что *бойкая необгонимая тройка* не сешься?» Полон глубокого смысла метафорический словесный образ великосветского лицемерия убийц Пушкина:

И прежний сняв венок — они *венец терновый*¹,
Увитый лаврами, надели на него:
Но иглы тайные сурово
Язвили славное чело...

(М. Ю. Лермонтов)

Словесные образы М. А. Шолохова в рассказе «Судьба человека» лишены, напротив, внешней образности, но как они глубоки, как тонко они отражают психологию маленького Вани: детскую непосредственность («Я тебя, сынок, и в Германии искал, и в Польше, всю Белоруссию прошел и проехал, а ты в Урюпинске оказался» — «*А Урюпинск — это ближе Германии?*»), глубину его не по летам тяжелых переживаний («Такая мелкая птаха, а уже научился вздыхать»), неугасимую веру в жизнь, свое счастье: «личико все в арбузном соку, покрытом пылью, *грязный, как прах, нечесаный*, а глазенки — *как звездочки ночью после дождя!*»

Стихотворение М. Ю. Лермонтова «Парус» было написано в 1832 году на берегу моря, вероятно, в

¹ Терновник — колючий кустарник с терпкими синевато-черными плодами.

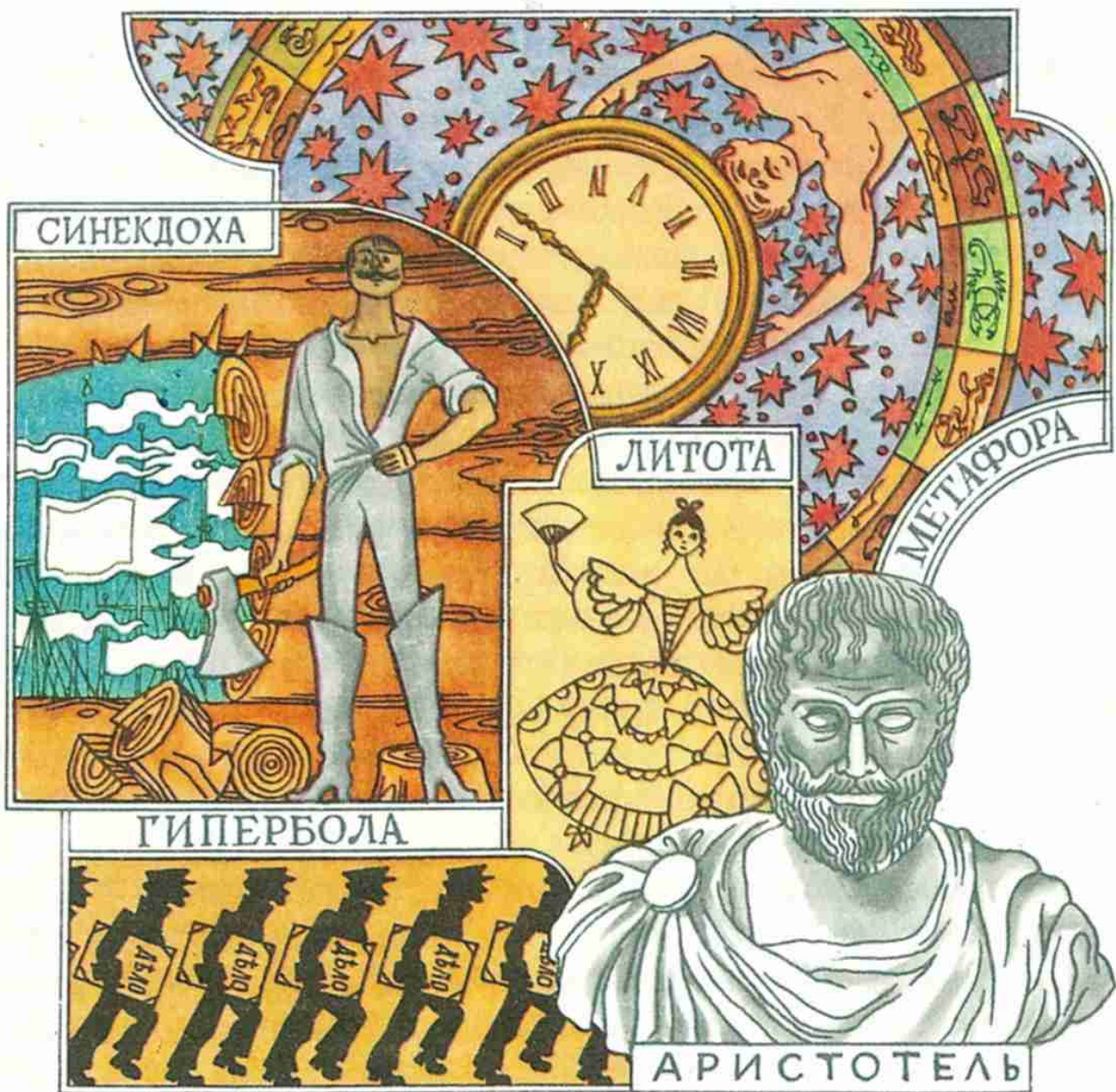
несколько минут, когда поэт смотрел на парус. Лермонтов выразил в стихах свои личные и гражданские чувства, а не то, что он непосредственно наблюдал. Волнующим его переживанием, которое существовало для него в виде вопроса, было, по словам А. А. Потебни, «душевное состояние, свое или чужое, которое можно назвать исканием в стране далекой, оставлением в краю родном». Оно было художественно воплощено в образе мятежного паруса. Словесный образ равен здесь всему стихотворению, взятому в целом.

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

Образные средства речи

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

Поэтика (греч. ποιητική — поэтическое искусство) рассматривает законы построения литературных произведений разных жанров в различные эпохи и систему эстетически-изобразительных средств, используемых в этих произведениях. Поэтика в более узком ее понимании — это исследование поэтического языка, художественной речи, т. е. теория поэтической речи. Историю поэтики обычно начинают с труда древнегреческого философа и ученого Аристотеля «Об искусстве поэзии», который часто называют «Поэтикой». Аристотель рассматривает основные проблемы, связанные с изучением природы художественного творчества, литературные жанры, особенности поэтической речи, вопросы стихосложения. Широкой известностью пользуется поэ-



ма французского поэта и теоретика искусства Н. Буало «Поэтическое искусство», в которой изложены основы поэтики классицизма, а также труды по эстетике и поэтике Г. Э. Лессинга, И. В. Гёте, Ф. Шиллера и других, в которых преодолевались условности языка и стиля классицизма и разрабатывались принципы нового, реалистического искусства слова. Большой вклад в развитие русского реалистического искусства слова внесли выдающиеся писатели и критики, и прежде всего А. С. Пушкин, Н. В. Гоголь, В. Г. Белинский, Н. Г. Чернышевский, Ф. М. Достоев-

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

Образная сторона речи издавна изучалась и р и т о р и к о й (от греч. *rhētōr* — оратор) — наукой об ораторском искусстве. Классическая риторика состояла из пяти частей: нахождение материала, его расположение, словесное выражение речи, ее запоминание и, наконец, произнесение. Третья часть, или теория словесного выражения, имела самое непосредственное отношение к образной стороне речи: она содержала учение об отборе слов, учение о сочетании слов и учение о фигурах (с последующим различением тропов и собственно фигур). Риторика была разработана античными учеными Аристотелем, Цицероном, Квинтилианом, развивалась в средние века и в новое время. Большое значение для развития русской речевой культуры имело «Краткое руководство к красноречию» М. В. Ломоносова, в котором был творчески обобщен богатый языковой материал. Ученый подчинял риторические правила и языковую

образность существующим общественным потребностям. Риторика М. В. Ломоносова обогатила ораторскую и литературную русскую речь разнообразными стилистическими приемами. В прошлом веке риторика влилась в теорию литературы, передав последней многие свои понятия и термины.

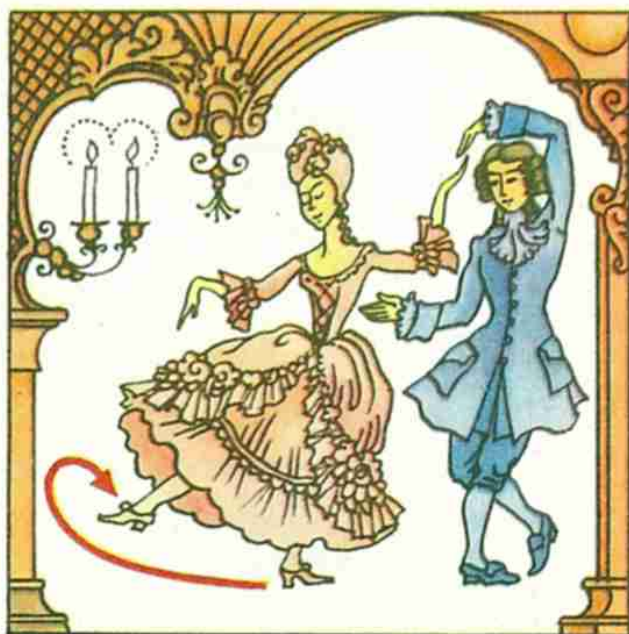
Наконец, изучение образных возможностей слова шло и в собственно лингвистическом русле. С т и л и с т и к а как раздел языкознания учит такому выбору языковых выражений и форм, который был бы наиболее пригодным для целей общения в определенной его сфере (обиходная, публичная, научная речь и т. п.), рассматривает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

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

пользоваться ими как «приемами» построения образной речи.

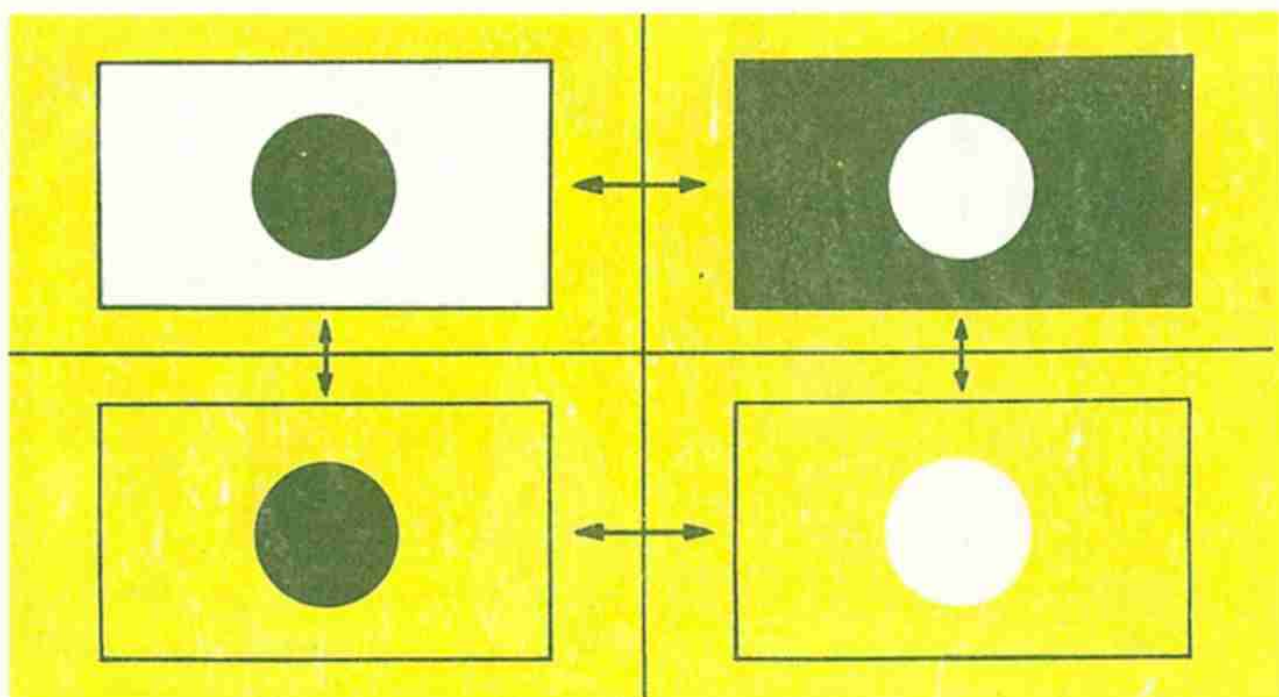
Что же сближает и различает тропы и фигуры? И то, и другое — намеренное отклонение от обычной речи с целью привлечь к себе внимание, замедлить чтение, задуматься, увидеть изображаемое многоплановым, глубже понять его смысл. И тропы, и фигуры — образные средства художественной речи. Но между ними есть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

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



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

Фигура (лат. *figura* — образ, вид), напротив, — форма речи, а не поэтического мышления: она не вносит ничего нового, расширяющего наше художественное познание. Ее главное назначение — усилить впечатление от чего-либо, сделать его более ярким,



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

белее, хотя сами цвета при этом не изменяются. Усиливается, как и в стилистической фигуре, лишь само впечатление при их восприятии.

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

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

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

Картину летней ночи, когда река кажется сталь-

ной и холодной, сменяет бурный рассвет, целые потоки света нарастающей яркости, тепла. Они текут, подобно водяным потокам, предвещая жаркий летний день.

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

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

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

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

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

На него стряхнувши пыль,
он надел автомобиль.
Сверху он надел гараж
(тесноватый — но как раз!),

сверху он надел наш двор,
как ремень надел забор,
сверху наш микрорайон,
область надевает он.

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

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

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

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

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

Человек снимает страны,
и моря, и океаны,
и машину, и пальто.
Он без Времени — ничто.

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

Он стоит в одних трусах,
держит часики в руках.
На балконе он стоит
и прохожим говорит:
«По утрам, надев трусы,
НЕ ЗАБУДЬТЕ ПРО ЧАСЫ!»

Вспомним, что многие стихи поэта — гимн непреходящему, вечному, гимн Времени («Живите не в пространстве, а во времени...», с. 35).

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

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

(И. А. Крылов)

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

(Ф. И. Тютчев)

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

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

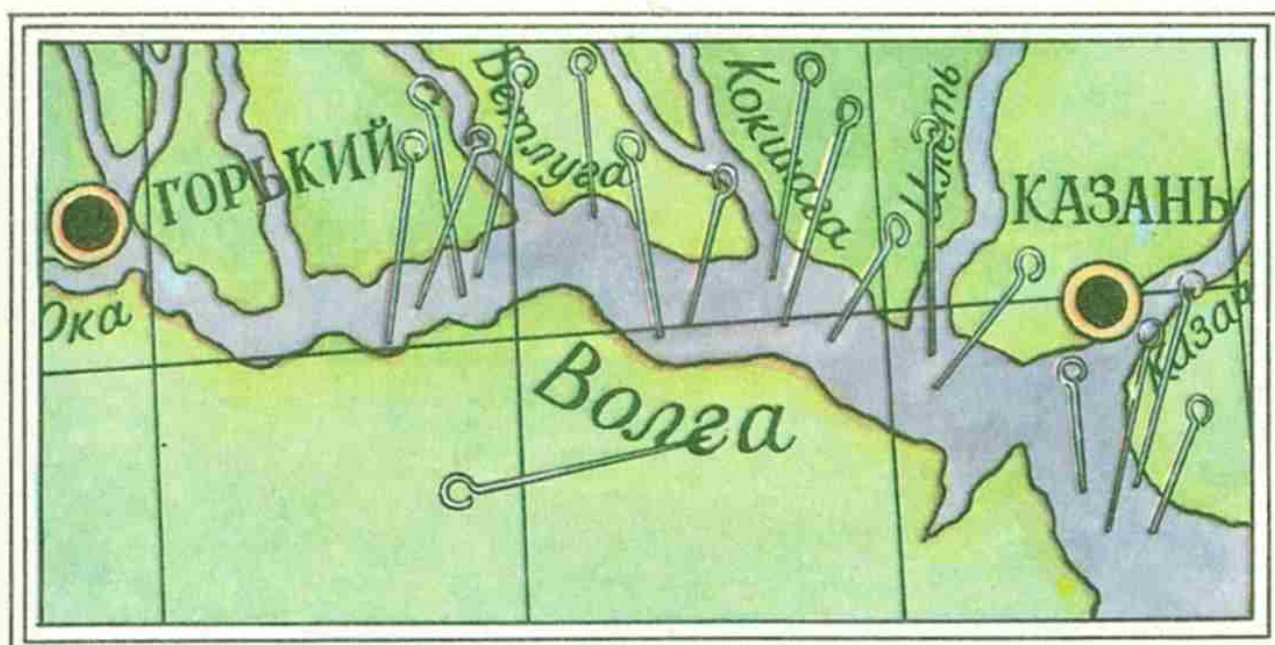
Симфора (греч. *synphora* — соотнесение, совмещение) — высшая форма метафорического выражения, при котором опущено непосредственное сравнение и даются характерные признаки обозначаемого предмета, благодаря чему этот прямо не названный предмет воспроизводится как яркое художественное представление по характерным признакам:

Этот дождь зарядил надолго,
Вся в булавках сизая Волга.

(Л. А. Озеров)

К. Паустовский пишет о таком дожде: «Особенно хорош спорый дождь на реке: Каждая его капля выбивает в воде круглое углубление, маленькую водяную чашу, подскакивает, снова падает и несколько мгновений, прежде чем исчезнуть, еще видна на дне этой водяной чаши. Капля блестит и похожа на жемчуг».

Сопоставляемые ряды слов вызывают в нашем сознании благодаря подразумеваемым ассоциациям яркие художественные образы.



Символ (греч. *symbolon*—знак, примета) представляет собой многозначный и глубокий по смыслу образ, который соотносит разные планы изображаемой действительности на основе их общности, родственности. Это не наглядное изображение, а объяснение отвлеченного содержания через конкретный предмет, который обозначает идею иносказательно, выражает ее путем намека, создания определенного настроения. Буревестник Горького — символ грядущей пролетарской революции, сосна Лермонтова, одиноко стоящая «на севере диком» и мечтающая во сне о пальме, «где солнца восход», — символическое выражение настроения одинокого человека, его дум и сокровенных чувств.

Слово-символ, обозначая конкретный предмет, находится в то же время в состоянии большого интеллектуального и эмоционального «напряжения» с его глубоким смыслом в другом, иносказательном плане, который (в отличие от метафоры) не дан непосредственно, а должен разгадываться, как иероглиф, в большей степени переживаться. Когда мы видим теплоход белого цвета, мы называем его *белым парходом*, и в этом нет ничего особенного. В одноименной же



повести Ч. Айтматова это символ. Это воплощение чистоты детской души, протестующей против несправедливости, мечта о счастье и справедливости, надежда маленького и уже взрослого по своим мыслям героя: «Когда он впервые увидел однажды с Караульной горы *белый пароход* на синем Иссык-Куле, сердце его так загудело от красоты такой, что он сразу же решил, что его отец — иссык-кульский матрос — плавает именно на этом *белом пароходе*. И мальчик поверил в это, потому что ему этого очень хотелось. Он не помнил ни отца, ни матери... Было долго видно, как плывет пароход, и мальчик долго думал о том, как он превратится в рыбу и поплывет по реке к нему, к *белому пароходу*... А Иссык-Куль — это целое море. Проплывет он по волнам иссык-кульским, с волны на волну, — и тут навстречу *белый пароход*. «Здравствуй, *белый пароход*, это я! — скажет он пароходу. — Это я всегда смотрел на тебя в бинокль...» И тогда он скажет отцу своему, матросу: «Здравствуй, папа, я твой сын. Я приплыл к тебе».

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

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

Ты уплыл.

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

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

Метонимия (греч. *metonymia* — переименование) — это употребление слова, обозначающего какой-нибудь предмет, для образного названия другого предмета, связанного с первым по смежности, т. е. по местоположению, времени, причинно-следственным отношениям. В отличие от метафоры метонимия не предполагает какого-либо сходства между обозначаемыми предметами, явлениями или признаками. Метонимия представляет собой как бы сжатое описание предмета, явления, события, при котором из содержания мысли художественно выделяется тот или иной характерный признак. Обозначаемый предмет наделяется здесь свойством своего «соседа», с которым он тесно связан:

Люблю зимы твоей жестокой
Недвижный воздух и мороз,
Бег санок вдоль Невы широкой,
Девичьи лица ярче роз,

И блеск, и шум, и говор балов,
А в час пирушки холостой
Шипенье пенистых бокалов
И пунша пламень голубой.

(А. С. Пушкин)



бархатными залами,
раскатистыми коридорами
 гремели,
 бились
 сапоги и приклады.

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

Г - ж а П р о с т а к о в а . Что, каково, мой батюшка?

П р о с т а к о в . Каково, мой отец?

П р а в д и н . Нельзя лучше. В грамматике он силен.

М и л о н . Я думаю, не меньше и в *истории*.

Г - ж а П р о с т а к о в а . То, мой батюшка, он еще сызмала к *историям* охотник.

С к о т и н и н . Митрофан по мне. Я сам без того глаз не сведу, чтоб выборный не рассказывал мне *историй*.

Мастер, собачий сын, откуда что берется.

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

С и н е к д о х а (греч. *synekdochē* — соотнесе-

ние) — разновидность метонимии, в основе которой лежит отношение части и целого. Иными словами, образный перенос названия связан здесь с количественными отношениями между обозначаемыми предметами.

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

И думал он:

Отсель грозить мы будем *шведу*.
Здесь будет город заложен
Назло надменному *соседу*.
Природой здесь нам суждено
В Европу прорубить окно,
Ногою твердой стать при море.
Сюда по новым им волнам
Все *флаги* в гости будут к нам,
И запируем на просторе.

(А. С. Пушкин)

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

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

А в двери —

бушлаты,
шинели,
тулупы...

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

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

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

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

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

Гипербола (греч. *hyperbolē* — преувеличение) — это образное словоупотребление, преувеличивающее какой-нибудь предмет, признак, качество или действие с целью усилить художественное впечатление.

Гипербола может представлять собой чисто количественное преувеличение, придавая речи экспрессию:

Х л е с т а к о в. Просто не говорите. На столе, например, арбуз — *в семьсот рублей* арбуз... И в ту же минуту по улицам курьеры, курьеры, курьеры... можете представить себе, *тридцать пять тысяч* одних курьеров! (Н. В. Гоголь)

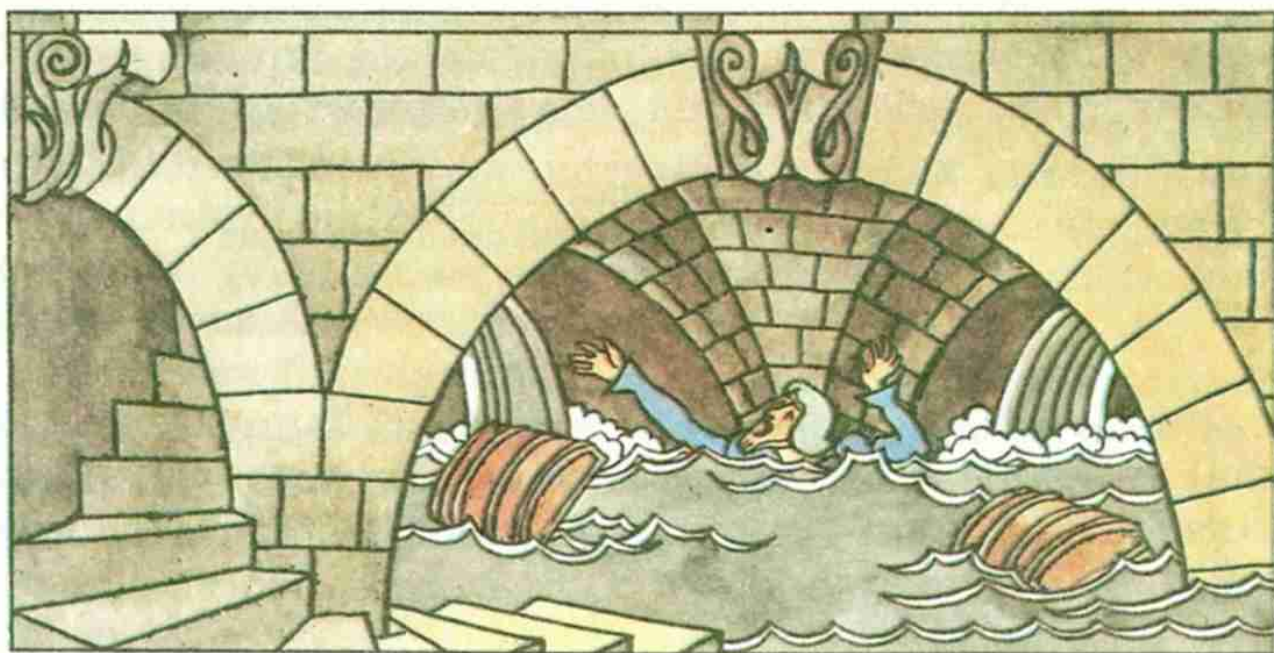
В большинстве же случаев гипербола не только усиливает, но и обогащает мысль новым содержанием, сближаясь с метафорой. Это образная гипербола:

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

(М. Ю. Лермонтов)

Да, если бы все слезы, кровь и пот,
Пролитые за всё, что здесь хранится,
Из недр земных все выпустили вдруг,
То был бы вновь *потоп* — я захлебнулся б
В моих подвалах верных.

(А. С. Пушкин)



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

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

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

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

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

(Н. А. Некрасов)

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

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

Ир ó н и я (греч. *eirōneia* — притворство, насмешка) — насмешливое употребление слов в прямо противоположном значении. Обычно это тонкая насмешка, которая скрывается за внешней учтивостью. Противоположный смысл возникает здесь как «подтекст» и создается общим содержанием текста и особой интонацией, которая выражает юмор, укор или неодобрение, осуждение. Вспомним слова Правдина, пораженного «успехами» Митрофана в учебе: «В грамматике он *силен*», или эпизод из «Мертвых душ», где Чичиков дает взятку в «присутственных местах» чиновнику, которую тот «совершенно *не заметил*».

«Отколе, *умная*, бредешь ты, голова?» —
Лисица, встретясь с Ослом, его спросила.

(И. А. Крылов)

Высшая степень иронии, едкая, язвительная насмешка, выражающаяся часто в обличениях социального характера, называется **сарказмом** (греч. *sarkasmos*, от *sarkazo* — рву мясо). Полон едко-го сарказма обличительный монолог Чацкого из второго действия комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума»:

Где, укажите нам, отечества отцы,
Которых мы должны принять за образцы?
Не эти ли, грабительством богаты?

.....

Вот уважать кого должны мы на безлюдьи!
Вот наши *строгие ценители и судьи!*

Эп í т е т (греч. *epitheton* — приложение) — это поэтическое определение, выражаемое обычно прилагательным. Такое определение повторяет признак, заключающийся в самом определяемом, обращает на него внимание, подчеркивает его, выражая эмоциональное отношение говорящего к предмету

речи. Семантические «атомы», повторяющиеся в определяемом и определяющем словах, становятся осязаемыми, акцентируя наше внимание на тех или иных свойствах, качествах или признаках обозначаемого.

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

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

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

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

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

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

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

У нее такие *бархатные* глаза...: нижние и верхние ресницы так длинны, что лучи солнца не отражаются в ее зрачках. Я люблю эти глаза без блеска: они так мягки, они будто бы тебя гладят (М. Ю. Лермонтов).

Образное сравнение глаз с бархатом дано здесь трижды (ресницы глаз, как бархат; глаза без блеска, «матовые», как бархат; глаза мягки, гладят, как бархат).

КРАСНАЯ ДЕВИЦА

ДОБРЫЙ КОНЬ

ДОБРЫЙ МОЛОДЕЦ

КРАСНОЕ СОЛНЫШКО



А вот образная картина летнего дождя:

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

(С. Я. Маршак)

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

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

Вот уже три дня, как я в Кисловодске. Каждый день я вижу Веру у колодца и на гуляньи... *Живительный* горный воздух возвратил ей цвет лица и силы. Недаром Нарзан называется богатырским ключом... здесь все таинственно: и *густые* сени липовых аллей...; и ущелья, полные мглою и молчанием...; и свежесть *ароматического* воздуха, отягощенного испарениями *высоких* южных трав и белой акации; и постоянный, *сладостно-усыпительный* шум студеных ручьев... (М. Ю. Лермонтов)

Посередине комнаты стоял Яшка-Турок, *худой* и *стройный* человек лет двадцати трех... Его *впалые* щеки, *большие* *беспокойные* серые глаза, *прямой* нос

с тонкими, подвижными ноздрями, белый покатый лоб с закинутыми назад светло-русыми кудрями, крупные, но красивые выразительные губы — все его лицо изобличало человека впечатлительного и страстного. (И. С. Тургенев)

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

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

Около леса, как в мягкой постели,
Выспаться можно — покой и простор.
(Н. А. Некрасов)

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

Встает метель, идет метель,
Взрывает снежную постель.
(А. А. Блок)

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

С р а в н е н и е — это образное выражение, в котором один предмет (явление, признак и т. п.) сопоставляется с другим, обладающим каким-нибудь

своим в большей мере. Профессор Б. В. Томашевский выделял в сравнении три элемента: 1) то, что сравнивается, «предмет», 2) то, с чем что-то сравнивается, «образ» и 3) то, на основании чего одно сравнивается с другим, «признак». В образном выражении *Лицо белое как снег* — *лицо* — «предмет», *снег* — «образ», а признак, на основании которого сближаются эти понятия, — белизна (*белое*). Чаще всего сравнения присоединяются при помощи союзов *как, точно, словно, будто, как бы, как будто* и др.

Уж близок полдень. Жар пылает.

Как пахарь, битва отдыхает.

(А. С. Пушкин)

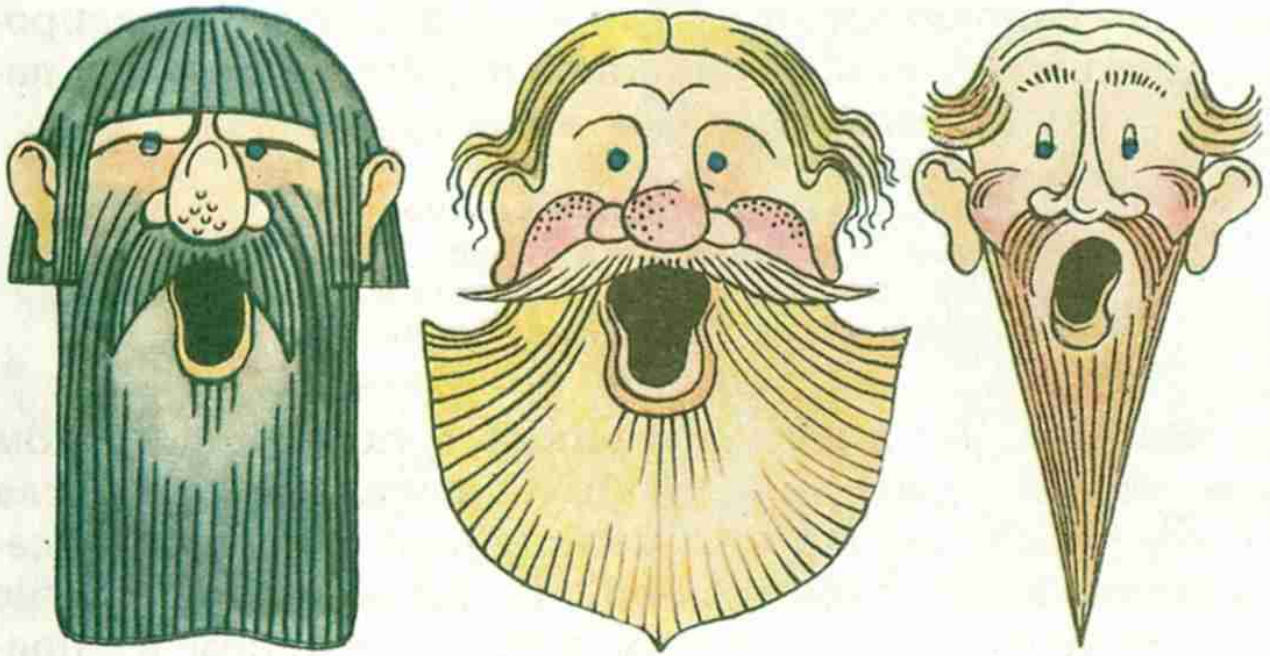
Меткое и образное сравнение! Передышка в сражении — это короткий отдых в самой тяжелой работе — труде пахаря.

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

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

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

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



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

Сравнение помогает проникнуть в суть весьма сложных вещей, раскрыть ее художественно через неожиданное сопоставление, создать «подвижный», воздействующий на читателя образ. Мечта, поэтическое творчество — это результат не только вдохновения, которое посетило поэта, но и упорного, тяжелого каждодневного труда, подобного тяжелой работе пахаря:

Вперед, мечта, мой верный вол!
Неволей, если не охотой!
Я близ тебя, мой кнут тяжел,
Я сам тружусь, и ты работай!

Забудь об утренней росе,
Не думай о ночном покое!
Иди по знойной полосе.
Мой верный вол, — нас только двое!

(В. Я. Брюсов)

Особым видом сравнения является отрицательное сравнение. Противопоставление одного предмета другому выступает здесь одновременно и как их об-

разное сопоставление. Такое сравнение — распространенный прием в народной поэзии, откуда он перешел и в художественную литературу:

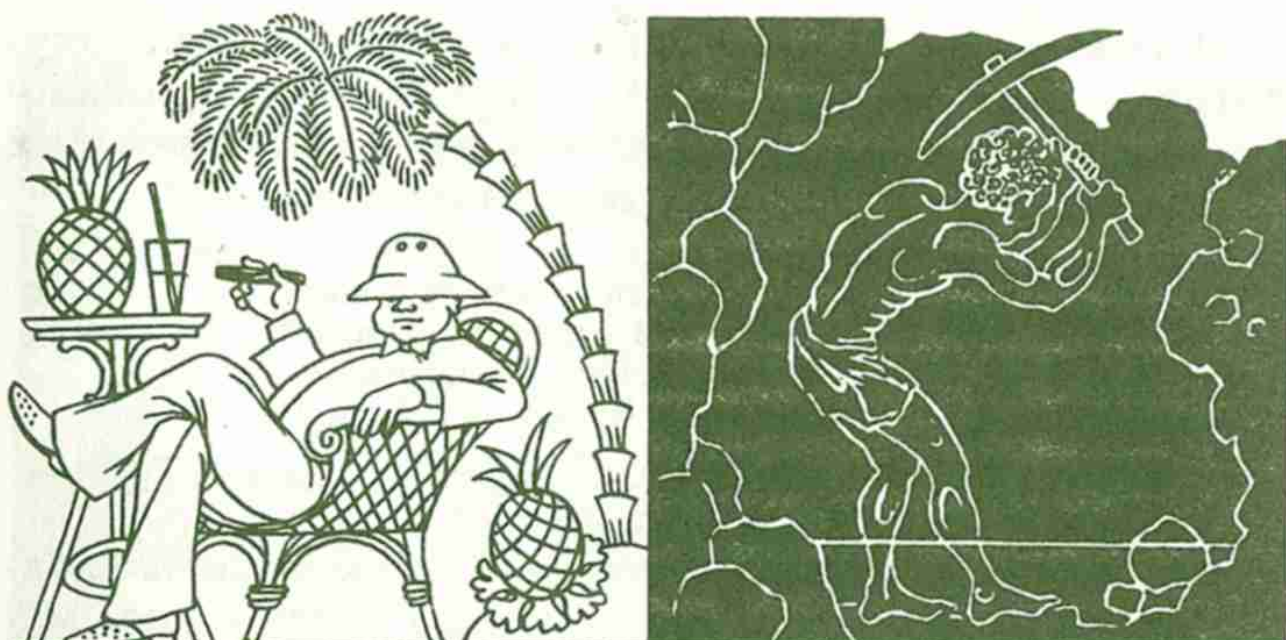
*Не сияет на небе солнце красное,
Не любятся им тучки синие:
То за трапезой сидит во златом венце,
Сидит грозный царь Иван Васильевич.*

(М. Ю. Лермонтов)

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

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

Антитеза (от греч. *antithesis* — противоположение) — стилистическая фигура контраста, резкого противопоставления предметов, явлений и их свойств. Антитеза выражается обычно антонимами — словами с противоположными значениями. Она дает возможность ярко противопоставить обозначаемые предметы или явления, противоположные проявления качества или свойства, сделав их смысловым «фокусом» фразы. Антитеза реализуется чаще всего в определенных конструкциях, в которых противо-



положность подчеркивается союзами, интонацией и другими средствами.

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

— Да, но теперь мы не вступаем, а выступаем. Поэтому нас не встречают, а провожают. И не цветочками, а ягодками... (С. В. Сартаков)

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

(А. С. Пушкин)

«Белый

ест

ананас спелый,

черный —

гнилью моченый.

Белую работу

делает белый,

черную работу —

черный».

(В. В. Маяковский)

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

(К. Я. Ваншенкин)

Оксѳморон или оксѳморон (греч. оху-
тѳгон — остроумно-глупое) — соединение противо-
положных по смыслу слов, образно раскрывающих
противоречивую сущность обозначаемого:

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

(А. С. Пушкин)

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

Такие слова, обладающие несовместимыми в обыч-
ной речи семантическими «атомами» ('жизнь' и
'смерть', 'веселье' и 'скука' и т. п.), соединяются в
поэтическом тексте как взаимопроницаемые противо-
положности и дают художественное изображение
человека, предмета, явления в их внутренних проти-
воречиях (*живой труп* — по существу неживой жи-
вой человек, *скучающая веселость* — показная ве-
селость и т. п.); сравните еще: *убогая роскошь наряда*
(Н. А. Некрасов).

Г р а д а ц и я (лат. gradatio — постепенное воз-
вышение, усиление) — расположение близких по зна-
чению слов в порядке нарастания или ослабления
их эмоционально-смысловой значимости. В соответ-
ствии с этим различают градацию восходящую
(подъем) и нисходящую (спуск, спад).

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

А между тем это был ведь человек умнейший и
даровитейший, человек, так сказать, *даже науки*,
хотя, впрочем, в науке... ну, одним словом, в науке



он сделал *не так много* и, кажется, *совсем ничего*.
(Ф. М. Достоевский)

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

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

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

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

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

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

*Жизнь без тревог — прекрасный светлый день,
Тревожная — весны молодые грезы.
Там — солнца луч и в зной оливы сень,
А здесь — и гром, и молния, и слезы...*

(А. А. Фет)

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

А н а ф о р а (греч. *anaphora* — вынесение вверх, повторение), или единоначатие, — повторение начальных частей (слова, словосочетания, предложения) двух или более относительно самостоятельных отрезков речи:

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

(М. Ю. Лермонтов)

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

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

(К. М. Симонов)

Эпифора (греч. *epiphora*, от *epi* — после, *phoros* — несущий, концовка) — фигура, обратная анафоре: это выразительное повторение слов или выражений в конце текста, подчеркивающее какую-нибудь мысль:

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

Подхват — фигура, которая заключается в подчеркнутом повторении конца стиха в начале следующего стиха:

И так начинается песня *о ветре*,
О ветре, обутом в солдатские *гетры*,
О гетрах, идущих дорогой *войны*,
О войнах, которым стихи не нужны.

(В. А. Луговской)

Придет оно, большое, как *глоток*, —
Глоток воды во время зноя летнего.

(Р. И. Рождественский)

Последующая строка здесь как бы «подхватывает» предыдущую, связываясь с ней, откуда и название этой фигуры.

Эллипсис (греч. *elleipsis* — опущение, выпадение) — пропуск во фразе какого-либо слова, легко подразумеваемого и восстанавливаемого по смыслу. Благодаря сжатости речи достигается динамичное изображение действия, напряженная смена событий. Чаще всего опускается сказуемое:

Пороша. Мы встаем, и *тогчас на коня*,
И *рысью по полю* при первом свете дня!

(А. С. Пушкин)

Подразумевается: садимся, скачем.

— Франц, *в мою спальню вещи князя!* — обратился он к слуге, провожавшему Болконского.
(Л. Н. Толстой)

Имеется в виду: принесите.

В предложении «Не то *чтоб*, а так иногда вообразишь, и станет нехорошо» (Ф. М. Достоевский) слово *чтоб* заменяет целое предложение, оставшееся невыраженным.

Эллипсис хорошо передает в художественном произведении одну из особенностей устной речи — недосказанность, незаконченность мысли, вызванные состоянием героя или рассказчика.

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

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

(А. С. Пушкин)

Чтобы почувствовать это, расположим слова в их обычном порядке: *Я воздвиг себе нерукотворный памятник, народная тропа не зарастет к нему, он вознесся непокорной главою выше Александрийского столпа.* Исчезли пушкинские смысловые акценты, поблекла образность, нарушился стихотворный размер... При сравнении подлинного и экспериментального текстов становится особенно ощутимым, каким важным изобразительным средством является здесь инверсия. Самое весомое слово строфы — *нерукотворный* (такой, который нельзя сделать руками, необыкновенный) — не только поставлено после определяемого существительного *памятник*, но и отделено от него словами *себе* и *воздвиг* и выдвинуто на ударную позицию, рифмуется (*нерукотворный, непокор-*

ной), стилистически и семантически значимо. Ту же роль играет и выдвигание вперед сказуемого *не зарастет*, и постанова определения *непокорной* после определяемого существительного. Теперь смысловые акценты ярко обозначены: «нерукотворный памятник» (поэзия Пушкина) выше памятника самодержцу Александру I (сравнительная степень наречия — *выше*, также «сдвинутого» со своего места, произносится с сильным ударением, подчеркивая большое различие «памятников»).

В стихах В. В. Маяковского

И день за днем
ужасно злить
меня
вот это
стало

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

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

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

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

— Вы... едете?

— Не знаю... все завтра...

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

эмоциональное воздействие высказывания на читателя. И снова мы видим, как единицы (конструкции) поэтической речи отличаются от обычного словоупотребления, представляя своего рода отклонения от обыденного языка.

Кто не проклинал стационарных зрителей, кто с ними не бранивался? (А. С. Пушкин)

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

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

Бессоюзи е и многосоюзи е — синтаксические фигуры, основанные на намеренном пропуске или, наоборот, сознательном повторении союзов. В первом случае, при опущении союзов, речь становится сжатой, компактной, динамичной. Изображаемые действия и события здесь быстро, мгновенно развертываются, сменяют друг друга:

...вот уж по Тверской
Возок несется чрез ухабы.
Мелькают мимо будки, бабы,
Мальчишки, лавки, фонари,
Дворцы, сады, монастыри,
Бухарцы, сани, огороды,

ТВЕРСКАЯ



Купцы, лачужки, мужики,
Бульвары, башни, казаки,
Аптеки, магазины моды...

(А. С. Пушкин)

Швед, русский — колет, рубит, режет.
Бой барабанный, клики, скрежет,
Гром пушек, топот, ржанье, стон,
И смерть и ад со всех сторон.

(А. С. Пушкин)

Во втором случае речь, напротив, замедляется, паузы и повторяющийся союз выделяют слова, экспрессивно подчеркивая их смысловую значимость:

Ох! Лето красное! любил бы я тебя,
Когда б не зной, да пыль, да комары, да мухи...

(А. С. Пушкин)

Зато и внук, и правнук, и праправнук
Растут во мне, пока я сам расту...

(П. Г. Антокольский)

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

В художественном тексте то или иное изобразительное средство может использоваться более широко и разнообразно по сравнению с теми его функциями, которые отмечены в словарях и энциклопедиях. Таково, например, сознательное нарушение параллелизма как прием создания комического. Характеризуя героев своей повести, Н. В. Гоголь пишет: «Иван Иванович имеет необыкновенный дар говорить чрезвычайно приятно. Иван Никифорович, напротив, больше молчит... Голова у Ивана Ивановича похожа на редьку хвостом вниз; голова Ивана Никифоровича на редьку хвостом вверх...» А дальше: «Иван Иванович очень сердится, если ему попадетя в борщ муха... Иван Никифорович чрезвычайно любит купаться... Иван Иванович несколько боязливого характера. У Ивана Никифоровича, напротив того, шаровары в таких широких складках, что если бы раздуть их, то в них можно бы поместить весь двор с амбарами и строением... Впрочем, несмотря на некоторые несходства, как Иван Иванович, так и Иван Никифорович прекрасные люди».

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

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

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



что уже написано. Писатели и ученые напишут еще много новых книг, создадут новые образы, выражения, сочетания слов, выскажут новые интересные мысли.

Но текст неисчерпаем не только по своей протяженности, но и по своему содержанию. Мы творчески воспроизводим то, что было создано писателем на основе своих впечатлений, эмоций, знаний, своего жизненного опыта. Опыт же наш постоянно расширяется, и мы видим все новое и новое в прежнем тексте, то, что раньше оставалось незамеченным. Боль-

ше того, каждая эпоха, каждое новое поколение стремится по-своему понять значительное литературное произведение, увидеть в нем актуальное содержание. Современное прочтение художественного произведения — одна из важнейших задач, встающих при его изучении. Процесс творческого воссоздания литературного произведения также неисчерпаем.

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

Язык, образ и идейное содержание как компоненты разных уровней текста находятся в определенной взаимосвязи: «язык есть форма по отношению к образу, как образ есть форма по отношению к идейному

содержанию произведения», — пишет профессор Л. И. Тимофеев. Это и дает возможность цельного рассмотрения литературного произведения как образно-словесного искусства.

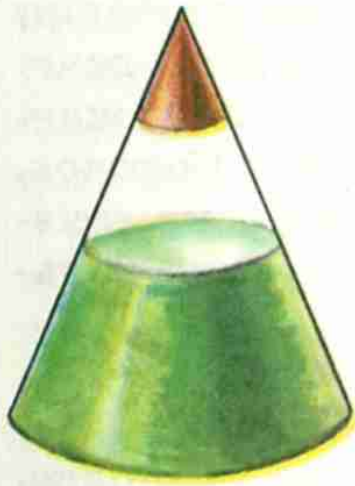
Как изучать художественный текст? Этот вопрос давно волнует ученых — лингвистов и литературоведов. Ясно одно: нельзя рассматривать его односторонне. Изучение языка художественного произведения ради самого языка — в отрыве от его литературных образов и замысла — даст нам просто «гербарий» слов и выражений,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

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

«Проблема авторства и теория стилей», «Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика», «Сюжет и стиль», «О теории художественной речи» — В. В. Виноградов разрабатывает общие и конкретно-исторические проблемы этой не вполне еще самоопределившейся науки. Одна из центральных категорий науки о языке художественной литературы — «образ автора».

Художественное произведение носит отпечаток личности автора: его мировоззрения и идеологии, с одной стороны, литературного направления (школы) и индивидуальной писательской манеры — с другой, наконец, языка и приемов индивидуального словоупотребления — с третьей. Это и дает основание выделить особую и притом высшую категорию в науке о языке художественной литературы — «образ автора», по терминологии В. В. Виноградова. Это «фокус» произведения и вместе с тем синтез взаимосвязанных фактов разных уровней текста: идейно-эстетического, литературного и языкового. В этом выражается отношение автора к изображаемому, к идейному содержанию произведения, к выбору языковых средств для изображения героев и событий. Читатель интересуется не только содержанием текста, но и «образом автора», т. е. тем, как выражено отношение к событиям и персонажам произведения. «В «образе автора», — подчеркивает В. В. Виноградов, — в его речевой структуре объединяются все качества и особенности стиля художественного произведения: распределение света и тени при помощи выразительных речевых средств, переходы от одного стиля изложения к другому, переливы и сочетания словесных красок, характер оценок, выражаемых посредством подбора и смены слов и фраз, своеобразия синтаксического движения. Так открывается самый глубокий пласт в стилистическом исследовании художественной литературы».

“образ автора”



— идейно-эстетическое содержание

— композиционная структура (система образов)

— эстетическая речевая система (художественный текст)

ЛИТЕРАТУРНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ

«Образ автора» — это то, что определяет идейно-эстетическое содержание, композиционную организацию и речевую систему художественного произведения. Это вершина конуса. «Образ автора» нельзя смешивать с образом писателя. Первое — специальная поэтическая категория, второе — образ реального человека. «Образ автора» в «Судьбе человека» и образ М. А. Шолохова — разные, хотя и взаимосвязанные понятия. Как категория науки о языке художественной литературы «образ автора» в рассказе «Судьба человека» — организованная идейно-эстетическая система художественных образов и речевых средств выражения гуманизма, патриотизма, веры в простого человека, того, что в высшей степени свойственно самому писателю и что волнует его, но все же не тождественно понятию образ писателя. В «Судьбе человека» два повествователя: Андрей Соколов и второй рассказчик, собеседник Соколова. В простую, насыщенную диалектными словами и профессионализмами речь Соколова вкраплены слова маленького Ванюшки. Идейная и художественная куль-

минация рассказа — в его конце. Она — в смене типов речи, в переходе от одного стиля повествования к другому, в «наложении» и взаимодействии речевых оценок, определяющих общую оценку изображаемого с позиции «образа автора». Замолк Соколов. Послышался плеск весла по воде. «Чужой, но ставший мне близким человек поднялся, протянул большую, твердую, как дерево, руку:

— Прощай, браток, счастливо тебе!

— И тебе счастливо добратся до Кошар!

— Благодарствуй. Эй, сынок, пойдём к лодке.

Мальчик подбежал к отцу, пристроился справа и, держась за полу отцовского ватника, засеменял рядом с широко шагавшим мужчиной.

Два осиротевших человека, две песчинки, заброшенные в чужие края ураганом невиданной силы... Что-то ждет их впереди? И хотелось бы думать, что этот русский человек, человек нестигаемой воли, выдюжит и около отцовского плеча вырастет тот, который, повзрослев, сможет все вытерпеть, все преодолеть на своем пути, если к этому позовет его родина.

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

Речь собеседника Соколова, как бы обрамляющая весь рассказ, менее стилизованная, ближе всего к авторской.

Позиция автора часто совмещается с позицией

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

Выразить себя полностью в одном рассказчике писателю трудно. Для этого необходимы несколько или много распределенных ролей и «масок», спорящих между собой или поддерживающих друг друга голосов, смена типов речи и оценок, словом, то единство, которое называют «образом автора».

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

Мы рассмотрели важнейшие средства и приемы образной речи. Но это были отдельные иллюстрации, а не связный текст. Конечно, трудно себе представить такой текст, в котором были бы все эти и другие образные средства, особенно, если он невелик по раз-



мерам. Здесь гораздо важнее другое: показать жизнь слова в литературном произведении как изобразительного средства, с помощью которого создаются художественные образы, выражающие его идейное содержание. Целостный анализ произведения потребует обращения к некоторым новым понятиям, заимствованным из поэтики и теории литературы.

Искусство слова и творческая «лаборатория» писателя и читателя. Искусство действует на нас непосредственно своими образами, увлекает, заставляет переживать происходящее. Мы забываем, что находимся в театре, в картинной галерее, читаем книгу... Но многие и, быть может, самые любознательные и проницательные не довольствуются этим. Их интересует еще, как «сделано» само художественное произведение. И этот интерес не праздный: он помогает глубже понять искусство, ведет нас в творческую «лабораторию» художника, писателя. Умение видеть, как «сделан» художественный текст, отнюдь не мешает воспринимать его эстетически. Напротив, оно помогает сделать такое восприятие более совершенным и тонким. Необходимо выработать в себе умение анализировать литературный текст, создать свою собственную творческую «лабораторию»

изучения поэтического языка. Конечно, «лаборатории» писателя и читателя — это не одно и то же. Многие в творческой истории создания литературного произведения остаются так и не признанными, неясными и даже загадочными. Но гораздо важнее другое: вдумчивый читатель, следуя за писателем, проделывает сходный путь, переживает сходные образы, продумывает сходные мысли, учится у писателя мастерству художественного слова.

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

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

Обратимся к литературно-художественной структуре текста.

Начнем с сюжета сказки. Сюжет (франц. *sujet* — предмет) — совокупность событий, раскрывающих характеры действующих лиц и связанных с основным конфликтом произведения; это завязка, развитие действия, его кульминация (т. е. наиболее напряженный момент такого развития) и развязка. Он прост: два генерала, служившие «в какой-то регистратуре», неожиданно оказываются на необитаемом острове. Так как они «родились, воспитались и состарились» «в регистратуре», то решительно «ничего не понимали» и не умели делать. Разве только доклад написать. Но какая от этого польза? Их му-

чает голод. На деревьях растут всякие плоды, рыба в ручье кишмя кишит, в лесу рябчики свищут, тетерева токуют, зайцы бегают. Еды-то! Еды-то, — восклицает один из генералов, но ничего не может сделать, чтобы достать и приготовить ее. Другой генерал находит только... старый номер «Московских ведомостей»¹.

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

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

Проникая в творческую «лабораторию» писателя, мы видим, как идейный замысел сказки и ее компо-

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

зиция сводятся в один «фокус», будучи различными сторонами художественного видения действительности, единого «образа автора». **К о м п о з и ц и я** (лат. *compositio* — расположение) — это распределение, расположение художественного материала; построение литературного произведения, система изобразительных средств раскрытия образов, их связей и отношений. Композиция определяет расположение деталей в художественном произведении и их взаимное соотношение. Иными словами, это структурно-художественное воплощение замысла, которым определяется и сам характер литературных образов в их сюжетном развитии. Композиция тесно связана в художественном произведении с его жанром (франц. *genre* — род, вид), т. е. с определенным видом литературных произведений, принадлежащих к одному и тому же роду — эпосу, лирике, драме.

В сказке три образа — два генерала (один из которых был поумнее и, «кроме регистратуры, служил еще в школе военных кантонистов учителем каллиграфии»¹) и мужик. Первые два представляют господствующие классы общества, третий — народ. Персонажи сказки даны в развитии их характеров и взаимоотношений. Сначала генералы вежливо разговаривали друг с другом, по уставу, как в департаменте, на своем чиновничьем языке: «Странный, ваше превосходительство, мне нынче сон снился, — сказал один генерал: — вижу, будто живу я на необитаемом острове...»; «Ну, что, ваше превосходительство, промыслили что-нибудь?» Страх умереть с голоду и инстинкт самосохранения превращают их в хищных животных. Это состояние подчеркивается метафорическим употреблением существительного

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

рычание: «Вдруг оба генерала взглянули друг на друга: в глазах их светился зловещий огонь, зубы стучали, из груди вылетало глухое рычание». Кульминационный момент в сюжетном развитии произведения срывает маски с благообразных чиновников. Здесь уже нет никакого уважения ни к чинам, ни к орденам: «Полетели ключья, раздался визг и оханье; генерал, который был учителем каллиграфии, откусил у своего товарища орден и немедленно проглотил». Найдя мужика, генералы успокаиваются и снова становятся благообразными. Они забыли, что чуть не умерли с голода и снова любят себя: «Вот как оно хорошо быть генералами — нигде не пропадешь!»

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

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

Но в образе мужика есть и другие черты: забитость, рабская послушность. Мужик видит, что генералы «строгие», и боится бежать, плетет веревку, чтобы его привязали к дереву, хочет генералов порадовать за то, что они «мужицким трудом не гнушались». В сказке М. Е. Салтыкова-Щедрина выражена не

только ненависть писателя к самодержавному бюрократическому строю, пережиткам крепостничества, но и боль за несправедливость, забитость, темноту, покорность народных масс, не осознавших еще своей роли и своего назначения в развитии общества.

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

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

Такое стилевое несоответствие пронизывает всю сказку.

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

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

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

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

Эта жанрово-композиционная специфика текста становится еще более выразительной в заключительной части сказки:

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

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

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

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

Это третья сторона «образа автора», наиболее важная сейчас для нас: эстетическая речевая система, или сам художественный текст. В нем значимо каждое слово: оно результат тщательного отбора и очень точно и своеобразно, неповторимо направлено на обозначаемый предмет, вскрывая в нем типичное и характерное. Образность слов не только в том, что они представляют собой тропы или фигуры, но, может



быть, еще в большей степени в том, что они незаменимы в тексте другими по точности и оригинальности выражения мысли.

Постараемся теперь проникнуть в собственную языковую «лабораторию» изучения текста и обратим внимание на то, как идейно-эстетическое содержание произведения и его композиционная организация, система образов воплощены в тексте с помощью изобразительных средств языка.

При переходе от отдельных слов, создающих тот или иной поэтический образ, к тексту совершается

качественный скачок: смысловая «подвижность» и многосмысленность слов создают семантическую многоплановость всего текста. Где происходит встреча генералов с мужиком? В сказке? Или в действительности? Казалось бы, в сказке. Но уж очень многое напоминает здесь действительную жизнь царской России: и сами никчемные генералы, и их служебное косноязычие, и скудоумие, и мужик, который везде есть, если только поискать его, и, наконец, даже чудом взявшийся откуда-то номер «Московских ведомостей»! Это и сказка, и действительность. Многоплановая картина. Недаром мужик везет генералов с необитаемого острова по океану-морю прямо в Петербург, на Подьяческую! Планы описания и соединяются, и расходятся. Фантастический момент в произведении дал возможность писателю сгустить краски реальной картины, превратив ее в преувеличенное, уродливо-комическое изображение, т. е. в гротеск. Реалистическая основа повествования сделала произведение М. Е. Салтыкова-Щедрина остро социальным, обобщенно отражающим противоречия эксплуататорского общества.

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

Мы стремимся понять мир писателя через восприятие его языка. Вот почему в нашей творческой «лаборатории» так важен анализ речевых средств выражения «образа автора»: смысловых и эмоциональных оценок событий, персонажей и их

взаимоотношений, типов речи рассказчика и действующих лиц. Нас интересует, где, с кем рассказчик, почему и для чего он приближается то к одному, то к другому персонажу и как он выражает мысли самого писателя. Совокупность всех этих сложных взаимоотношений в их речевом выражении и определяется центральной категорией поэтики — «образом автора».

Обратимся, прежде всего, к анализу речи рассказчика.

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

Еще большее речевое сближение рассказчика с персонажами-генералами — в сцене, где они находят спящего мужика. Это один из способов создания едкой словесной иронии с помощью несобственно-прямой речи, стилистического приема соединения в одно целое речи повествователя и персонажей. Как бы повторяя слова одного из генералов: «Наверное, он где-нибудь спрятался, от работы *отлынивает!*» — и стараясь проникнуть в психологию чиновников, заставляющих работать на себя других, рассказчик издевательски говорит: «Под деревом, брюхом кверху и положив под голову кулак, спал громаднейший

мужичина и самым нахальным образом уклонялся от работы. Негодованием генералов предела не было». Это, конечно, слова и мысли генералов. В речи рассказчика, резко отрицательно настроенного к «их превосходительствам» с первых строк, эти слова звучат как насмешка и имеют прямо противоположный смысл: настоящие тунеядцы, уклоняющиеся всю жизнь от работы, — сами генералы. Противоречие между буквальным и истинным, текстуальным, смыслом слов делает их выразительными, эстетически воздействующими на нас, настраивает нас на образно-творческое их восприятие.

Еда и деньги — вот главная забота государственных чиновников, которая полностью поглощает все их интересы. Переломные моменты в их злоключенных как нельзя лучше подчеркиваются каламбурной¹ игрой прямого и переносного значений глагола *тошнить*, самого обычного «прозаического слова», которое приобретает в тексте исключительно важную художественную значимость. Это слово употребляется рассказчиком дважды. Первый раз — в прямом значении как символ бедствия и обозначение физиологического состояния тошноты от голода: «— Господи! еды-то! еды-то! — сказал генерал, почувствовав, что его уже начинает *тошнить*» (при виде плодов, рыбы и дичи). Чтение «Московских ведомостей» еще больше раздражает генеральский аппетит и увеличивает тошноту. М. Е. Салтыков-Щедрин блестяще пародирует бессодержательность официальной прессы царской России. «Вчера, — читал взволнованным голосом один генерал, — у почтенного начальника нашей древней столицы был парадный обед... Тут была и «шекснинска стерлядь золотая», и питомец

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

лесов кавказских — фазан, и столь редкая в нашем севере в феврале месяце земляника...» Его коллега в отчаянии: неужели нельзя найти другого предмета для чтения? Он берет газету и читает в другом месте: «Из Тулы пишут: вчерашнего числа, по случаю поимки в реке Упе осетра..., был в здешнем клубе фестиваль. Виновника торжества внесли на громадном деревянном блюде, обложенного огурчиками... Подливка была самая разнообразная и даже почти прихотливая...» Терпения больше нет! С упреком: вы не слишком осторожны в выборе чтения — первый генерал, взяв в руки газету, прочитал: «Из Вятки пишут: один из здешних старожилков изобрел следующий оригинальный способ приготовления ухи: взяв живого налима, предварительно его высечь; когда же, от огорчения, печень его увеличится...» Расстроенные генералы поникли головами... Но вот они — сытые, накормленные мужиком, довольные — снова от нечего делать читают ту же газету: «Сыщут номер, усядутся под тенью, прочтут от доски до доски, как ели в Москве, ели в Туле, ели в Пензе, ели в Рязани — и ничего, *не тошнит!*¹» *Не тошнит*: не противно, а ведь должно бы тошнить от такого содержания! — читаем мы между строк не высказанную вслух мысль рассказчика. Здесь уже каламбурно слиты оба смысла: состояние тошноты и чувство отвращения, омерзения. Поистине сытый голодного не понимает. Различное употребление этого глагола (обычное и каламбурное) имеет важное структурно-композиционное значение. Первое знаменует кульминационный пункт в злоключениях чиновников, второе — по существу уже развязку, переход к прежнему генеральскому благополучию.

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

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

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

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

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

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

бывают, когда долго ношены! — вздохнул другой генерал». Но различия, как видно, незначительные.

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

— Стало быть, и потоп был?

— И потоп был, потому что в противном случае как же было бы объяснить существование допотопных зверей?

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

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

В каждом остранным восприятии и его языковом выражении виден персонаж, его точка зрения и одновременно авторское отношение к нему. Гене-

ралы из сказки М. Е. Салтыкова-Щедрина ничего не знают. Для них плоды, рыба, рябчики, тетерева, зайцы — это только пища в первоначальном виде: «Кто бы мог думать, ваше превосходительство, что человеческая пища, в первоначальном виде, летает, плавает и на деревьях растет?» — спросил один генерал». — «Да, — ответил другой генерал, — признаться, и я до сих пор думал, что булки в том самом виде родятся, как их утром к кофею подают».

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

Слово и образ в художественном тексте. Поэтическое искусство — это мышление в образах. Образ — наиболее важный и непосредственно воспринимаемый компонент литературного произведения, которое представляет собой целую систему образов в их взаимодействии и развитии. В ряду «идея — об-

раз — слово» образ является средоточием идейно-эстетического содержания и определенной словесной формы его выражения. По своей природе образ — обобщенное отражение явлений жизни. В то же время он всегда индивидуален и неповторим, обращен одновременно и к идейному, социальному содержанию, и к языку, художественному «материалу» произведения: он входит в общую систему литературных образов и вместе с тем воспринимается как совокупность взаимосвязанных и развивающихся в тексте словесных образов и рядов.

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

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

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

Вот одно из таких произведений о герое «без ге-

роя». Это повесть Ю. Н. Тынянова «Подпоручик Киже», в основу которой положен исторический анекдот.

Это рассказ о тяжелых временах царствования Павла I. Все было подчинено тупой армейской дисциплине. Повиновение и исполнение. Исполнение даже самых нелепых приказов и распоряжений. Сам пейзаж в повести мрачен и как бы подчеркивает полную «безнадежность изменить что-либо»: «В кирпичном аккурате лежал приземистый и солдатский С.-Петербург». Из офицерской казармы виден «большой куст вырубленного сада, где теперь была пустыня, называемая Царицыным лугом. На поле не было никакого разнообразия, никакой зелени, но на песке сохранились следы коней и солдат».

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

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

Приказ был сердито исправлен императором Павлом, находившимся тогда «в гневе». Слова «Подпоручик Киже, Стивен, Азанчеев назначаются» он исправил: после первого *к* вставил преогромный *ер*



(тогда была старая орфография) и сверху надписал: «Подпоручика Кижеев в караул».

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

Подпоручик не значился в списках полка: как же его назначить в караул? Но приказ императора должен быть исполнен! Как быть? — недоумевает прискакавший в Павловское командир полка. Адъютант Павла I метнул азартный взгляд на командира:

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

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

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

Персонажа нет, но образ, создаваемый словом писателя, включенный в сюжетное развитие и компо-

зиционную структуру повести, становится все более осязаемым, вступая во взаимодействие с другими. Заняв определенное место в структуре художественного произведения, он наполняется соответствующим содержанием, получает необычную и исключительно меткую языковую характеристику:

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

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

У Ю. Н. Тынянова, одного из талантливейших интерпретаторов «колеблющегося» поэтического слова, изображение Киже выступает почти как физически воспринимаемое, зримое. Вот подпоручик привязан к кобыле ремнями для наказания: «она казалась не вовсе пустою. Хотя на ней никого не было, а все же как будто кто-то и был. Солдаты, нахмурия

брови, смотрели на молчаливую кобылу, а командир к концу экзекуции покраснел, и его ноздри раздувались, как всегда». Один лишь новобранец воспринимает происходящее «остранненно», «с непониманием»: он думал, что такое наказание — дело обыкновенное на военной службе.

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

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

Наконец, внезапно Киже был произведен в генералы: «Это был полковник, который не кланчил имений, не лез в люди за дяденькиной спиной, не хвастун, не щелкун. Он нес службу без ропота и шума». Эти слова необходимо выделить, так как они лучше других характеризуют главное содержание много-

страдального «героя», порожденного «кирпичным аккуратом» империи Павла I и переросшего этот казарменный строй. Император потребовал к себе генерала Киже. Находчивости адъютанта пришел конец. Императору доложили, что Киже опасно заболел. Вскоре генерал скончался. Когда похоронная процессия проходила мимо замка Павла, он поднял обнаженную шпагу: « — У меня умирают лучшие люди».

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

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

Обер-камергер Александр Львович Нарышкин вспомнил генерала:

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

— На маневрах под Красным...

— Помнится, родственник Олсуфьеву, Федору Яковлевичу...

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

Существенная роль в композиционной структуре повести принадлежит антитезе — яркому изобразительному средству речи. Незадачливый писарь не только произвел на свет Киже, но и по ошибке записал в список умерших поручика Синюхаева. По тому же закону, по которому один родился, другой

должен перестать существовать, умереть. Судьба Синюхаева внешне противоположна неожиданной карьере Кижее. Но это различие оказывается кажущимся: оба персонажа, реальный и вымышленный, — только пешки в руках тех, кто управляет царской военной державой; в них гораздо больше общего, чем несходного. Рассказ о судьбе Синюхаева — это как бы второй план повествования, оттеняющий первый, его фон.

Внешне противоположное оказывается очень похожим. Синюхаев, как и Кижее, безмолвен, бессловесен. Услышав приказ по полку: «Поручика Синюхаева, как умершего горячкою, считать по службе выбывшим», он «дрогнул ушами, как то случается с задумавшимися лошадьми от неожиданного кнута». И этот приказ должен быть выполнен! Полк двинулся исполнять фигурные упражнения. Синюхаев же остался стоять, как вкопанный. Ю. Н. Тынянов с большой художественной силой изображает забитость и послушание армейского поручика, его тупое следование любому приказанию, даже самому нелепому: «Он привык внимать словам приказов, как особым словам, не похожим на человеческую речь. Они имели не смысл, не значение, а собственную жизнь и власть... Он ни разу не подумал, что в приказе ошибка. Напротив, ему показалось, что он по ошибке, по оплошности жив». Весь ход мысли поручика — от приказа, а не от жизни. Иначе, по его мнению, и не может быть.

Те же законы лицемерного общества, которые заставили высший свет «узнать» и признать Кижее, предписывают не замечать Синюхаева, который числится в списках умерших. Когда кончился развод, командир налетел на поручика Синюхаева, хотел рывкнуть: на гауптвахту! под арест! Но рот его замкнулся, словно он случайно поймал им муху: «Он вспомнил, что поручик Синюхаев, как умерший,

отчислен от службы, и сдержался, потому что не знал, как говорить с таким человеком».

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

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

* * *

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

Язык неотделим от литературы: он ее плоть. В нем как в «первоэлементе» литературы выражены высокие идеалы человечества. Поэтому художественное слово не только эстетически воздействует на нас, но и является одним из важных средств идеологического воспитания и формирования передового мировоззрения.

Целостный подход к изучению языка как словес-

ного искусства создает хорошие предпосылки для всестороннего изучения художественного произведения в неразрывном единстве его составляющих: идейно-эстетического содержания, композиционной структуры и языка, а значит, и для проникновения в глубь литературы — образного воплощения нашего прошлого, настоящего и будущего, дум и надежд народа, создавшего ее.

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

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



Искусство слова

Лев Алексеевич
Новиков

ДЛЯ СРЕДНЕГО И СТАРШЕГО
ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА

Содержание

Рисунки художниц
Н. Доброхотовой,
Т. Доброхотовой

О чем эта книга

3

Как устроен наш язык

11

Поэтическое слово

38

Образные средства речи

58

«Вселенная» слов и мысли

96

Заведующий редакцией
В. Ю. Кирьянов

Редактор
Н. Н. Габисония

Художественные
редакторы
В. П. Лобачев
В. И. Филатов

Технический редактор
Т. Е. Морозова

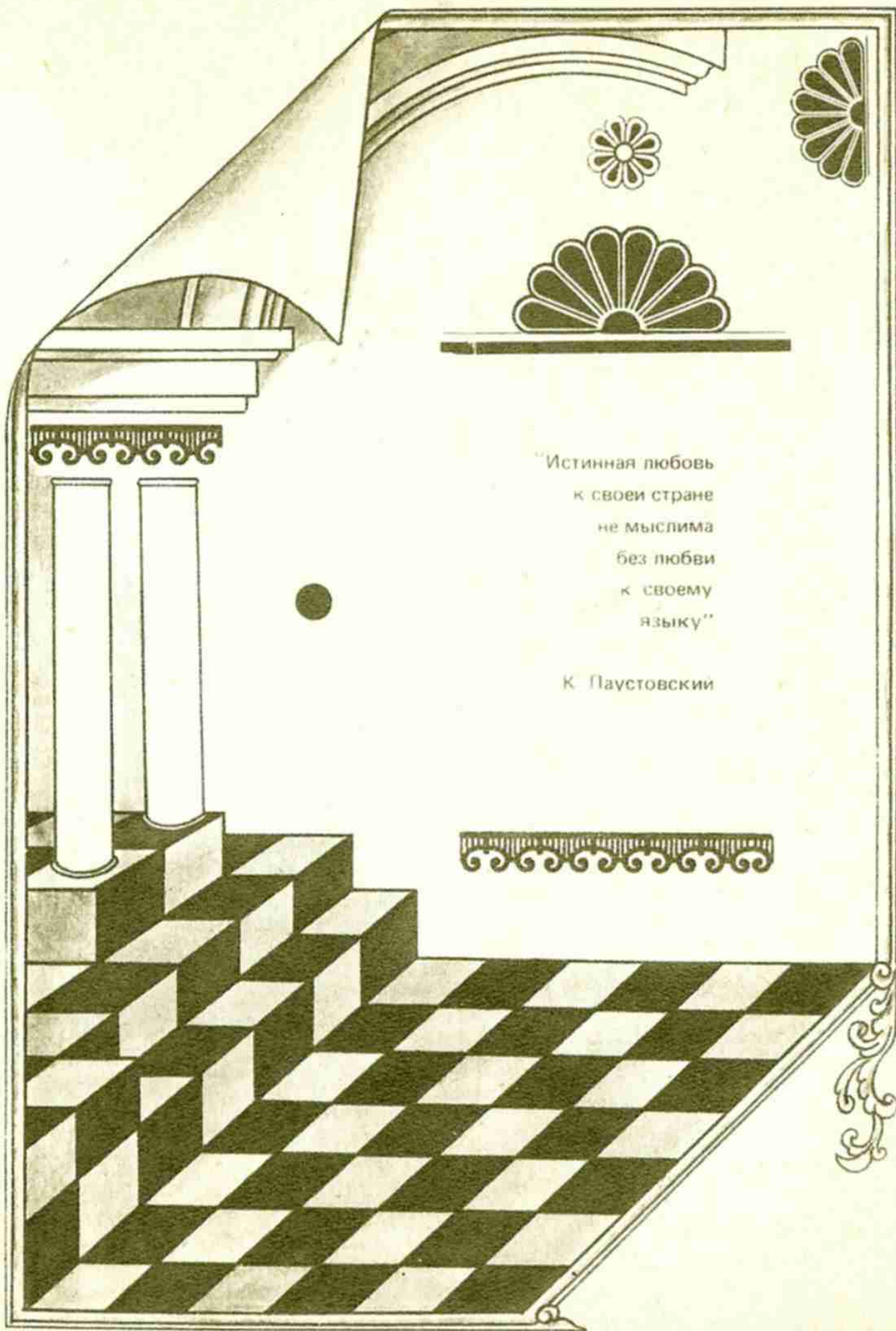
Корректор
В. Н. Рейбекель

ИБ № 595

Сдано в набор 24.07.81.
Подписано в печать
24.12.81. А05903. Печать
офсетная. Формат 70×
×100 1/32. Бумага оф-
сетная № 2. Усл. печ.
л. 5,16. Уч.-изд. л. 5,54.
Усл. кр.-отт. 21,12. Ти-
раж 200 000 экз. Заказ 363.
Цена 30 коп.

Издательство «Педагогика»
Академии педагогических на-
ук СССР и Государственного
комитета СССР по делам
издательств, полиграфии и
книжной торговли. Москва,
107847. Лефортовский пер., 8.

Ордена Трудового Красного
Знамени Калининский по-
лиграфический комбинат
Союзполиграфпрома при Го-
сударственном комитете
СССР по делам издательств,
полиграфии и книжной тор-
говли. г. Калинин, пр. Ле-
нина, 5.



“Истинная любовь
к своей стране
не мыслима
без любви
к своему
языку”

К. Паустовский