

И. В. ФОМЕНКО

ПРАКТИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА

*Учебное пособие
для студентов филологических факультетов
высших учебных заведений*



Москва
Издательский центр «Академия»
2006

УДК 82.09(075.8)
ББК 83я73
Ф761

Рецензенты:

кафедра теоретической и исторической поэтики
Российского государственного гуманитарного университета
(зав. кафедрой — доктор филологических наук, профессор *В. И. Тюна*);
доктор филологических наук, профессор кафедры теории литературы
филологического факультета Московского государственного университета
им. М. В. Ломоносова *Л. В. Чернец*

Фоменко И. В.

Ф761 Практическая поэтика : учеб. пособие для студ. филол. фак.
высш. учеб. заведений / И. В. Фоменко. — М. : Издательский
центр «Академия», 2006. — 192 с.

ISBN 5-7695-2695-5

Учебное пособие раскрывает широкие возможности изучения литературного произведения с точки зрения поведения слова и авторского высказывания в художественном контексте. В книге представлены образцы анализа литературных произведений, помещены материалы для самопроверки.

Для студентов филологических факультетов высших учебных заведений. Может быть полезно всем, кто интересуется вопросами анализа художественного текста.

УДК 82.09(075.8)
ББК 83я73

*Оригинал-макет данного издания является собственностью
Издательского центра «Академия», и его воспроизведение любым способом
без согласия правообладателя запрещается*

© Фоменко И. В., 2006

© Образовательно-издательский центр «Академия», 2006

© Оформление. Издательский центр «Академия», 2006

ISBN 5-7695-2695-5

Введение	3
----------------	---

Часть первая. **ПОЭТИКА СЛОВА**

Раздел I. Полнозначные слова	6
§ 1. Основные понятия	6
Слово	6
Контекст	7
Смысл	10
§ 2. Слово в контексте	13
Слово в вербальном контексте	14
Слово в невербальном контексте (ритм, фоника)	19
§ 3. Коннотации	31
Слова, маркированные автором	32
Окказионализмы	32
Авторские примечания/комментарии	33
Ключевые понятия	35
Слова, маркирующие автора	40
Ключевые слова	40
Грамматические категории	44
Коннотации при отсутствующем слове. Пробел	46
Раздел II. Служебные слова	56
§ 1. Дискуссия об «упаковочном материале»	56
§ 2. Словообразующая роль служебных слов	58
Служебные слова в художественной практике: постановка проблемы	58
Служебные слова как основа смысловой вариативности	60
Служебные слова как основа экспрессии	62
Служебные слова как основа структурообразования	63
Служебные слова как смысловая доминанта	65
Служебные слова и литературный процесс	68

Часть вторая. **ПОЭТИКА ВЫСКАЗЫВАНИЯ**

Раздел III. Единство, целостность и диалогичность высказывания	70
§ 1. Единство художественного высказывания	71
Организация высказывания как единства	71

§ 2. Целостность художественного высказывания	75
§ 3. Диалогичность художественного высказывания	82
Теория диалога М. М. Бахтина	82
Жизнь как диалог и «событие творчества»	82
Диалогичность слова	84
Диалогичность высказывания	84
Диалог текстов	86
§ 4. Цитирование как частный случай диалога	88
Общая характеристика понятия «цитата»	88
Основные типы отношений «своего» и «чужого» слова	94
Варианты диалогических отношений	95
«Чужое» как «свое»; «свое», полемизирующее с «чужим»;	
«свое», противопоставленное «чужому»	95
«Свое» как переструктурированное «чужое»	98
«Присвоенное “чужое”»	102
Текстообразующая роль цитаты	106
Раздел IV. Анализ авторского высказывания	115
§ 1. Зачем анализировать и как анализировать	115
§ 2. Анализ и основные типы текстопостроения	116
Классическое (линейное) текстопостроение	116
Циклическое текстопостроение (авторский цикл)	130
Гипертекст	141
§ 3. Количественные методы анализа	144
Принципы составления частотных словарей	145
Словарь слов или словарь значений?	145
Словарная единица. Показатель частотности	149
Интерпретация частотных словарей	151
Какие задачи можно решать с помощью словаря слов	151
Какие задачи можно решать с помощью словаря значений	154
Какие задачи можно решать с помощью словаря	
контекстов	158
Заключение	161
Материалы для самопроверки	162
Тесты	162
Поэтика слова. Полнозначные слова	162
Поэтика слова. Служебные слова	164
Поэтика высказывания	165
Анализ авторского высказывания	167
Вопросы и задания	168
Ключи к тестам	171
Приложение	172
Пространство, в котором ощущал себя автор «Города Эн»	
Л. И. Добычин	172
«Сокровенный человек» А. П. Платонова	177
Мироощущение И. А. Бродского в поэтическом цикле	
«Часть речи»	182
Список рекомендуемой литературы	189

Каждый год, обращаясь к новым студентам, приходится вновь отправляться от одних и тех же неистребимых фигур и штампов обывательского здравого смысла, вдоль которого течет обыденный дискурс о литературе. Я и хочу рассмотреть некоторые из них...

А. Компаньон. «Демон теории»

ВВЕДЕНИЕ

Художественное произведение — одно из самых парадоксальных явлений: с одной стороны, оно рукотворно, его создает сам человек, с другой — оно оказывается столь сложным и загадочным, что его не может объяснить ни одна научная дисциплина.

Во времена Аристотеля единственной и универсальной наукой о литературе была поэтика. По мере развития литературы и научных знаний открывались новые возможности изучения литературного произведения, но одновременно возникали и новые вопросы, ответ на которые требовал новых подходов и даже новых научных дисциплин. Каждый из новых подходов, каждая из вновь возникающих дисциплин рассматривают литературу с новой точки зрения. Феномен художественного произведения остается в большей или меньшей степени объектом изучения каждой из этих наук. Но у каждой из них свой предмет изучения. Теория литературы изучает общие законы существования и развития литературы. История литературы рассматривает конкретные закономерности литературного процесса, изучает феномен художественного произведения в связи с эпохой. Основной предмет изучения лингвистических дисциплин — поведение слова в художественном контексте и законы, определяющие понимание данного контекста читателем. Предмет современной поэтики как области филологического знания — происхождение и историческое развитие языка художественной литературы (*историческая поэтика*) и художественное произведение как высказывание на этом языке (*теоретическая поэтика*)¹.

¹ На самом деле с предметом поэтики все не так просто, как здесь представлено. Во-первых, словом «поэтика» именуют и специфику литературы определенного периода (поэтика романтизма, поэтика реализма) или творчества отдельного автора (поэтика Пушкина, поэтика Гоголя), и область научного знания. Во-вторых, существовали и продолжают существовать разные точки зрения на предмет поэтики как научной дисциплины. См., например: Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. — М., 1996. — С. 22—27, 307—310; Литературный энциклопедический словарь. — М., 1987. — С. 295—302; Литературная энциклопедия. Термины и понятия. — М., 2001. — С. 786—794.

Практической поэтики ни как самостоятельной научной дисциплины, ни как раздела теоретической или исторической поэтики не существует. *Практическая поэтика* — это угол зрения, под которым мы попробуем рассмотреть высказывание на языке художественной литературы. «...Литературная теория, — писал А. Компаньон, — возникает тогда, когда... предметом обсуждения становится не смысл или ценность, а способ производства смысла или ценности»¹. Не будем сейчас говорить о том, насколько справедлив этот тезис по отношению к литературной теории вообще. Лучше используем его для определения объекта практической поэтики.

Письменный литературный текст не содержит в себе ничего, кроме типографских знаков. Когда книгу открывают и начинают читать, текст превращается в произведение: в читательском воображении возникает целый художественный мир. Этот мир — ментальное образование²: он существует только в читательском воображении, а не в тексте. Но раз он возникает, значит, в художественном тексте и в самом языке художественной литературы есть какие-то универсальные механизмы, которые порождают всю совокупность смыслов: мыслей и чувств, рожденных этим текстом. Убедиться в том, что эти механизмы действительно существуют, и есть задача практической поэтики. Ее объект — не смысл или ценность, а способ производства смысла.

Разумеется, ни наука в целом, ни тем более учебное пособие не могут претендовать на то, чтобы описать все механизмы «производства смысла». Наша задача — убедиться в том, что они действительно существуют. Именно поэтому пособие состоит только из двух частей, каждая из которых посвящена одному из фундаментальных объектов любой поэтики: слову и тексту как авторскому высказыванию. Точнее, тем смыслообразовательным механизмам, которые обусловлены поведением слова в языке художественной литературы и тремя универсальными свойствами авторского высказывания — его единством, целостностью и диалогичностью. В каждой из двух частей рассматриваются только универсальные механизмы, т.е. те, которые с необходимостью возникают в любом художественном высказывании независимо от его родовой или жанровой принадлежности, своеобразия творческого почерка писателя, прозаической или стихотворной речи, особенностей нарратива и т.д.

В разделе IV речь идет о принципах анализа авторских высказываний, отличающихся своим текстопостроением (классическим,

¹ Компаньон А. Демон теории. Литература и здравый смысл / Пер. с франц. С. Зенкина. — М., 2001. — С. 28.

² Понятие «ментальное образование» широко используется в психолингвистике (см., например: Залевакая А. А. Текст и его понимание. — Тверь, 2001).

циклическим, гипертекстовым), и о возможностях количественного анализа. Поэтому пособие может быть использовано в курсах «Введение в литературоведение», «Основы теории литературы» и как сопутствующее в курсе «Теория литературы».

В заключение даются примеры работы с текстом, основанные на составлении контекстного тезауруса (см. приложение). Завершающие пособие задания для самоконтроля построены так, чтобы каждый студент смог сознательно выбрать одну из существующих точек зрения или выработать свою собственную.

Но, пожалуй, главное, что следует иметь в виду: данное пособие построено так, чтобы показать, что в науке нет (и не может быть) одной «правильной» точки зрения, что она, наука, живет только в диалоге, в сложном взаимодействии разных подходов, пониманий и толкований явлений.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ
ПОЭТИКА СЛОВА

Раздел I
ПОЛНОЗНАЧНЫЕ СЛОВА

§ 1. ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ

Литературоведы часто сетуют на то, что до сих пор не выработан строгий терминологический аппарат, как, скажем, в точных науках и отчасти в лингвистике. Не будем сейчас обсуждать, почему он так и не выработан за последние две тысячи лет, хорошо это или плохо. Будем исходить из того, что «термины — это не особые слова, а только слова в особой функции»¹. Функция термина — назвать это и только это явление, этот и только этот объект. Поэтому важно, чтобы даже в тех случаях, когда, казалось бы, и так все понятно, было четко оговорено то единственное значение, в котором слово будет употребляться как термин.

Слово

Ответ на вопрос, что такое слово, кажется очевидным. Между тем это одно из самых сложных филологических понятий. В бытовой речи оно употребляется в самых разных значениях: «правильно/неправильно написать/употребить слово», «дать слово», «предоставить слово», «вставить слово (в общий разговор)». В научной речи словом называется и лексема, и речевое высказывание (М. М. Бахтин говорит о «слове автора» и «слове героя»), и жанровые особенности высказывания («риторическое слово», «публицистическое слово»²). Словом именуется Логос («В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог»³). По этим и по многим другим причинам лингвистические словари и справочники понятию «слово» предпочитают понятие «лексема», т. е. языковая единица, обладающая самостоятельным лексическим значением⁴.

¹ Винокур Г. О. О некоторых явлениях словообразования в технической терминологии // Сборник статей по языковедению. — М., 1939. — С. 5.

² См.: Бахтин М. М. Слово в романе // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. — М., 1976.

³ Иоанн, 1:1.

⁴ См., например: Русский семантический словарь. — М., 1998. — С. VII.

С одной стороны, это действительно так: чтение любого письменного текста (а речь у нас идет именно о письменных текстах) убеждает в том, что слово и лексема — синонимы. С другой стороны, те же письменные тексты свидетельствуют, что важную роль могут играть такие отрезки текста, которые нельзя назвать ни словом, ни лексемой. Простой пример. Повесть Н. В. Гоголя «Коляска» начинается фразой: «Городок Б. очень повеселел, когда в нем начал стоять *** кавалерийский полк». Букву «Б» с точкой нельзя назвать ни словом, ни лексемой хотя бы потому, что она не обладает самостоятельным лексическим значением. Знак «***» нельзя назвать ни словом, ни лексемой, потому что он даже и не буква. Попробуем убрать эти «не слова и не лексемы» из гоголевской фразы («Городок очень повеселел, когда в нем начал стоять кавалерийский полк»), и она потеряет всю свою игровую сложность. «Городок» и «кавалерийский полк», лишившись указания на «утаненное» имя («Б.», «***»), обезличатся, потеряют свою единственность и индивидуальность, «ибо всяко имя предмета всегда предписывает ему то или иное свойство» (А. Ф. Лосев). А ведь гоголевские «городок» и «кавалерийский полк» претендуют на имя, т. е. на индивидуальность, неповторимость. Одновременно знаки «Б.» и «***», играя роль мнимого имени, создают установку на возможную интригу, на нечто такое, что заставляет повествователя засекретить подлинные имена, ибо мало ли что может произойти, когда в маленьком провинциальном городке начал стоять кавалерийский полк. Безымянность и претензия на имя (всеобщность и претензия на собственное лицо), интрига (намек на возможную пикантную историю) и, шире, атмосфера провинциальной жизни — все это было бы невозможно без «Б.» и «***», которые лингвист не назовет ни словами, ни лексемами. А между тем они играют не меньшую роль, чем слова, обладающие самостоятельным лексическим значением.

Вот почему, говоря о поэтике слова, под «словом» мы будем понимать минимальный сегмент письменного текста (за исключением графических обозначений разделов и знаков препинания), отграниченный от других сегментов пробелами.

Контекст

Слово не может существовать вне контекста. При общении мы «берем» слова из контекста языка и «помещаем» их в контекст высказывания. Для того чтобы уточнить значение слова, мы обращаемся к словарю, т. е. сборнику слов, расположенных в определенном порядке с пояснением их значений и/или переводом на другой язык. Язык, словарь и высказывание — универсальные, но разные контексты. Язык — естественный глобальный контекст,

представляющий собой систему словарно-грамматических средств. Словарь — контекст «рукотворный», созданный специально для того, чтобы определить основные значения слов. Речевое высказывание — продукт человеческого мышления, т. е. такой контекст, который позволяет передать информацию с помощью определенным образом организованных слов.

По отношению к художественному произведению словом «контекст», как правило, именуют разнообъемные понятия. Контекст в узком значении («минимальный контекст») — это «относительно законченная часть (фраза, период, строфа и т. д.) текста, в которой определенное слово... получает... смысл и выражение, отвечающее данному тексту в целом»¹. Но минимальный контекст далеко не всегда позволяет понять значение слова. Повторяясь в других сегментах текста, оно может наращивать новые дополнительные значения, совокупность которых следует устанавливать, исходя из контекста не только всего произведения, но и творчества данного автора и даже текстов художественной литературы определенного периода или направления и т. д. При этом значения слова в малом и в большом контексте не обязательно совпадают. Так, в цикле А. А. Блока «Пляски смерти» на размытом мрачном «петербургском» фоне появляются три цветовых пятна: «розовое», «алое», «золотое». В малых контекстах строф и стихотворений каждое из них мотивировано бытовой реалией: «розовеют плечи» влюбленной барышни, «алый цвет в петлице фрака», «золотая корона». В контексте стихов А. А. Блока, написанных в те же годы, которыми датированы «Пляски смерти», оставаясь цветообозначениями, они обретают значение символа, а их последовательность отмечает основные вехи движения от надежды на возможность жизни и юношеской любви (розовый) к тревожному цвету обмана (алый) и отрицанию самой возможности существования цвета жизни и солнца («Не ищи... Золотой короны»).

Таким образом, «вообще слово» — это, как писал Ю. Н. Тынянов, «пустой кружок». Каждое слово реализует свое значение только в контексте, т. е. в зависимости, грубо говоря, от того, какие слова его окружают и какие связи между ними устанавливаются. Назовем это условно «вербальным контекстом». Именно вербальный контекст позволяет почувствовать, понять и/или описать авторское значение слова. Это особенно важно, когда речь идет о художественной литературе.

Однако полно и точно определить авторское значение нам, к сожалению, не удастся. Причина тому — «ментальный контекст».

Когда просишь студентов представить, что, идя по улице, они видят одно-единственное слово, написанное от руки на заборе,

¹ Словарь литературоведческих терминов / Ред.-сост. Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев. — М., 1977. — С. 155.

реакция не заставляет себя долго ждать. Реагируют по-разному: кто-то смущенно хихикает, кто-то недовольно морщится, кто-то опускает глаза... Не было названо ни само слово, ни контекст (вряд ли кому-нибудь придет в голову считать контекстом забор), а реакция была. Вызвана она тем, что в сознании человека существуют «ментальные контексты», на фоне которых он и воспринимает известное или неизвестное ему слово. Эти контексты могут быть самыми разными. Слово на заборе могло быть написано ребенком, знающим только буквы и не умеющим складывать их в слова, могло представлять собой, скажем, арабскую вязь. В этом случае оно было бы воспринято как элемент контекста «известные мне языки»: «это написано на известном/неизвестном мне языке; такого слова в известном мне языке нет, я не знаю, на каком языке это написано». Но, судя по реакции, жизненный и культурный опыт слушателей определил место этого виртуального слова в контексте «бранная лексика». Индивидуальная реакция свидетельствовала об индивидуальности «ментального контекста», определившего восприятие.

Вот другой пример, теперь из художественной литературы. У А. П. Чехова есть короткий рассказ «Не в духе». Это и смешная, и горькая история о том, как становой пристав переживал карточный проигрыш, а за стеной сын «монотонно зубрил в соседней комнате» какие-то строки. Становой их раздраженно комментировал.

— «Бразды пушистые взрывая, летит кибитка удалая... бразды пушистые взрывая...»

— «Взрывая... Бразды взрывая... бразды...». Скажет же этакую штуку! Позволяют же писать, прости господи.

Что так обидело и удивило станового, почему он уверен, что нельзя говорить *этакую штуку* и что нельзя позволять так писать? Пушкинский контекст не входит в его культурный опыт: имя Пушкин ему ни о чем не говорит («Пушкин? Гм!.. Должно быть, чудак какой-нибудь. Пишут, пишут, а что пишут — и сами не понимают. Лишь бы написать!»). Зато жизненный и культурный опыт станового пристава четко определяют место слова «бразды» в контексте официального клише «бразды правления». Поэтому он искренне не понимает, как позволяют писать о том, что их кто-то «взрывает». Слово, которое не соответствует этому контексту, он просто не замечает. Сын дважды повторяет «бразды пушистые взрывая», становой дважды повторяет «взрывая» и «бразды», опуская «пушистые» как лишнее, ненужное, как слово из другого контекста.

Конечно, в реальной читательской практике влияние ментального контекста не так очевидно, как в приведенных примерах. Но в любом случае значение слова определяется тремя составляющими: словарным значением, авторским словоупотреблением и чи-

тательским восприятием. Словарное значение — величина постоянная, оно присутствует всегда¹. Контекстное значение — величина переменная. Оно может быть в разной степени близости к словарному, так как формируется тем контекстом, который ощущается писателем как необходимый и достаточный для того, чтобы нужные оттенки проявились на фоне основного значения². Читательское значение — величина тоже переменная. Оно определяется опытом конкретного читателя (его ментальным контекстом), на фоне которого воспринимается слово. Поэтому во многих случаях удобнее говорить о контекстных, а не об авторских значениях слов.

Смысл

Понятие «смысл» почти одновременно ввели в отечественную филологию в 60—70-е годы XX в. сразу три науки: лингвистика, филологическая герменевтика³ и литературоведение⁴. Самым неопределенным в силу разных причин оно остается в литературоведении. Не вдаваясь во все сложности и тонкости проблемы, попробуем определить то значение, в котором мы будем употреблять этот термин. Для начала нужно ответить на основной вопрос: текст — это хранилище смыслов или смыслопорождающий механизм⁵? Отвечая на него, мы будем пользоваться некоторыми положениями лингвистики и филологической герменевтики, помня при этом, что просто взять и перенести термины из одной дисциплины в другую невозможно: у каждой из них свой объект исследования и соответствующие ему значения терминов.

¹ Точнее — почти всегда, потому что ни в одном словаре не найти определения слов «***» или «Б.» из гоголевской «Коляски».

² Один из крайних случаев — так называемые переносные значения, которые воспринимаются как переносные только на фоне основных. Поэтому, скажем, «Словарь языка Пушкина» дает сначала основное словарное значение, а затем контексты, оттеняющие авторское значение на фоне основного:

«ТЕЛЕСКОП (13). Подзорная, зрительная труба.

Каждое утро крылатая дева летит на репетицию мимо окон нашего Никиты, по-прежнему подымаются на нее телескопы. ПС 10.10. В назв. «Телескоп» (журн., изд. Н. И. Надеждиным в 1831—1836 гг.). Читал ли ты в «Телескопе» статью...».

³ См. обзоры работ: Дымарский М. Я. Проблемы текстообразования и художественный текст. На материале русской прозы XIX—XX вв. — М., 2001; Залева А. А. Текст и его понимание; Богин Г. И. Филологическая герменевтика. — Калинин, 1982.

⁴ См.: Лотман Ю. М. Лекции по структуральной поэтике. Введение. Теория стиха. — Тарту, 1964.

⁵ Слово *механизм* несколько не принижает тот духовный потенциал, который несет в себе литература. Не шокирует же нас, что даже самый духовно богатый человек не может обойтись без *организма*.

Начнем с одного из базовых положений: в любом высказывании, в том числе и художественном, достаточно отчетливо можно разграничить два уровня — содержание и смысл.

Содержание — это совокупность значений языковых единиц. Оно, как правило, общепонятно, его пересказ не вызывает затруднений. Действительно, ни для кого не составит труда передать содержание широко известного в свое время двустушия:

Все изменяется под нашим Зодиаком.
Но Пастернак остался Пастернаком —

примерно так: «В этом мире изменяется все, не изменялся только Пастернак». Конечно, содержание не может быть воспринято читателем только как *непосредственная (эксплицированная) информация*, оно всегда будет отягощено какими-то смыслами, вызванными оценкой прочитанного. Поэтому и в данном случае, если для читателя определяющими являются ценности личностные, он может прочесть это двустушие как комплимент человеку, оставшемуся верным себе, несмотря на все жизненные передрыжки; если внеличностные, — он может увидеть в двустушии осуждение человека, упорно продолжающего жить вне исторического времени. Такое оценочное восприятие содержания доступно любому, кто попадает в коммуникативную ситуацию: открыл книгу и заскользил глазами по описаниям, отступлениям, событиям.

Однако художественное высказывание отличается от нехудожественного тем, что в нем доминирует не содержание, а смыслы: авторские суждения, представления, оценки, которые он материализовал (или, как говорят в герменевтике, опредметил¹) в тексте. Содержание и есть тот внешний предметный ряд, в котором эти смыслы хранятся. С этой точки зрения текст является потенциальным хранилищем авторских смыслов. Проблема состоит в том, чтобы их распредметить и «достать» из этого хранилища.

Здесь возникают как минимум две преграды. Одна — субъективная: необходимо, чтобы читатель хотел понять высказывание и был готов к *мыследеятельности*². Начало мыследеятельности — это перерастание коммуникативной ситуации (писатель пописывает — читатель почитывает) в коммуникативное событие³, т.е. готовность читателя понять то, что стоит за содержанием, за совокупностью значений языковых единиц.

Перерастание коммуникативной ситуации в *коммуникативное событие* и есть процесс формирования смыслов, сталкивающий читателя со второй, теперь уже объективной преградой. Текст —

¹ См.: Соваков Б. Н. Стимулирование значащих переживаний средствами текста: Дис. ... канд. филол. наук. — Тверь, 2001.

² См.: Богин Г. И. Филологическая герменевтика.

³ О коммуникативной ситуации и коммуникативном событии см.: Тюпа В. И. Аналитика художественного. — М., 2001. — С. 24—27.

только графические оболочки слов, значения слов принадлежат сфере ментальности. Для того чтобы точно попасть в спектр авторских значений, читатель должен быть духовным и интеллектуальным двойником автора, обладать тем же эстетическим опытом, что и он. Вероятно, пока нет духовных клонов, читателю вряд ли удастся распродеть именно и только авторские смыслы. Эпоха, личный опыт, склонности, эстетические пристрастия, умонастроение, идеология, темперамент, культура читателя внесут свои поправки в смыслообразование. Кроме того, в зависимости от индивидуального опыта читатель может актуализировать те смыслы, которые непосредственно не соотносятся не только со значениями языковых единиц, но и с текстом, потому что частью смыслообразующего механизма для него могут быть и датировка, и имя автора, и жанр и пр.

Скажем, читатель знает историю, произошедшую с Б. Л. Пастернаком на Первом Всесоюзном съезде советских писателей, о которой тот сам рассказал в своем выступлении. «И когда я в безответном побуждении хотел снять с плеча работницы Метростроя (метростроевцы пришли приветствовать съезд, Пастернак был в президиуме. — *И. Ф.*) тяжелый забойный инструмент, названия которого я не знаю (*смех*), но который оттягивал книзу ее плечи, мог ли знать товарищ из президиума, высмеявший мою интеллигентскую чувствительность, что в этот миг она в каком-то мгновенном смысле была сестрой мне и я хотел помочь ей как близкому и знакомому человеку»¹. В соотнесенности с этим эпизодом актуализируются новые оттенки смысла процитированного двустишия: это эпиграмма на интеллигентность — причем коннотации могут быть положительными или отрицательными в зависимости от того, как читатель относится к интеллигентности.

Датировка тоже может актуализировать разные оттенки смыслов в зависимости от того, каково представление читателя о том времени, когда был создан текст.

Эпиграмма была написана в 1930-е годы, которые вошли в официальную советскую историю как годы великих преобразований не только в экономике, но и в формировании нового человека. «Перековка» (преображение человека под влиянием новой социалистической действительности) была одной из главных тем литературы 1930-х годов. У ее истоков была поездка большой группы (тогда это чаще называлось «бригада») писателей под руководством А. М. Горького на строительство Беломоро-Балтийского канала. Цель поездки — совместными усилиями создать многотомный труд о том, как «перековываются» заключенные, строящие канал, как социалистическое строительство превращает их из «чуж-

¹ Первый Всесоюзный съезд советских писателей. 1934. Стенографический отчет. — М., 1934. — С. 549.

дых элементов» в людей, достойных новой социалистической жизни. Для читателя с такой картиной мира в процитированной эпиграмме могут актуализироваться смыслы, группирующиеся вокруг понятия «человек, не поддающийся перековке».

Для читателя с иным ощущением этой эпохи могут актуализироваться другие смыслы. На Первом Всесоюзном съезде советских писателей с докладом о поэзии выступил высоко оценивший Пастернака Н.И. Бухарин, речь которого прерывалась аплодисментами. А вскоре был бухаринский процесс, на который тоже откликнулись литераторы. Одно из стихотворений, например, заканчивалось таким двустишием: «— Их надо всех повесить, правда, папка? / — Я думаю, что суд услышит голос твой!».

Спроецировав этот ряд на первую строку, читатель увидит в ней иронию: действительно *все изменяется под нашим Зодиаком*. В контексте политических процессов 1930-х годов вся эпиграмма может прозвучать для него зловеще, потому что актуализируются смыслы, группирующиеся вокруг понятия «литературный донос».

В смыслообразование может быть вовлечена и фигура *автора*. В этом случае смыслы сгруппируются доминантой «вот каким был А.Архангельский, написавший эту эпиграмму». При этом положительные или отрицательные коннотации одинаково возможны, потому что они будут зависеть от того, как читатель относится к Б.Л.Пастернаку и какой он представляет идеальную эпиграмму на этого поэта.

Таким образом, **текст** — это не только хранилище авторских смыслов, но и смыслопорождающий механизм, а смыслы — это сфера ментальности, авторская и читательская концепции текста, которые могут совпадать в большей или меньшей степени.

§ 2. СЛОВО В КОНТЕКСТЕ

Оставим теоретикам споры о том, что такое язык художественной литературы, насколько он самостоятелен и чем отличается от литературного языка и бытовой речи¹. Обратим внимание только на то, что в художественном контексте в отличие от всякого другого существуют свои собственные правила и законы словоупотребления. В XIX в. эти правила декларировались авторами. «Без грамматической ошибки я русской речи не люблю», — полухуливно заявлял А.С.Пушкин, а М.Ю.Лермонтов не только позволил себе принципиальную «ошибку» в коде стихотворения, но и

¹ См. обзор работ, посвященных языку художественной литературы: Григорьев В.П. Поэтика слова. — М., 1979. См. также: Шапир М.И. Язык поэтический // Введение в литературоведение. Литературное произведение. Основные понятия и термины: Учеб. пособие / Под ред. Л.В.Чернец. — М., 1999.

настаивал на верховенстве выразительности, которая может быть дороже и грамматической правильности, и даже значения слова:

Есть речи — значенье
Темно иль ничтожно!
Но им без волненья
Внимать невозможно.
<...>

Не встретит ответа
Средь шума мирского
Из пламя и света
Рожденное слово.

В XX в. отсутствие грамматической правильности и смысловой точности уже стало обычным фактом, и никто не предъявлял претензий А. А. Блоку, в стихах которого «над бездонным провалом в вечность, / Задыхаясь, летит рысак», хотя «провал» — категория пространства, «вечность» — времени, рысак «летит», но летит, «задыхаясь». Если «летит» означает «очень быстро бежит», то неясно, как он может бежать «над провалом», тем более что это пространственный провал во время (точнее даже — в отсутствие времени); если летит над провалом по воздуху (как Пегас), то непонятно, почему он задыхается.

Будем исходить из того, что у языка художественной литературы есть, по-видимому, какие-то свои законы и нормы. Попробуем посмотреть, как ведет себя слово в художественном контексте.

Слово в вербальном контексте

Допустим, читатель открывает сразу две книги: учебник и художественную прозу. Еще раз допустим, что и то и другое хорошо написано. И наконец, предположим, что это учебник по любимому предмету и роман любимого прозаика. Прочитав по одной странице из обеих книг, любой неискушенный читатель ощутит разницу между ними. Со страницы романа (в отличие от учебника) все предстает «как живое». Искушенный читатель догадывается, что целостная картина мира рождается потому, что словами названы реалии, что слова также создают **подтекст**. Профессионал знает, что основа формирования художественного образа мира — это не только те дополнительные значения, которые обретает слово в **художественном контексте**, но и те дополнительные смыслы, которые рождаются взаимодействием этих слов и которые важны не менее (а может быть, и более), чем непосредственно выраженное.

Для того чтобы убедиться в этом, достаточно и малого контекста, одной фразы, в которой закономерности художественного

контекста проявляются с возможной очевидностью. Именно такой фразой начинается рассказ А. П. Чехова «Смерть чиновника»: «В один прекрасный вечер не менее прекрасный эзекутор Иван Дмитрич Червяков сидел во втором ряду кресел и глядел в бинокль на “Корневильские колокола”».

Теперь преобразуем ее так, как она звучала бы в пересказе или в учебнике литературы (т. е. превратим художественный контекст в нехудожественный): «Однажды чиновник Иван Дмитрич Червяков был в театре». В таком варианте, казалось бы, все сохраняется: назван и сам персонаж, и то, где и когда он был. Кроме того, именование персонажа по имени и отчеству позволяет предположить, что человек это взрослый и невысокого происхождения (просторечное «Дмитрич» вместо «Дмитриевич»), а что до фамилии, то не он же себе ее придумал, мало ли какие фамилии есть в России, скажем, фамилия известной княжны — Тараканова — ничуть не благозвучнее Червякова. Таким образом, нам удалось сохранить содержание, заодно освободив фразу от целого ряда погрешностей. Например, избавить ее от нелепого словосочетания «менее прекрасный». «Прекрасный», как определяет «Словарь русского языка», составленный С. И. Ожеговым, значит «очень красивый» или «очень хороший». Правда, Чехов писал свой рассказ раньше, чем С. И. Ожегов составлял словарь, но и у В. И. Даля «прекрасный» определяется как «весьма красный; || весьма красивый». Согласимся, что «менее весьма красивый» — не лучший стилистический оборот. Одновременно мы освободили чеховскую фразу и от лишних слов: дважды употребленного в одном предложении слова «прекрасный», избыточного слова «вечер» (и так понятно, что был Иван Дмитрич не на утреннике). Освободили ее от неточности (сидя в театре, он мог быть назван прекрасным зрителем, но никак не «прекрасным эзекутором») и откровенной банальности («В один прекрасный вечер...»). Более того, мы заодно убрали фрагмент с явной грамматической ошибкой: «Корневильские колокола» — это название спектакля, а не декорация, поэтому можно «глядеть в бинокль “Корневильские колокола”», но никак не «на “Корневильские колокола”». Таким образом, наша фраза построена если не лучше чеховской, то, по крайней мере, лишена целого ряда ее недостатков. Но при этом она перестала быть художественным контекстом. В ней не осталось ничего, кроме номинации, к которой «ментальный контекст» «прирастил» возраст и социальное положение персонажа.

Вернемся к чеховскому варианту. «В один прекрасный вечер не менее прекрасный эзекутор Иван Дмитрич Червяков сидел во втором ряду кресел и глядел в бинокль на “Корневильские колокола”». Прежде чем прочесть ее еще раз внимательно, нужно ответить для самих себя на вопрос: что, собственно, мы исследуем?

Корректно поставленная задача — это уже половина дела. Если мы исследуем, как взаимодействуют слова в малом контексте одного предложения, можно ограничиться только этой фразой (именно такая задача чаще всего и ставится при лингвистическом анализе). Если мы хотим убедиться в том, что слово несет в себе целый пучок значений¹, сформированный разными контекстами, нам придется постоянно выходить за пределы этого предложения. В данном случае мы просто вынуждены будем это сделать, потому что процитированное предложение не начинает рассказ, а следует после заглавия, которое и становится контекстом для первого предложения.

Называется рассказ «Смерть чиновника». Оно не так уж просто, как кажется на первый взгляд: сначала стоит страшное слово «смерть», а за ним следует не имя человека, а его социальный статус. В этом не было бы ничего странного, если бы социальный статус определял профессиональную деятельность, сопряженную с возможностью преждевременной смерти (например, смерть офицера), но смерть чиновника... Это заглавие для современников Чехова и сегодняшнего читателя может сформировать разные установки на понимание первой фразы, потому что они обладают разными фоновыми знаниями.

В начале 1880-х годов, когда рассказ был написан, заглавие соотносило «Смерть чиновника» прежде всего с традицией драматического существования «маленького человека». Для современного читателя заглавие может предстать более сложным и многозначным на фоне произведений, написанных несколько позже, на рубеже XIX—XX вв., когда тема смерти и жизни стала одной из важнейших в русской литературе. В эти годы был написан рассказ Л. Н. Толстого «Смерть Ивана Ильича», где писатель пытался понять, что есть жизнь и смерть каждого отдельного человека. Поэтому герой уже в заглавии именуется по имени и отчеству без фамилии, ибо фамилия — указание на родовое начало, а Толсто- была важна отдельная личность. Именно в это время была написана «Жизнь Человека» Л. Н. Андреева, где автор отвечал на вопрос, что есть жизнь Человека, не каждого, отдельного, но Человека вообще (поэтому слово «Человек» и написано у Андреева с большой буквы). На фоне этих заглавий для современного читателя могут актуализироваться смыслы, выводящие далеко за пределы проблемы «маленького человека».

Первая фраза, следующая за заглавием «Смерть чиновника», начинается не только с банальности: «В один прекрасный ве-

¹ Понятие «пучок значений» ввел в науку Н. Я. Марр, и сейчас оно широко употребляется в языкознании (см., например: *Общее языкознание: формы существования, функции, история языка* / Под ред. Б. А. Серебrenникова. — М., 1970).

чер...» (ср. чеховское же из «Ионыча» «Мороз крепчал»), но и с соотнесения несоотносимых явлений: прекрасного вечера и «не менее прекрасного экзекутора». Обратите внимание на одну тонкость. Сегмент фразы «в один прекрасный вечер не менее прекрасный экзекутор» — это не сравнение, описанное во всех литературоведческих словарях¹. Во-первых, сравнение строится на сопоставлении внешних признаков. Во-вторых, обе части сравнения (то, что сравнивается, и то, с чем сравнивается) соединены либо словами «как», «похоже», «напоминает», либо творительным падежом («намокшая воробышком сиреневая ветвь» у Б.Л. Пастернака). Если бы здесь было классическое сравнение («чиновник прекрасный, как вечер»), возник бы иронический образ чиновника. Но у Чехова сопоставлены не внешние признаки, а степень качества, и в результате возникает **ироническое отношение** к персонажу. А если читатель увидит в слове «экзекутор» производное от «экзакуции», ирония приобретет еще и зловещий характер. Итак, один из смыслов начала фразы — ирония, определяющая отношение и к персонажу, и к ситуации, и к самой теме.

Далее для современного читателя начинаются загадки. Действительно, как попал мелкий чиновник во второй ряд кресел? Да и авторская ирония начала фразы не очень понятна тому, кто воспитан в сочувствии к «маленькому человеку». Уж если он сидит во втором ряду кресел, значит, не ел, не пил, копил деньги, чтоб пойти не просто в театр, а именно на этот спектакль. Но если герой театрал, почему он смотрит на сцену из второго ряда кресел в бинокль да еще «на “Корневильские колокола”»? «Корневильские колокола» — название пьесы, и никаких реальных, предметных колоколов на сцене нет. Значит, он бессмысленно глядит на сцену, пытаясь изобразить театрала или отыскивая несуществующие колокола? Ответ на эти вопросы могут дать фоновые знания (культурный контекст).

Скажем, слово «экзекутор» для читателя может значить нечто иное, чем «мелкий чиновник». Во-первых, он может увидеть в нем отсылку к Н. В. Гоголю: к незадачливому жениху с «говорящей» фамилией Яичница («Женитьба») и трагикомическому герою «Носа», приключения которого начались, когда он приехал в Петербург искать места экзекутора. Во-вторых, читатель может знать, что экзекутор — должность чиновника, служащего по интендантскому ведомству. Причем должность, не закрепленная в табели о рангах за определенным классом. Социальный вес экзекутора определялся тем местом, где он служил. Поэтому герой, который, с одной стороны, именуется полно (по имени, отче-

¹ О механизме сравнения см., например: Квятковский А. П. Поэтический словарь. — М., 1966. — С. 280.

ству и фамилии), а с другой — отчеством, данным в просторечном варианте («Дмитрич»), мог занимать место не такое уж низкое, но и не столь высокое. В этом случае «маленький человек» — не только социальный (на чем настаивала традиция), но и культурный статус: видимо, во все времена служащие по интендантскому ведомству занимали в России особое положение и, по крайней мере, спокойно могли сидеть во втором ряду кресел. А что до бинокля и предлога «на», то здесь отдельная история, входящая в другой культурный контекст. «Корневильские колокола» — оперетта Н. Планкета, которая пользовалась успехом в Москве в сезон 1883 г., когда и был написан рассказ. Причем успехом несколько специфическим, потому что была поставлена по тем временам достаточно пикантно. Чехов не раз помянул «Корневильские колокола» (здесь приходится обращаться к контексту творчества). Вот несколько выписок из рассказов Чехова без комментариев.

«В ноябре Лентовский отчаянно стукнул кулаком по столу... и взялся за добрые старые “Корневильские колокола”. <...> “Смотрите здесь, смотрите там...” (рефрен канкана. — *И. Ф.*) дало милейшие результаты. И сбор полон, и публика довольна» («Осколки московской жизни»).

«Дом доктора был ему противен своею мещанскою обстановкой, сам доктор представлялся жалким, жирным скрягой, каким-то опереточным Гаспаром из “Корневильских колоколов”» («Три года»).

«За обедом, когда я услаждаю себя щами и гусем с капустой, жена сидит за пианино и играет для меня из... “Корневильских колоколов”, а теща и свояченица пляшут вокруг стола качучу» («Мой домострой»).

Так что Ивану Дмитричу Червякову было *на* что глядеть в бинокль из второго ряда кресел. Говорят же: «Смотрите здесь, смотрите там...» — он и смотрел.

Так одна первая фраза играет роль целой экспозиции, представляя время, среду и персонажа, который именован как индивидуальность — Иваном Дмитричем (ср. появившегося позже — Ивана Ильича у Л. Н. Толстого), но остался одним из Червяковых.

Разумеется, важна и обратная зависимость: ***не только контекст преобразует слово, но и слово влияет на формирование контекста.*** Одно из доказательств тому — пушкинская метафора «В крови горит огонь желанья».

Европейская и русская литературы сформировались в христианской культуре, разграничивающей любовь и страсть. Любовь — это состояние души и духа. Страсть — телесна и преходяща. Страстей может быть много, любовь — одна. Когда М. Ю. Лермонтов в стихотворении «Расстались мы, но твой портрет...» пишет: *И новым преданным страстям / Я разлюбить его не мог...*, оппозиция множественного числа (*страстям*) единственному (*разлюбить его*) отнюдь не случайность. Страсть преходяща, любовь вечна

(*Дав страсти с плеч отлечь, как рубищу, / Входили, с сердца содроганьем / В бассейн вселенной, стан свой любящий / Обдать и оглушить мирами...* — писал Б. Л. Пастернак о Дездемоне и Офелии). Страсть и любовь противопоставлялись как низкое и высокое, грешное и духовное даже в попытке соединить их: *Он вашу сестру, как вакханку с амфор, / Подымет с земли и использует. / И таянье Андов вольет в поцелуй...* (Б. Л. Пастернак); *Протертый коврик под иконой <...> / И в косах спутанных таится / Чуть слышный запах табака* (А. А. Ахматова). Поэтому в культуре не случайно закрепился метафорический образ «огонь любви, пылающий в сердце/крови», выражающий силу любви и отделяющий ее от страсти.

Пушкин в этой клишированной метафоре изменил только одно слово: в крови горит огонь не любви, но желанья. Одно слово «желанье», со-противопоставив метафору традиции, преобразило контекст, воплотивший в себе огромный культурный пласт. Пушкинская метафора по-прежнему запечатлевает силу всепоглощающей любви, но такой, в которой любовь и страсть неразделимы, где нет высокого и низкого, духовного и греховного, в которой выразился единый и непротиворечивый порыв любви.

Таким образом, в формировании значения слов в художественном произведении могут участвовать одновременно разные контексты (малый контекст сегмента, контекст творчества, контекст культуры, исторический и историко-литературный контексты и т. д.). Но что именно из этого пучка значений будет воспринято конкретным читателем, зависит от особенностей восприятия художественного произведения, культуры, фоновых знаний и т. п., словом, от его индивидуальности. А этим, в свою очередь, определяются и те дополнительные смыслы, которые порождаются взаимодействием значений слов и определяют характер целого.

Слово в невербальном контексте (ритм, фоника)

Не меньшую роль, чем вербальный уровень, играет в формировании смыслов и соотношении слова с другими уровнями структуры текста. Рассмотреть их все — задача непосильная. Поэтому остановимся только на ритме и фонике.

Именно эти два уровня удобны для нас, потому что, во-первых, они универсальны (без них не может существовать ни одно литературно-художественное произведение), во-вторых, они взаимообусловлены.

Ритм — фундаментальное свойство человеческой речи и, следовательно, словесного произведения. Поэтому он одинаково свой-

ствен и стихам, и прозе¹. М. Л. Гаспаров определяет ритм как «периодическое повторение к[аких]-л[ибо] элементов текста через определенные промежутки»². В зависимости от того, что именно принимается за «элемент текста», понятие «ритм» употребляется в широком и узком значении. В широком значении — это чередование разных фрагментов (описания и диалога, действия и пейзажа и т. д.), создающих ощущение ритма всего произведения, в узком — это повторение определенных единиц ритма в пределах предложения (в прозе) или стиха (в поэзии).

Стихотворная речь ритмически организована более жестко, чем прозаическая (на письме это оформляется «столбиком»). Именно особая ритмическая организация речи становится основой смыслообразования в стихах, где смыслы формируются не только и часто не столько словесными рядами, но и особенностями ритма. Не случайно первую главу своей фундаментальной работы «Проблемы стихотворного языка» Ю. Н. Тынянов посвятил именно ритму («Ритм как конструктивный фактор стиха») и только вторую — слову в стихе.

В стихотворной речи основная ритмическая тенденция задана поэту изначально. Скажем, в силлабо-тонической системе он ограничен тем, что не может выйти за пределы метрических матриц ямба, хоря, дактиля, анапеста или амфибрахия и, следовательно, всякий раз может создавать лишь новую ритмическую вариацию в пределах возможностей избранного метра или сочетать разные метры.

Вот рефрен стихотворения А. С. Пушкина «Ночной зефир...», первоначально называвшегося «Испанский романс»:

Ночной зефир
Струит эфир.
Шумит,
Бежит
Гвадалквивир.

¹ Стихотворному ритму посвящено множество работ, начиная с фундаментального исследования Ю. Н. Тынянова 1920-х годов «Проблемы стихотворного языка». Ритму прозы — гораздо меньше. См.: Гиршман М. М. Избранные статьи. — Донецк, 1966; Иванова Г. Н. Ритмика русской прозы: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. — М., 1968; Имаева Е. З. Ритм прозы как средство пробуждения рефлексии // Филологическая герменевтика и общая стилистика. — Тверь, 1992; Имаева Е. З. Неявно данный смысл текста и ритмизация. — Уфа, 1997; Немченко Н. Ф. Ритм как форма организации текста (на материале англоязычной сказки: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. — М., 1985; Орлицкий Ю. Б. Стих и проза в русской литературе. Очерки истории и теории. — Воронеж, 1991; Орлицкий Ю. Б. Стих и проза в русской литературе. — М., 2002; Сазонова Л. И. Принцип ритмической организации в древнерусской повествовательной прозе // Русская литература. — М., 1973. — № 5.

² Гаспаров М. Л. Ритм // Литературный энциклопедический словарь. — С. 326.

Попробуем записать слова этой ритмически прихотливой строфы (Я2—Я2—Я1—Я1—Я2) излюбленным Пушкиным четырехстопным ямбом (Я4—Я4), т. е. изменить периодическое повторение ритмических единиц (стоп) через определенные промежутки (в каждом стихе):

Ночной зефир струит эфир.
Шумит, бежит Гвадалквивир.

Остались те же слова, тот же ямб, но стихи перестали передавать легкость почти бесплотного движения, струения. Они не стали стихами о чем-то другом, они стали другими стихами о том же самом. Пушкин нарушил предсказуемость четырехстопного ямба и тем самым актуализировал его, усилил его выразительность, а мы, вернув стихи к исходному варианту, лишили их той выразительности, которая порождалась необычным ритмическим строем. Ритм как конструктивный фактор стиха и в одном и в другом случае если и не подчинил себе значения слов, то, по крайней мере, задал их основные параметры и тем самым определил особенности смыслообразования¹.

Ритм прозаической речи отличается от ритма речи стихотворной уже тем, что не задан изначально, а рождается в процессе высказывания² и определяется прежде всего тем, как, каким ощущает автор ритм окружающей его жизни. Вот два фрагмента из открытых почти наугад книг русских классиков. «Почти» наугад — потому что оба фрагмента, чтобы их сопоставить, должны были быть одинаковы по количеству предложений и по теме.

(1) «Между тем война со славою была кончена. Полки наши возвращались из-за границы. Народ бежал навстречу».

(2) «С вечера, на последнем переходе, был получен приказ, что главнокомандующий будет смотреть полк на походе. Хотя слова приказа и показались неясны полковому командиру и возник вопрос, как разуместь слова приказа: в походной форме или нет? — в совете батальонных командиров было решено представлять полк в парадной форме на том основании, что всегда лучше перекланяться, чем недокланяться. И солдаты, после тридцативерстного перехода, не смыкали глаз, всю ночь чинились, чистились; адъютанты и ротные рассчитывали, отчисляли; и к утру полк, вместо растянутой беспорядочной толпы, какою он был накануне на последнем переходе, представлял стройную массу двух тысяч людей,

¹ О смысловых ореолах ритма см.: Тарановский К. Ф. О взаимодействии ритма и тематики // Тарановский К. Ф. О поэзии и поэтике. — М., 2000; Г а с п а р о в М. Л. Метр и смысл. — М., 1999.

² «В стихе ритмическая закономерность выступает как единый исходный принцип развертывания речи, который изначально задан и вновь и вновь возвращается в каждой следующей вариации. В прозе же ритмическое единство — итог, результат речевого развертывания» (Г и р ш м а н М. М. Художественная проза // Литературный сборник. — Донецк, 2000. — Вып. 4. — С. 196).

из которых каждый знал свое место, свое дело, из которых на каждом каждая пуговка и ремешок были на своем месте и блестели чистотой».

Для большинства прочитавших эти фрагменты вряд ли составит особый труд назвать имена авторов. Разумеется, в реальной литературной практике далеко не всегда так очевидно доминирует индивидуальный ритм, как у А. С. Пушкина (1) или Л. Н. Толстого (2). Обычно он осложняется эстетическими склонностями автора, его отношением к литературной традиции, тяготением к тому или иному литературному направлению, особенностями конкретного замысла, установкой на устную (сказ) или письменную речь и т. п.

Однако главное не это. Понятно, что ритм прозы — явление объективное, что он сложен и многообразен. Непонятно другое: как, какими единицами его измерять. Если ритм, как мы говорили, — это «периодическое повторение к[аких]-л[ибо] элементов текста через определенные промежутки», то какие именно элементы прозаического текста повторяются через определенные промежутки?

В современной науке сложились два основных подхода к ритму прозы. Один из них представлен работами стиховедов, которые рассматривают не столько ритм прозы, сколько взаимодействие стиха и прозы, включение в прозаическое высказывание элементов стихотворного ритма (например, так называемые «случайные метры»), пограничные формы (например, прозиметр) и т. д.¹ Этот подход позволяет описать своеобразие ритма прозы каждого данного автора с точки зрения стихотворного начала, заключенного в нем. Таким образом, ритм прозы рассматривается не как особый самостоятельный принцип организации речи, а как иной по отношению к стиху и интересный настолько, насколько он включает элементы стиха. Поэтому вопрос о единице прозаического ритма автоматически снимается, а если и не снимается, то становится не актуальным.

Другой подход основывается на том, что ритм прозы должен изучаться как самостоятельное явление, принципиально отличающееся от стихотворного ритма. Именно здесь и возникает фундаментальный вопрос о том, что может быть единицей ритма, если в прозе нет такой строгой мерности, как в стихе. М. М. Гиршман предложил простой и убедительный ответ: единицей прозаического ритма можно считать синтагму². По его подсчетам, в художественной прозе доминируют синтагмы объемом от 5 до 10 слов (преимущественно 7—8-сложные). Эти синтагмы он назвал

¹ См. об этом подробно: Орлицкий Ю. Б. Стих и проза в русской литературе.

² Синтагма, как писал Л. В. Щерба, это «фонетическое единство, выражающее единое смысловое целое в процессе речи-мысли...» (Щерба Л. В. Фонетика французского языка. — М., 1948. — С. 85).

регулярными. По отношению к регулярным он выделяет еще малые синтагмы (до 5 слогов) и большие (свыше 10 слогов). «На базе относительной устойчивости и регулярности синтагматического распределения возникает разнообразное динамическое взаимодействие малых, больших и регулярных синтагм, их повторяющихся и контрастирующих группировок и сочетаний»¹, которое и определяет ритм прозаического произведения. Иными словами, ритм прозы создается взаимодействием разнообъемных синтагм в предложении и взаимодействием предложений, каждое из которых состоит из различного количества синтагм². К этому следует добавить, что в языке нет зафиксированных синтагм. Синтагма — это результат речевой деятельности человека. Поэтому интуитивное (или аналитическое) выделение синтагм в большой мере определяется особенностями читательского восприятия. Все это делает ритм прозы более прихотливым и сложным, чем ритм стиха. Но, как и в стихе, он определяет характер авторского высказывания, а в отдельных случаях даже смыслообразование, подчиняя себе слово.

Попробуем посмотреть, как это происходит.

Вот конец главы 1 и начало главы 2 романа М.А.Булгакова «Мастер и Маргарита». Конец главы 1 — спор председателя МАС-СОЛИТА с незнакомым профессором об Иисусе.

«Видите ли, профессор, — принужденно улыбнувшись, отозвался Берлиоз, — мы уважаем ваши большие знания, но сами по этому вопросу придерживаемся другой точки зрения.

— А не надо никаких точек зрения! — ответил странный профессор. — просто он существовал, и больше ничего.

— Но требуется же какое-нибудь доказательство... — начал Берлиоз.

— И доказательств никаких не требуется, — ответил профессор и заговорил негромко, причем его акцент почему-то пропал: — Все просто: в белом плаще с кровавым подбоем, шаркающей кавалерийской походкой, ранним утром четырнадцатого числа весеннего месяца нисана...

Глава 2. Понтий Пилат

В белом плаще с кровавым подбоем, шаркающей кавалерийской походкой, ранним утром четырнадцатого числа весеннего месяца нисана в крытую колоннаду между двумя крыльями дворца Ирода Великого вышел прокуратор Иудеи Понтий Пилат».

¹ Гиршман М. М. Проблема специфики ритма художественной прозы // Гиршман М. М. Литературное произведение: проблема художественной целостности. — М., 2002. — С. 264.

² Б. В. Томашевский называет эти сегменты предложения «речевыми колонами (или речевыми тактами)» и описывает основные особенности ритма, рождающегося равно- и разновеликими колонами (см.: Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. — С. 86—88).

Оба спорящих, судя по тому, как они представились друг другу (один — редактор толстого журнала, председатель МАССОЛИТа, другой — профессор), люди образованные. Их реплики, состоящие из элементов этикетной речи (*Видите ли, профессор..., придерживаемся другой точки зрения*), канцеляризмов (*сами по этому вопросу*) и разговорных оборотов (*А не надо никаких точек зрения!*), по сути, ничем не отличаются друг от друга. Они остаются в пределах одного стиля речи, и с этой точки зрения уравниваются между собой. Параллельные конструкции в конце разговора (*Но требуется же какое-нибудь доказательство. — И доказательств никаких не требуется*) окончательно уравнивают спорящих. Ритм поддерживает этот паритет (табл.).

Таблица

№ синтагмы	Синтагма	Количество слогов	Чьи слова	Особые отметки
1	«Видите ли, профессор, —	7	Берлиоз	
2	принужденно улыбнувшись,	8	повеств.	X4
3	отозвался Берлиоз, —	7	повеств.	X4
4	мы уважаем	5	Берлиоз	
5	ваши большие знания,	8	Берлиоз	
6	но сами по этому вопросу	10	Берлиоз	
7	придерживаемся другой точки зрения.	13	Берлиоз	
8	— А не надо никаких точек зрения! —	12	Воланд	
9	ответил странный профессор. —	8	повеств.	
10	просто он существовал,	7	Воланд	X4
11	и больше ничего.	6	Воланд	
12	— Но требуется же	6	Берлиоз	
13	какое-нибудь доказательство... —	10	Берлиоз	АмЗ
14	начал Берлиоз.	5	повеств.	

№ син-тагмы	Синтагма	Количество слогов	Чьи слова	Особые отметки
15	— И доказательств никаких не требуется,	13	Воланд	
16	— ответил профессор	6	повеств.	Ам2
17	и заговорил негромко,	8	повеств.	
18	причем его акцент	6	повеств.	ЯЗ
19	почему-то пропал:	6	повеств.	
20	— Все просто:	3	Воланд	
21	в белом плаще с кровавым подбоем,	10	Воланд	
22	шаркающей кавалерийской походкой,	12	Воланд	
23	ранним утром четырнадцатого числа весеннего месяца нисана...	22	Воланд	
24	Понтий Пилат	4	повеств.	
25	В белом плаще с кровавым подбоем	10	повеств.	
26	шаркающей кавалерийской походкой,	12	повеств.	
27	ранним утром четырнадцатого числа весеннего месяца нисана	22	повеств.	
28	в крытую колоннаду между двумя крыльями дворца Ирода Великого	23	повеств.	
29	вышел прокуратор Иудеи	10	повеств.	
30	Понтий Пилат.	4	повеств.	

Несмотря на то что Берлиоз и Воланд, казалось бы, отстаивают противоположные точки зрения, их реплики структурно близки: регулярные синтагмы и одна большая. Разница лишь в том, что Берлиоз идет на «повышение» (5 синтагм, возрастающих от урегулированных к большой: 7—5—8—10—13 слогов), Воланд — на «понижение» (3 синтагмы, убывающие от большой к урегулированным: 12—7—6); Берлиоз опять «повышает» (но реплика сокращается до 2 синтагм: 6—10), Воланд завершает одной большой синтагмой (13). Ритмическое кольцо замыкает спор (13-сложной синтагмой завершалась первая реплика Берлиоза — 13-сложной синтагмой ответил в последней реплике Воланд). Два уровня текста — вербальный и ритмический — как бы противоречат друг другу: на словесном уровне — противостояние, на ритмическом — согласие. Но кто-то может услышать еще и случайные метры¹ (см. столбец «Особые отметки»), вкравшиеся в эту дискуссию. И так как хорей и амфибрахий вряд ли соответствуют ситуации научного общения, противостояние словесного и ритмического рядов усилится, и ритм может внести оттенок иронии, оттеняющей ложную многозначительность спора, которая окончательно откроется в последнем предложении.

Последнее предложение, содержащее прямую речь Воланда и слова повествователя, не только самое большое (9 синтагм), но и самое ритмически сложное. Именно здесь каждый (даже неподготовленный) читатель почувствует резкое изменение ритма.

Первая реплика Воланда и авторский комментарий (15—19-я синтагмы) полностью вписываются в ритм научного спора, который ведут редактор толстого художественного журнала и неизвестный профессор. Но вот Воланд произносит «все просто...» (20-я синтагма), и дальше следует непонятная читателю неоконченная фраза: «В белом плаще с кровавым подбоем, шаркающей кавалерийской походкой, ранним утром четырнадцатого числа весеннего месяца нисана...» (21—23-я синтагмы). На этом фраза обрывается. Кто был в белом плаще? При чем здесь весенний месяц нисан? Почему этот некто шел шаркающей кавалерийской походкой? Конечно, о том, что началось повествование с какой-то совершенно иной точки зрения, сигнализируют словосочетания, невозможные в предшествующем споре (плащ *с кровавым подбоем*, *весенний месяц нисан*), но основным сигналом перехода становится ритм.

Реплика начинается коротким категорическим утверждением: «все просто». Эта единственная во всем сегменте текста малая синтагма (3 слога) одновременно и подводит итог псевдонаучной

¹ «Случайный метр» — метрически организованный сегмент прозаического текста, стоящий в такой позиции, что его «чрезвычайно трудно заметить» (Орлицкий Ю. Б. Стих и проза в русской литературе. — С. 92).

дискуссии, где было «все сложно», и звучит как сигнал перехода к другой точке зрения. После слов «все просто» разворачивается не подготовленная предшествующей ритмической тенденцией фраза. Друг за другом следуют три большие синтагмы, каждая из которых по смыслу относительно самостоятельна: первая о том, как был одет некто, вторая — как он шел, третья — когда это было. Но структурно они повторяют друг друга: каждая построена по принципу «признак — предмет». Такое клиширование структуры становится основой мерного ритма. Однако, сохраняя структурную основу, каждая последующая синтагма «наращивает» количество признаков (в *белом плаще*, *шаркающей кавалерийской походкой*, *ранним утром четырнадцатого числа весеннего месяца нисана*) и соответственно количество слогов (10, 12, 22). Не меняя структуры, синтагмы увеличиваются, высказывание разворачивается, одновременно приобретая дополнительную ритмическую жесткость за счет признаков, характерных для стихотворной речи. Все три большие синтагмы объединены тем, что в стиховедении называется анакрузой и эпикрузой: каждая начинается ударным слогом (в *белом плаще*, *шаркающей... походкой*, *ранним утром*) и заканчивается «женской клаузулой» (*подбоем*, *походкой*, *нисана*). Ударный слог в начале, ударный и безударный слоги в конце каждой синтагмы играют, по сути, ту же роль, что и в стихе, сигнализируя о ритмической завершенности отрезка текста. Таким образом, последняя реплика Воланда, оставаясь непонятной на словесном уровне, уже своим ритмическим строем вводит подлинно другую (а не псевдодругую, как было в дискуссии, когда Воланд говорил на языке Берлиоза) точку зрения. Другая точка зрения («все просто») потребовала не только других слов, но и другого ритма.

В главе 2 эта реплика разворачивается целиком, но уже от имени повествователя. Ее ритм усложняется и еще более гармонизируется.

Во-первых, весь сегмент текста от заглавия до конца предложения оказывается заключенным в кольцо (четырёхсложное имя в заглавии и в конце предложения: *Понтий Пилат — Понтий Пилат*). Во-вторых, внутри этого кольца есть еще одно ритмическое кольцо: 24-я и 25-я синтагмы (4 и 10 слогов) и 29-я и 30-я синтагмы (10 и 4 слога), зеркально отражающие друг друга. В-третьих, протяженность синтагм, построенных по принципу «признак — предмет», увеличивается (10, 12, 22, 23 слога), требуя все большего дыхания для чтения целой синтагмы, а затем резко уменьшается (29-я и 30-я синтагмы). Это резкое падение длины синтагмы (от 23 слогов в 28-й синтагме до 10 в 29-й и 4 слогов в 30-й, заключительной) маркирует смену структуры предложения и его темы: закончилось перечисление признаков, обстоятельств, и теперь названы действие и имя того, о ком шла речь (*вышел прокуратор Иудеи / Понтий Пилат*). Таким образом, ритмически фраза

образует нечто похожее на волну, постепенно и неуклонно нарастающую, а затем резко падающую. В-четвертых, все синтагмы этого предложения, за исключением последней, объединены повтором первых и предпоследних ударных слогов. Единственная во всем предложении 30-я, заключительная синтагма заканчивается последним ударным, как бы ставя «точку» в конце предложения.

Неважно, насколько осознанно это было сделано М. А. Булгаковым. Неважно и то, что кто-то услышит в этом предложении несколько иные синтагматические отношения. Тенденция все равно сохранится, доказывая простую мысль: ритм как в поэзии, так и в прозе может играть важную смыслообразующую роль и в том случае, когда вербальный и ритмический ряды поддерживают друг друга, и в том, когда они друг другу противоречат.

Противоречие между словесным и ритмическим рядами может возникнуть и случайно, независимо от воли автора, но гораздо чаще используется как прием создания пародийного образа или комического персонажа. Основа комического — противоречие между сущностью и кажимостью явления. Это противоречие как способ создания комического эффекта и может быть, в частности, реализовано как противоречие между содержанием высказывания (словесным рядом) и ритмом.

Приведем новый пример.

«На лестнице стоял Васисуалий Лоханкин. <...>

— Милости просим, — ошеломленно сказал инженер... <...>

— Я к вам пришел навеки поселиться, — ответил Лоханкин гробовым ямбом, — надеюсь я найти у вас уют. <...> Уж дома нет... Сгорел до основания. Пожар, пожар погнал меня сюда. Спасти успел я только одеяло и книгу спас любимую притом. Но раз вы так со мной жестокосердны, уйду я прочь и прокляну притом» (*И. Ильф, Е. Петров. «Золотой теленок»*).

Обыденная речь героя, заключенная в рамки пятистопного ямба, может вызвать разную реакцию читателей в зависимости от чувства юмора каждого, но комизм ситуации, несмотря на драматизм содержания монолога (*пожар, дом сгорел до основания*), останется неизменным. И причиной тому — противоречие между обыденной речью персонажа и традицией пятистопного ямба, закрепленной в русской поэзии со времен романтизма за посланиями, элегиями, драмой и лирическим монологом¹. Мало того, что Лоханкин (одна фамилия чего стоит) говорит стихами, он еще говорит пятистопным ямбом, как Пимен из «Бориса Годунова»².

¹ См.: Гаспаров М. Л. Очерки истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. — М., 1984.

² Именно «Борис Годунов» принес в русской поэзии «решительное торжество» белому пятистопному ямбу, который начинает «оказывать... влияние на лирику и на эпос» (Там же. — С. 118).

Однако ритм не может осуществляться сам по себе. Ритм — это способ организации речевого потока, звучащей речи. Не случайно Б. В. Томашевский рассматривал ритм и звучание как количественную (ритм) и качественную (фоника) характеристику одного и того же явления — эвфонии¹.

Звучание художественной речи играет не меньшую роль в смыслообразовании, чем ритм. В художественной практике звучание слова может быть не менее важным, чем его значение. О том, что

Есть речи — значенье
Темно иль ничтожно!
Но им без волненья
Внимать невозможно, —

знал еще М. Ю. Лермонтов, а поэты начала XX в. реализовали это знание в своей практике:

Бобэоби пелись губы,
Вээоми пелись взоры,
Пиээо пелись брови,
Лиэээй — пелся облик,
Гзи-гзи-гзэо пелась цепь.
Так на холсте каких-то соответствий
Вне протяжения жило Лицо.

(В. В. Хлебников)

Разумеется, в литературной практике роль эвфонии далеко не всегда так очевидна, но она неизбежна, автор обречен на нее особенностями языка. Так как в любом языке количество звуков ограничено, звуковые повторы свойственны речи вообще.

Однако в художественной речи они используются как специальные приемы², усиливающие выразительность высказывания³.

Статьи, посвященные аллитерации, ассонансу, анаграмме, рифме и пр., можно найти в любом словаре литературоведческих терминов, где они описаны как приемы орнаментальные (скрепляющие и выделяющие слова в речевом потоке) и/или организующие речь.

К этому общеизвестному положению можно добавить, по крайней мере, еще одно менее известное и изученное: звуковой повтор может играть достаточно важную смыслообразующую роль и не будучи специальным приемом, т. е. помимо авторской воли. Если, скажем, в каком-то фрагменте текста есть принципиально важ-

¹ См.: Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. — С. 82—98.

² См. об этом подробнее: Гаспаров М. Л. Фоника // Литературная энциклопедия терминов и понятий. — С. 1143.

³ Под выразительностью мы будем понимать эмоциональную информацию, которую получает читатель.

ное, эмоционально наполненное (для автора) слово, ему может предшествовать целая система звуковых повторов, особая «звуковая подготовка»¹. Исподволь, независимо от сознательных авторских усилий и незаметно для читателя, такая «самопроизвольная» аллитерация готовит «смысловый взрыв», концентрирующий в слове-понятии семантические поля предшествующих аллитерирующих слов.

Так, в строфе XXX главы 6 «Евгения Онегина», где описана дуэль, драматизм достигает высшей точки в словах «Онегин выстрелил...». Значимость слова «выстрелил», смыслы, концентрирующиеся в нем, разумеется, формируются сюжетом. Но одновременно это главное слово трагического события готовится и звуковыми повторами в предшествующих 10 стихах. «Настойчивые повторы “СТ-Л”, “В...СТ-Л” кажутся зыбким шепотом подсказки. Сочетания “СТ” в 10 последних стихах строфы XXX встречаются 9 раз (!), что составляет среднюю частоту одного “СТ” на 9,3 слога», тогда как во всем романе одно твердое «СТ» приходится в среднем на 44 слога². Это можно было бы посчитать случайностью, но «в поэме Лермонтова “Демон” слово “выстрел” тоже окружено сходными созвучиями». В строфе XI 1-й части поэмы дважды повторяется слово «выстрел». И в 10 окружающих строках сочетание «СТ» повторяется 8 раз (т.е. одно «СТ» на 10,5 слогов, почти как в «Онегине»). «А в остальных 18 стихах этой строфы “СТ” встречается только один раз в объеме 154 слогов. Скопление “СТ” возле слова “выстрел” нельзя считать случайным»³.

Разумеется, фонически организована и проза. Но здесь, как и в естественной речи, фоника формируется более спонтанно и естественно, чем в стихах. Поэтому, скажем, встречающиеся в прозе разновидности звуковых повторов могут быть случайными, как и «случайные метры». Правда, фоническая организация может быть и предметом специального внимания прозаика. Как правило, это так называемая «проза поэта» (примером может быть творчество А. Белого), отчетливы сказ, лирические отступления с их особым пафосом, контрастирующим с сюжетом (например: «*Чуден Днепр при тихой погоде, когда вольно и плавно мчит сквозь леса и горы полные воды свои*»), и экспериментальная проза.

Впрочем, за исключением экспериментальной прозы, крайне трудно найти аргументы, позволяющие говорить о том, насколько сознательно каждый данный автор в каждом данном случае организовывал фонический уровень прозаической речи. Поэтому

¹ Гербстман А. И. Звукопись Пушкина // Вопросы литературы. — 1964. — № 4. — С. 178.

² Салямон Л. С. Заметки о поэтической звукописи Пушкина // Известия АН. Сер. лит. и яз. — 1997. — № 5. — С. 54—55.

³ Там же. — С. 56.

безусловным остается только одно: звуковые повторы в прозе, независимо от того, насколько они случайны, усиливая выразительность речи, создают особый эмоциональный фон.

§ 3. КОННОТАЦИИ

До сих пор, говоря о слове в художественном контексте, мы оставляли в стороне вопрос о том, насколько те или иные значения слов можно считать авторскими. Этот вопрос крайне сложен хотя бы потому, что ответ на него может быть дан с двух разных точек зрения.

Для тех, кто видит в художественном произведении авторскую концепцию жизни, смыслообразование направляется авторской волей. (Вспомните традиционный вопрос: «Что этим хотел сказать автор?» и столь же традиционный ответ: «Автор хотел этим сказать, что...».)

Для сторонников деконструктивизма автор настолько «растворяется» в письме (Р.Барт назвал это «Смерть автора»¹), что читатель заново и по-своему создает «текст». Не будем решать, какой из этих подходов правильный, а какой нет: всякая методология ограничена и универсальной методологии не может быть по определению. Поставим вопрос по-другому. Всегда ли есть основания считать, что в данном случае мы имеем дело именно с авторскими коннотациями, а не с законами языка художественной литературы, которым подчиняются и автор, и читатель (или только автор, или только читатель), и именно они, эти законы, определяют понимание контекста? Справедливо, вероятно, предположить, что в большинстве случаев ответить на такой вопрос нельзя. Разумеется, можно считать, например, что все слова выступают именно в авторских значениях, потому что все произведение создано автором и воплощает именно его мировидение. Но мировидение индивидуально, неповторимо, а индивидуально-неповторимых слов нет. О том, что чувство, мысль индивидуально, а в языке есть только общее, писал еще Гегель. Поэтому, вероятно, точнее говорить о том, что в контекстуальных значениях слов реализована авторская интенция, т.е. желание точно передать мысль, состояние, смысл. Но в одних случаях она скрыта от читателя (попробуйте определить авторские значения слов в рассказах И. А. Бунина или стихах С. Полоцкого), а в других можно с достаточной степенью достоверности сказать: здесь доминирует авторское значение, потому что это слово особо помечено (маркировано) автором, и, значит, оно играло для него некую особую роль.

¹ См.: Барт Р. Смерть автора // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Пер. с франц. — М., 1994.

Окказионализмы

Маркированные автором слова — это прежде всего широкий круг явлений, объединяемый понятиями «словотворчество», «словоупотребление»¹. Одно из наиболее ярких проявлений словотворчества — **оказионализмы**.

Они маркированы автором уже тем, что это новые, специально созданные им слова, необходимые для того, чтобы точно обозначить некое явление, одновременно выразив к нему отношение. В отличие от неологизмов окказионализмы, как правило, не становятся достоянием языка. Они остаются словами контекстуальными, потому что характеризуют нестандартность именно данной ситуации, выражая одновременно авторское отношение. При этом «изобразительное» (предметное значение) и «выразительное» (авторское отношение) начала могут соотноситься по-разному. Они могут быть сбалансированы, но каждое из них может и преобладать. В какой-то мере соотношение этих начал зависит от авторских предпочтений.

Окказионализмы в прозе А. Белого в большинстве случаев преимущественно характеризуют явление. Рассказывая в романе «Петербург» об Аполлоне Аполлоновиче Аблеухове, о том, как до болезненности неистово хотел он видеть мир геометрически четким, А. Белый² маркирует представление героя об идеальном мироустройстве окказионализмом «симметричности» (именно так, во множественном числе): «После линии всех *симметричностей* успокаивала его фигура — квадрат».

Окказионализмы В. В. Маяковского и И. Северянина, характеризую явление, настойчиво эксплицируют авторское к нему отношение, как, например, в рассказе о пикнике, на который отправились «германский лейтенант с кондитерскою дочкой» («Кондитерская дочь» И. Северянина):

Как *сочь* июльская, полна она желаний:
В ее глазах, губах, во всей — сплошная *сочь*...
<...>
Вот страсть насыщена, и аккуратнo вытер
Отроманировавший немец пыль и *влажь*...

¹ См.: Григорьев В. П. Грамматика идиостиля. — М., 1983; Кожевникова Н. А. Словоупотребление в русской поэзии начала XX в. — М., 1986; Язык как творчество. К 70-летию В. П. Григорьева. — М., 1996; Очерки истории языка русской поэзии XX века. Поэтический язык и идиостиль. Общие вопросы. Звуковая организация. — М., 1990.

² О языке А. Белого см. подробнее: Кожевникова Н. А. Язык Андрея Белого. — М., 1992.

Или у В. В. Маяковского:

Вашу мысль,
мечтающую на размягченном мозгу,
как *выжиревший* лакей на засаленной кушетке,
буду дразнить об окровавленный сердца лоскут,
досыта *изъиздеваюсь*, нахальный и едкий.

(«Облако в штанах»)

Для В. В. Хлебникова¹ окказионализмы были одним из способов воплощения в слове философии языка:

Я *свирел* в свою свирель,
И мир хотел в свою *хотель*.
Мне послушные свивались звезды в плавный *кружеток*.
Я *свирел* в свою свирель, выполняя мира рок.

* * *

О, *достоевскиймо* бегущей тучи!
О, *пушкиноты* млеющего полдня!
Ночь смотрится, как Тютчев,
Безмерное замирным полня.

Но какую бы роль ни играли окказионализмы в каждом конкретном случае, всякий раз они остаются словами, специально отмеченными автором, маркирующими его позицию.

Авторские примечания/комментарии

Авторским указанием на важные дополнительные значения слова может быть и определенный тип сносок (примечаний, комментариев). Собственно, любая авторская сноска, объясняющая значение слова, как бы двунаправлена. Она объясняет неизвестное читателю значение устаревшего слова, слова иноязычного или диалектного. Но одновременно сноска создает иллюзию достоверности описываемого или достоверности речи персонажей.

В «Записках охотника» И. С. Тургенева действие происходит в Орловской губернии, и в речи персонажей звучат диалектные слова, к которым автор и делает сноски. Причем И. С. Тургенев так тонко чувствует язык, что предпочитает употребить диалектизм, сделав при этом сноску, даже там, где без диалектизма, казалось бы, можно обойтись. Вот фрагмент из рассказа «Бирюк»: «Бирюк взял ружье и осмотрел полку. — Это зачем? — спросил я. — А в лесу шалят... У Кобыльего Верху* дерево рубят...». К слову, обозначенному звездочкой, дается сноска: «“Верхом” называется в Орловской губернии овраг». Казалось бы, здесь можно обойтись

¹ О языке и идиостиле В. В. Хлебникова см.: Степанов Н. Л. Велимир Хлебников. — М., 1975; Григорьев В. П. Грамматика идиостиля.

без сноски, которая «утяжеляет» художественное произведение, нарушая непосредственность восприятия. И так ведь понятно, что лесник знает окружные места поименно. Но сноска создает тонкую игру языковых значений, когда «верхом» называют то, что «внизу» (овраг), и слово это становится как бы дополнительным названием Кобыльевого оврага (не случайно ведь написано у Тургенева не «Кобылий верх», а «Кобылий **Верх**»).

Другой пример. А. Мицкевич, описывая в первом стихотворении «Крымских сонетов» езду по аккерманской степи меж «*korallowe ostrowy burzani*» («коралловых островов бурьяна»), снабжает примечанием слово *burzan*, хотя в польском языке есть это слово, и оно значит то же, что в украинском и русском. Казалось бы, это избыточная сноска: слово известно польскому читателю. Но «Крымские сонеты» — цикл стихотворений, объединенных в ансамбль сюжетом путешествия. Сюжет предваряется посвящением «Товарищам путешествия по Крыму. Автор», которое создает иллюзию достоверности: все, о чем дальше пойдет речь, могут подтвердить спутники. И после этого посвящения следует примечание к первому стихотворению: «На Украине и Побережье бурьянами называются большие кусты, которые летом покрываются цветами и приятно выделяются на степном фоне». Эта ода бурьяну не разъясняет словарное значение слова (оно и так известно читателю).

Примечание усиливает ощущение подлинности путешествия по чужому, неизвестному краю, где даже привычный бурьян — не заросли сорной травы, а «кусты, которые летом покрываются цветами». Обычный бурьян становится признаком «чужого» мира как необходимого атрибута жанра «путешествий».

В сноске к первому стихотворению цикла «Подражания Корану» А. С. Пушкин, в частности, обращает внимание читателя на то, что в Коране именно Аллах — субъект речи: «В подлиннике Алла везде говорит от своего имени, а о Магомете упоминается только во втором или третьем лице». Действительно, Коран — единственная из вероучительных книг, в которой Бог говорит от первого лица. В остальных Он не субъект речи, но объект, тот, о ком рассказывается, слова которого всегда точно цитируются с отсылкой-указанием. Фрагмент пушкинского примечания, казалось бы, лишь указывает русскому читателю на особенность малоизвестной в то время вероучительной книги¹. Однако это замеча-

¹ В связи с этим особое значение приобретает факт, отмеченный первым переводчиком Корана М. И. Вережкиным. «Слог Аль-Корана, — писал он в предисловии, — вообще принят за самый чистый и красный... Красоту слога разумеют все Магометане выше сил человеческих к подражанию, и который един, сам по себе довлеет ко уличению рода человеческого, что происхождение его небесное есть, да и тем самым предпочтительнее всему утверждал Магомет ниспослание свое от Бога...» (Книга Аль-Коран. — СПб., 1810. — С. XXX—XXXIV).

ние становится одновременно и одним из ключей к пониманию «Подражаний...», где не только Аллах, но и Магомет говорит от первого лица. Больше того, субъекты речи гармонично чередуются: три стихотворения (I, II, III) написаны от лица Аллаха, три (IV, V, VI) — от лица Магомета, одно (VII) — от Аллаха, одно (VIII) — от Магомета. Тем самым Магомет получает равные права с Аллахом. И если помнить, что Пушкин в это время ищет ответ на вопрос, что есть поэт, то сноска подчеркивает концептуальность замены «он» на «я»: поэт-пророк, говоря от первого лица, выступает как равный высшей силе.

Таким образом, в разных ситуациях сноска/примечание играет по сути одну роль: маркирует слова, заставляя читателя искать их авторские значения.

Ключевые понятия

Понятие «ключевой» широко употребляется в литературоведении для обозначения эпизода, реплики, персонажа или отдельного слова, которые представляются принципиально важными. Они обычно выделяются читателем/исследователем интуитивно, и понятие «ключевой» употребляется как синоним слов «важный», «определяющий» (ключевой эпизод — важный, определяющий эпизод и т.д.). Словосочетания «ключевое понятие» лингвисты избегают, потому что «понятие» — ментальное образование, а они изучают язык и речь, литературоведами оно не востребовано, вероятно, потому, что убедительнее сослаться на реально существующий в тексте эпизод, который представляется ключевым, чем говорить о совсем уж эфемерном понятии.

Между тем словосочетание «ключевое понятие» можно использовать как термин для обозначения принципиально важных понятий, закрепленных в тексте только единожды употребленным словом, словосочетанием или иным способом. Но всякий раз это низкочастотное слово (словосочетание) несет в себе целый пучок значений. Таким образом, **ключевым понятием** мы будем называть слово с предельно низкой частотностью, маркированное автором как принципиально важное, имеющее особый статус.

Таково, например, заключительное слово вступления в поэму В. В. Маяковского «Про это». Вступление, озаглавленное «Про что — про это», задает главную тему поэмы, которая развертывается в 79 строках метафорических рядов, завершающихся многоточием, заменяющим то главное слово-понятие, которое и должно называть тему:

Эта тема день истемнила, в темень
колотись — велела — строчками лбов.