

Предисловие

Настоящее учебное пособие выросло из спецкурса по стилистике художественного текста, читаемого на отделении немецкой филологии СПбГУ. Оно посвящено истории изучения художественного текста, а также теоретическим проблемам, которые вводят в исследование этого объекта с лингвостилистических позиций.

В *первом разделе* затрагивается вопрос о роли лингвостилистики в современной лингвистике текста и ее соотношении с сопредельными областями знания, изучающими текст. Во *втором и третьем разделах*, посвященных истории исследования художественного текста, прослеживаются ее древнейшие начала, относящиеся к античным временам, и основные этапы развития современной (отечественной и немецкой) науки о тексте. Особое место, которое занимает художественный текст в ряду письменных текстов, связано с его специфическими качествами, которые рассматриваются в *четвертом разделе* книги в связи со спецификой литературной коммуникации. *Пятый раздел* посвящен жанровой идентификации художественного текста, которая является отправной точкой при исследовании текстового целого. В *последнем, шестом разделе* книги внимание сосредоточено на исследовании художественной информации, которая различается как по качеству (фактуальный и концептуальный виды информации), так и по форме представления (эксплицитный и имплицитный виды).

1. СТИЛИСТИКА ТЕКСТА КАК СОВРЕМЕННАЯ ЛИНГВИСТИЧЕСКАЯ ДИСЦИПЛИНА

1.1. Стилистический аспект изучения текста

Текст как сложное словесное единство находится в центре внимания различных дисциплин: лингвистики, риторики, прагматики, поэтики, семиотики, герменевтики и др. Каждая из них изучает текст со своей стороны, в большей или меньшей степени учитывая его языковую первооснову. Одним из лингвистических направлений, изучающих текст, является стилистика текста.

Текст, по существу, всегда был в поле зрения стилистики. Уже Шарль Балли — создатель современной стилистики говорил о том, что стиль не существует вне текста. Сейчас этот тезис является базовым понятием стилистики, о чем, в частности, свидетельствует следующее высказывание М.А.К. Хэллдея: «Именно текст, а не какое-то супер-

предложение является релевантной единицей стилистических исследований¹. Поэтому лингвостилистика идет двумя путями: либо изучается функционирование языковых единиц и категорий в тексте, либо изучается сам текст как целостное языковое образование и его стилевая система. Именно последнее направление и составляет стилистику текста.

Стилистика, как известно, не изучает специальный уровень языка, как фонетика (уровень фонемы), лексикология (уровень слова) или грамматика (уровень предложения). Она изучает язык по всему разрезу его системы, но под особым углом зрения². Особый угол зрения стилистики объясняется семиотически: он заключается в том, что единицы всех названных уровней она относит к означаемым, а стилистическое значение к означаемым, т. е. стиль является надстройкой над языковым знаком, знаком второй ступени³. Самым высоким уровнем языковой системы, изучаемым стилистикой, является уровень текста. Особый угол зрения стилистики на текст заключается в изучении его специфики, отличающей один текст от сопоставимых с ним других текстов или одну группу текстов от сопоставимой с ней другой. Научная конференция «Стилистика и поэтика», проходившая в 1989 г. в Звенигороде, приняла определение стиля, данное Ю.М. Скребневым: «Термин “стиль” означает специфичность реального текста и общее представление о специфике текстового типа»⁴. Специфичность, которая отсылает к понятию особого, единичного, является онтологическим свойством любого оригинального текста, затрагивая соотношение его плана содержания и плана выражения. Когда говорят о стилевой специфике текста, имеют в виду, что некоторое мыслительное содержание, передаваемое посредством конкретного текста, передается им особым способом, который отличается от любого другого возможного способа передачи того же содержания⁵. И хотя этот другой спо-

¹ Хэллiday М.А.К. Лингвистическая функция и литературный стиль // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. IX. Лингвостилистика. М., 1980. С. 121.

² См.: Винокур Г.О. Избранные работы по русскому языку. М., 1959. С. 221; Ульман С. Стилистика и семантика // Новое в зарубежной лингвистике. М., 1980. С. 16.

³ См.: Степанов Ю.С. Семиотика. М., 1971. С. 94–95.

⁴ Скребнёв Ю.М. Из докладов, представленных на всесоюзной конференции «Стилистика и поэтика» // Вопросы языкознания. 1991. № 1. С. 168.

⁵ Эта мысль высказана, в частности, В. Кайзером, которому принадлежат значительные теоретические работы по поэтике, а также интерпретация ряда

соб может быть и не представлен реальным текстом, стилистическая компетенция читателя помогает воспринимать данную стилевую систему как особую и специфическую. А исследователь-стилист может также описать ее, используя для этого лингвистические методы. Некоторые ученые для уяснения того, что является спецификой текста, вводят понятие стилистико-текстового инварианта. Так, М.Н. Кожина, определяя предмет исследования стилистики текста, говорит, что она «изучает закономерности функционирования языка (всех его уровней) в том или другом целом тексте (произведении) или группе текстов, создающие и выражающие его стилевую специфику (с учетом соотносительности со стилистико-текстовым инвариантом)»⁶.

Стиль, как утверждает большинство ученых, обусловлен выбором конкретного выражения из различных возможностей, предоставляемых системой языка. Этот выбор не случаен, а наоборот, закономерен и мотивирован заданием, функцией, которую данное выражение должно выполнять в тексте. Закономерности функционального использования в тексте единиц языка, а также отдельных высказываний, формулируемых при помощи языка, создают определенные семантические качества этого текста (так называемые стилевые черты или стилевой смысл)⁷. Эти семантические качества, а также совокупность текстовых элементов, посредством которых эти качества создаются, образуют систему, отвечающую за стилевую специфику текста.

Итак, стиль текста имеет свою структуру и семантику (стилистический смысл). Структура стиля не равнозначна структуре текста, а состоит из тех ее элементов, которые являются особыми приметам, дифференциальными признаками, стилистическими особенностями этого текста. «Стилистические качества текста, — говорит Б. Зандиг, — т. е. стиль, становятся наблюдаемыми через структурные особенности текста, а именно, благодаря стилистической структуре текста»⁸. Стилистические особенности, образующие структуру стиля, состоят из единиц разных уровней (в том числе и сверхфразового), кото-

произведений немецкой литературы. Рассматривая стиль с позиций поэтики, т. е. не как лингвистическую, а как художественную сущность, он говорит, что сфера «поэтического» заключена не в изображаемом содержании, которое может лежать в основе и других произведений, а в способе его изображения.

⁶ *Кожина М.Н.* Статус стилистики в современном языкознании // Статус стилистики в современном языкознании: Сб. статей. Пермь, 1992. С. 11.

⁷ *Sandig B.* Stilistik der deutschen Sprache. Berlin; New York, 1986. S. 25.

⁸ *Ibid.* S. 143.

рые объединяются на основании функционально-семантических взаимосвязей. Одни стилистические особенности могут относить текст к группе аналогичных текстов, относящихся к одному и тому же текстовому инварианту. Так, например, формулировки в начале текста типа «Es lebte einmal ein König/ein Bauer/ein Mädchen» или в конце «Sie lebten vergnügt bis an ihren Tod» относят определенный текст к жанру сказки. Другие — являются симптомами того литературного направления, к которому принадлежит автор текста. Например, использование несобственно-прямой речи является характерной чертой литературы модерна, а интертекст — вставки в оригинальный текст элементов, заимствованных из других текстов, — служат симптомами постмодерна. Третьи особенности характеризуют индивидуальный авторский стиль (например синонимическое богатство стиля Томаса Манна или доминирование прямой речи персонажей в романах Ремарка). Четвертая система стилистических симптомов характеризует какой-либо конкретный текст, определяя его неповторимую стилистическую специфику. Таким образом стилистическая система конкретного текста состоит из различных подсистем, и это делает стиль текста сложным образованием — одновременно и типичным, и уникальным, что отвечает дифференцированным условиям художественной коммуникации.

Из сказанного выше вытекает, что стиль есть качественная характеристика текста (совокупность его качеств), которая либо идентифицирует данный текст с другими текстами, либо, наоборот, его от них обособляет. Стиль текста формируется функциональной системой элементов разных структурных уровней, взаимодействующих между собой и с другими текстовыми категориями (композиционными и содержательными — тематическими и идеологическими).

Стилистика текста представлена двумя направлениями изучения стиля. Первое — текстоцентрическое — занимается изучением стиля как системно-структурного образования, т. е. как аспекта структуры текста, имеющего функциональную природу. При этом стиль рассматривается как данность и элемент другой данности — текста, взятого вне процесса коммуникации, а стилистическое функционирование структурных единиц текста — как его автономное свойство. Связь стиля с говорящим и реципиентом при этом аспекте исследования не имеет системного характера. (В меньшей степени этот факт свойствен изучению художественной речи, хотя и здесь последовательный взгляд отсутствует.)

Второе направление рассматривает стиль текста с коммуникативной стороны, связывая процесс стилистического образования с процессом комму-

никации — его участниками и условиями, обеспечивающими понимание текста. Стил, взятый в этом ракурсе, «есть результат интеракции между автором, реципиентом и текстом в коммуникативном процессе»⁹. Текст, рассматриваемый как элемент триады автор — текст — реципиент, с учетом знаний, целей, мнений, эмоций и других характеристик, свойственных участникам коммуникации и существенных для создания и понимания текста, называют дискурсом. Дискурсивный аспект исследования стили представлеи прежде всего «стилистикой от автора» и «стилистикой восприятия» (декодирования), включая также проблему интертекстуальности, изучающую использование в авторском тексте элементов из других текстов.

1.2. Место стилистики текста среди других областей стилистических исследований

Стилистика текста как раздел лингвистики является специальной областью стилистических исследований, с одной стороны, и занимает особое место в ряду дисциплин, занимающихся текстом, с другой.

Стилистические исследования охватывают в основном две области — стилистику единиц (ресурсов) и функциональную стилистику, которая занимается а) практической речью и б) художественной речью.

Таксономическая стилистика, или стилистика ресурсов, изучает стилистические потенции языковых единиц и категорий дотекстовых уровней при их функционировании в текстах, относящихся к различным функциональным стилям и типам текстов, а также в различных индивидуальных стилях применительно к художественной литературе. Ю.М. Скребнев называет это направление стилистических исследований парадигматической стилистикой в отличие от синтагматической стилистики, которая распространяет свое внимание на текст.

Функциональная стилистика представлена двумя областями: стилистическими исследованиями практической речи, с одной стороны, и художественной речи, с другой.

Стилистика практической речи исследует стилевые системы, которые используются в различных областях практической коммуникации. Ввиду разветвленности этих общественных областей и многообразия факторов, влияющих на специфику текстообразования, тради-

⁹ *Spillner B.* Stilforschung und Rhetorik im Rahmen der angewandten Linguistik // *Angewandte Linguistik*. Tübingen, 1980. S. 85.

ционное выделение четырех стилей (официально-делового, научного, обиходно-разговорного и стиля средств массовой коммуникации) не принимается учеными единодушно, и предпринимаются новые попытки их классификации¹⁰.

Немецкая лингвистическая традиция при изучении практической речи ориентируется не столько на области использования языка, сколько на речевые жанры, или, как их называют немецкие ученые, типы текстов (Textsorten), в границах которых осуществляется письменная форма практической коммуникации. Принцип выделения типов текстов был заимствован у жанровой классификации художественной литературы¹¹. Исследование практических типов текстов как специфических систем языкового использования относится к области стилистики текста, а именно к ее особому разделу, существующему наряду со стилистикой художественного текста.

Стилистика художественной речи окончательно сформировалась в отечественной науке как самостоятельная область исследования стилей художественной литературы вообще и литературного произведения в частности в 50-е гг. XX в.¹² и связана прежде всего с именами В.В. Виноградова, В.М. Жирмунского, Б.А. Ларина. У ее истоков находится исследование функциональных стилей 30–40-х гг., которые различались по цели (функции) использования языка — для научных, официальных, газетных, художественных сообщений. Кроме того, она имеет и более раннюю предшественницу — структуральную поэтику 20–30-х гг. XX в., не говоря уже о ее старинных основах — античной риторике и поэтике. Именно исследование структуры художественных текстов в работах по поэтике, а также интерпретация художественных произведений были первым опытом исследования цельного текста.

Но лингвистической дисциплиной стилистика художественной речи стала только тогда, когда наряду с художественным были выделены также и нехудожественные стили и появилась возможность их сопоставления с художественным. Сопоставление текстов, имеющих разные функционально-стилистические характеристики, на фоне остальных различий могло происходить прежде всего на лингвистической основе, поскольку тексты разных стилей являются речевыми

¹⁰ См., например: *Гальперин И.Р., Энkvист Н.Э.* Новое в зарубежной лингвистике: Лингвостилистика. Вып. IX. М., 1980.

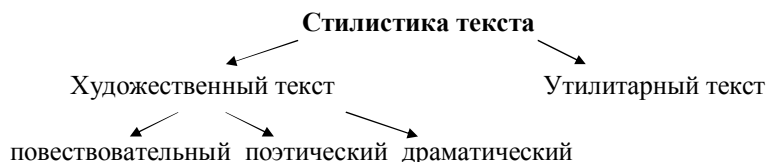
¹¹ См.: *Sanders W.* Linguistische Stilistik. Göttingen, 1977. S. 111 ff.

¹² Отсылаем к дискуссии о предмете стилистики на страницах журнала «Вопросы языкознания», проходившей в эти годы.

произведениями. Тем не менее своеобразие функционирования языка в художественной сфере, а также значение и обширность этой сферы в человеческой жизни позволяют выделять исследование художественной речи в качестве отдельной области функциональной стилистики.

С развитием лингвистики вообще и появлением в 1970-е гг. лингвистики текста функциональная стилистика получает более точные методы для объяснения функционирования языка в практическом и художественном текстах, что привело к обособлению от функциональной стилистики отдельной области стилистических исследований — стилистики текста. Стилистика текста стала опираться на современную лингвистическую теорию, используя достижения психолингвистики, когнитивной лингвистики, прагматики, а также теории коммуникации и информации и пр. Основными ее задачами стало изучение языкового варьирования и выявление дифференциальных признаков отдельного текста, а также признаков речевых жанров, или типов текста.

Таким образом, к стилистическим дисциплинам наряду со стилистикой ресурсов и функциональной стилистикой можно по праву отнести стилистику текста, которая находится в тесной связи с первыми двумя. Так же как функциональная стилистика занимается двумя видами речи — практической и художественной, стилистика текста изучает два основных вида текстов — тексты, имеющие практические цели (утилитарные тексты), и художественные тексты. Структуру стилистики текста может иллюстрировать следующая схема:



1.3. Стилистика текста в ряду дисциплин, изучающих текст

Теперь рассмотрим стилистику в ряду других дисциплин, изучающих текст, имея в виду прежде всего объект нашего изучения — художественный текст.

Стилистика текста и лингвистика текста. Основной дисциплиной, относительно которой нужно определить место стилистики, является лингвистика текста. Эта область лингвистики стала формировать-

ся в самостоятельную дисциплину в 60–70-х гг. XX в., когда лингвистика предложения больше не смогла удовлетворять ученых, желающих объяснить функционирование языка. К этому времени был накоплен опыт изучения целых текстов в смежных науках, в частности, в структуральной поэтике 20–50-х гг. и интерпретации текста (В.М. Жирмунский, Л.В. Щерба, Р.О. Якобсон, Р. Барт и др.)¹³. Текст был в центре филологических и философских теорий выдающегося русского ученого М.М. Бахтина (концепция диалогичности, теория романа, учение о речевых жанрах), который считал текст «первичной данностью» всех гуманитарных дисциплин. «Где нет текста, — говорил он, — там нет и объекта для исследования...»¹⁴.

На первом этапе лингвистика текста существовала как текстовая грамматика, изучающая сверхфразовые образования и способы связи внутри них и между ними. Но предмет ее изучения стал быстро расширяться, текст стал рассматриваться под разными углами зрения и с использованием соответствующего терминологического аппарата. Так появились семантика текста, прагматика текста, семиотика текста. Стилистика текста оформилась как лингвистическая дисциплина, находясь в русле общих текстологических исследований; она является разделом функциональной стилистики и вместе с тем одной из ветвей лингвистики текста¹⁵. Но она занимается не общими сущностными свойствами текста (цельность, связность) или его единицами и категориями вообще, в отвлечении от текстовой типологии, как это делает лингвистика текста. Она исследует такое его свойство как стиль, который образуется специфическими и типичными структурами и категориями текста, а также изучает зависимость стилевой структуры от стилеобразующих факторов. И в силу этих задач входит в общую теорию текста, которая имеет междисциплинарный характер.

Стилистика текста и поэтика. Стилистика художественной речи естественным образом — через объект исследования — связана с наукой о литературе — литературоведением. Функционирование язы-

¹³ См. об этих направлениях исследования текста в следующих параграфах настоящей книги.

¹⁴ Бахтин М.М. Язык в художественной литературе // Собр. соч.: В 7 т. Т. 5. М., 1997. С. 306.

¹⁵ Н.Н. Трошина справедливо определяет соотношение стилистики текста и лингвистики текста как «отношение части и целого» (Трошина Н.Н. Соотношение стилистики и лингвистики текста // Проблемы современной стилистики. М., 1989. С. 144).

ковых элементов художественного текста служит выполнению эстетических задач и осуществлению художественного замысла писателя¹⁶. Разделом литературоведения, наиболее близко соприкасающимся со стилистикой текста, является поэтика, которая «изучает структуру отношений внутритекстовых единиц»¹⁷. Поэтику как теорию художественного текста «интересует то абстрактное свойство, которое является отличительным признаком литературного факта, — свойство литературности»¹⁸. Таким образом внутритекстовые единицы изучаются поэтикой со стороны их художественной предназначенности и обусловленности (например диалог персонажей или описание природы) и в терминах литературоведения, а также частично риторики. Они рассматриваются как элементы литературного текста, которые хотя и сформулированы посредством языка, но представляют собой в первую очередь сверхязыковые, а именно, смысловые единства, абстрагированные от языковой субстанции. Язык интересует поэтику постольку, поскольку он оформляет литературные приемы (прием игры слов, лейтмотива и пр.). Напротив, стилистика художественной речи сосредоточена на языковых единицах (причем разного объема), которые типичны для данного литературного текста и образуют систему, придающую тексту специфическое качество — его особый стиль, являющийся элементом художественного смысла. Если поэтика оперирует единицами художественной структуры, то стилистика идет от речевых единиц, образующих структуру стиля, и исследует их роль в формировании художественных единиц. Стилистика и поэтика сходятся в той точке, когда изучаются художественные приемы построения текста; но поэтика рассматривает их в контексте больших текстовых отрезков или в целом тексте, выявляя их литературное предназначение, а стилистика обращается прежде всего к языковым механизмам их конструирования. Таким образом, поэтика и стилистика текста находятся друг с другом в отношениях дополнительности.

Стилистика текста и интерпретация текста. Поэтика как теория построения художественного текста связана с практикой его ин-

¹⁶ И.В. Арнольд совершенно закономерно различает эстетическую и художественную функции элементов литературного текста. Эстетическая функция имеет отношение к эстетике искусства, а художественная функция отвечает за художественный смысл.

¹⁷ Риторика [В.Н. Топоров] // Лингвистический энциклопедический словарь. М., 1990. С. 417.

¹⁸ Тодоров Ц. Поэтика // Структурализм «за» и «против». М., 1975. С. 41.

терпретации. Об этом говорит Цветан Тодоров в своей «Поэтике»: если задачи поэтики состоят в том, чтобы установить общие законы, по которым строятся литературные произведения, то интерпретация должна описывать отдельное произведение и выявлять его смысл¹⁹. В таком же соотношении, как поэтика и интерпретация, находятся стилистика текста и лингвостилистический анализ (или лингвостилистическая интерпретация) текста. Анализ литературного текста с позиций лингвостилистики должен выявить свойства текста, возникающие при взаимодействии планов содержания и выражения его элементов или, говоря иначе, определить вклад стилистических значимостей в создание общего смысла текста.

Стилистика текста и герменевтика. Кроме поэтики, стилистика художественного текста пересекается еще с одной филологической дисциплиной — герменевтикой, которая как и другое древнее учение — риторика, вызывает к себе большой интерес современных ученых. Герменевтика, которая развитием своего метода обязана немецкой романтической школе, представляет собой учение о понимании и интерпретации текста, в суженном варианте — художественного текста. Понимание текста заключается в раскрытии его смысла, а окончательный этап понимания предполагает постижение «духа», или высшего смысла, текста при сопоставлении с универсумом духовной культуры. Основой герменевтического метода является соотношение целого и части, которое постоянно присутствует при интерпретации, образуя так называемый герменевтический круг: интерпретатор исходит из первоначально понятого смысла целого и в сопоставлении с ним толкует отдельные части этого целого, а результат толкования частей проецирует опять на смысл целого текста, уточняя и корректируя его. В установлении отношений между «буквой» (материальной единицей текста) и его «духом» (смыслом) состоит искусство интерпретации. Теоретическую (философскую) сторону герменевтического метода, связывающую «букву» и «дух», или, конкретнее, язык и смысл, в XX в. развивал М. Хайдеггер («слово как весть судьбы»), а практическая (интерпретационная) сторона метода была воспринята швейцарской школой «имманентной интерпретации» (Э. Штайгер, В. Кайзер и др.), которая наряду с другими школами определила развитие поэтики и стилистики художественного текста²⁰.

¹⁹ То же. С. 40.

²⁰ См. подробнее об исторических корнях стилистики текста в п. 1.4.

Итак, если иметь в виду герменевтику как учение о понимании смысла текста (его «буквы» и «духа») и ее аппарат интерпретации, то лингвостилистика будет теоретической базой лишь для того формально-языкового сегмента герменевтического круга (буквы), который ведет к истолкованию текста (его духа).

Стилистика текста и риторика. Если герменевтика сосредоточена на понимании текста, то риторика — на его порождении. Классическая риторика как историческое учение о построении (и произнесении) речи единственная сохранила для нас сведения предыдущих эпох о связных речевых образованиях, которые мы называем текстами. Часть риторики, посвященная учению о тропах и фигурах, была воспринята стилистикой и сохраняется в ней по сей день. В 60–70-х гг. XX в. началось возрождение риторики и оформление ее в самостоятельную дисциплину, которая получила название неориторики. Одно направление неориторики развивало теорию аргументации, другое обратилось к пересмотру учения о тропах и фигурах в свете современных лингвистических и семиотических знаний. В частности, понятие тропов и фигур было распространено на уровень текстовой организации — в них стали видеть модели построения текста²¹.

Риторическая организация понимается как дополнительная упорядоченность текста, которая соотносится с естественной логико-языковой упорядоченностью как надстройка и базис и осуществляется посредством определенных — риторических — процедур. Но риторика не просто наряду с другими средствами текстовой грамматики устанавливает связи между элементами текста (например по аналогии или контрасту), она формирует художественный (образный) смысл текста и его частей, который складывается из «пересечения прямого и косвенного значения, переноса значений, уподобления, смежности и т. д.»²².

Широкое понимание тропов как моделей художественного мышления позволяет выявлять типологические признаки художественных стилей, характеризующих литературные направления, а также харак-

²¹ Более того, тропы как модели образования смысла были перенесены из сферы словесности в обще-семиотическую сферу искусства и культуры. Так, например, Р. Якобсон применяет термины «метафора» и «метонимия» к кино, живописи, психоанализу и т. д. (см. *Лотман Ю.М. Риторика // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб., 1998. С. 409*).

²² *Поляков М.Я. Вопросы поэтики и художественной семантики. М., 1986. С. 159.*

терные признаки индивидуального стиля автора. Так, исследование литературных стилей отмечает метафоричность, хотя и по-разному проявляющуюся, в художественном стиле барокко, романтизма, символизма, модернизма и метонимичность, характеризующую стиль литературы классицизма и натурализма. Р. Якобсон, считавший основными видами тропов метафору и метонимию, относил первую к характерологическим признакам поэтической речи, а вторую — прозаической. Эти выводы относительно художественных текстов, сделанные сквозь призму риторики, лишь косвенно затрагивают их лингвистическую основу, но они важны как составная часть стилистической компетенции реципиента и имеют значение при первоначальной, типологической, характеристике текста, подлежащего чтению или анализу.

Итак, основная роль риторики фигур как составной части стилистики текста заключается в том, что она обеспечивает художественные преобразования языковой основы текста, превращая практический язык в образный, который становится средством формирования смыслового художественного образа. Лингвостилистическая характеристика риторических элементов текста состоит в специфике выбора фигур и их языкового оформления.

1.4. Заслуги стилистики в развитии лингвистической теории текста

Естественно, что стилистика смогла стать лингвистической дисциплиной, только опираясь на положения лингвистики, в том числе и лингвистики текста. Но многие вопросы, к которым обращалась лингвистика текста, не были новы для стилистики, а в некоторых случаях ею превосхищались. Прежде всего, стилистика обладала приоритетом в выборе текста объектом своего изучения. В то время как дескриптивная лингвистика сосредоточилась на языковых единицах, не превышающих уровень предложения, в поле зрения любого исследования стиля был текст — либо как носитель различных стилистических качеств, либо как контекст, в котором функционирует стилистический прием. Это показывает также развитие современной стилистики из древних учений о построении и интерпретации текстов. Более того, изучение системных отношений между элементами текста началось с исследования художественных текстов, которое предпринималось, в частности, русской формальной школой²³.

²³ См. об этом в п. 15.

Во-вторых, приоритет стилистики заключается в функциональном подходе к языковым фактам, который она возводит к учению об эффектах Шарля Балли. Позже, в 20-е гг., представители русской формальной школы, которые изучали литературный текст как произведение искусства, стали терминологически пользоваться понятием функции²⁴, а пражская школа обосновала и разработала его²⁵. В современной лингвостилистике, сформировавшейся к 60-м гг. XX в., термин «стилистическая функция», обозначает одно из базовых понятий, которое определяется «как выразительный потенциал взаимодействия языковых средств в тексте, обеспечивающий передачу наряду с предметно-логическим содержанием текста также заложенной в нем экспрессивной, эмоциональной, оценочной и эстетической информации»²⁶.

Далее, стилистика первой обратилась к экстралингвистическим обстоятельствам для объяснения функционирования языка. Она была, как отмечает Л.Г. Лузина, «единственным разделом языкознания, “узаконившим” обращение к внеязыковой действительности, процессам коммуникации и ее участникам»²⁷. Это в первую очередь относилось к лингвистическим проблемам литературной коммуникации, поскольку, по словам Р. Якобсона, «художественный текст очевидным образом не может быть объяснен только с помощью лингвистических структур»²⁸.

Рассмотрение стиля текста в связи с актом коммуникации (автором и читателем) затрагивало проблему, которую позже стала решать лингвистическая прагматика, а именно проблему связи речевого сооб-

²⁴ См. «конструктивная функция» у Ю. Тынянова как соотнесенность каждого элемента системы с другими элементами и со всей системой литературного произведения в целом (*Тынянов Ю.* Архаисты и новаторы. М., 1929. С. 33) или «экспрессивная функция» у Л. Якубинского как направленность на сообщение как таковое (высказывания с установкой на выражение).

²⁵ Представители Пражского лингвистического кружка различали две функции речевой деятельности: общения и поэтическую (см. Лингвистический энциклопедический словарь — далее ЛЭС).

²⁶ *Арнольд И.В.* Стилистика современного английского языка. М., 1990. С. 48–49.

²⁷ *Лузина Л.Г.* Категории стиля и проблемы стилистики в современном языкознании // Проблемы современной стилистики: Сб. научно-аналит. обзоров. М., 1989. С. 9.

²⁸ См.: *Якобсон Р.* Поэзия грамматики и грамматика поэзии // Семиотика. Антология. Екатеринбург, 2001.

щения с его отправителем и получателем. Но как и в других случаях, научное обоснование коммуникативных процессов смогло войти в теоретическую базу стилистики только после специального изучения и терминологического уточнения. Это сделала прагмалингвистика, которая способствовала новому подходу к понятию стиля — как к одному из аспектов речевого действия²⁹, расширив, таким образом, объяснительные возможности стилистики.

Развиваясь и превращаясь в современную научную дисциплину, стилистика, собственно, разделяла судьбу других развивающихся наук, которые, выходя за свои пределы, обмениваются опытом с пограничными областями знания.

1.5. Цель и задачи стилистики художественного текста

Итак, мы определили статус стилистики текста как раздела функциональной стилистики и одной из дисциплин лингвистики текста. Исследование же художественного текста является одной из двух областей стилистики текста и обладает своими особыми задачами, преследуя общую для стилистики текста цель — изучение языковой специфики и дифференциальных признаков текста или текстовых жанров, с одной стороны, и определение дополнительных смыслов, которые возникают в тексте в результате использования этих специфических элементов, с другой. То есть, стилистика отвечает на вопрос: как в данном тексте / жанре организовано предметно-логическое содержание и что означает, что оно организовано так, а не иначе³⁰. При выполнении этой цели текстоцентрическая и коммуникативная области стилистических исследований³¹ сосредоточены на разных аспектах изучения стиля художественного текста.

Текстоцентрическая, или структурная, стилистика изучает а) жанры художественного текста и их типологические характеристики, связанные с употреблением языка, например жанр басни или сказки; б) отдельные тексты в связи с вариативностью их композиционно-речевых структур и закономерностями языкового употребления; в) элементы синтагматики художественных текстов и их стилистическую специфику (вариативность), например авторская и персонажная речь, композиционно-речевые формы и др., г) элементы парадигмати-

²⁹ Sandig B. *Stilistik der deutschen Sprache*. S. 39.

³⁰ См. Долинин К.А. *Интерпретация текста*. М., 1985. С. 47.

³¹ См. с. 3.

ки, или семантико-стилистические категории текста (стилевая черта, доминанта стиля, стилистический прием и т. д.).

Коммуникативная, или дискурсивная, стилистика художественного текста находится в стадии становления. Она опирается на структурную стилистику и нарратологию — современную теорию повествования. Ее основной целью является исследование художественного текста как результата коммуникации между автором и читателем, с одной стороны, а также фиктивной коммуникации — между фиктивными повествователем (нарратором) и читателем (наррататором), с другой. Предметом общения фиктивных коммуникантов является фабула — референт, представляющий собой внешнюю по отношению к коммуникантам, но также фиктивную ситуацию, в которой действуют персонажи (актанты), занимающие определенное пространство и время.

Задачами дискурсивной стилистики является определение стратегий построения повествования отправителем (автором), которые запечатлены в языковой структуре текста и его восприятия получателем (читателем). Стратегии автора проявляются, в частности, в такой организации сообщения, которая учитывает стиль речи, мнения, знания, чувства и интересы фиктивных лиц произведения (повествователя или персонажей) — так называемые «точка зрения» или «перспектива повествования», а также в такой организации, которая использует стиль речи, высказывания, мнения и знания, принадлежащие другим источникам, не относящимся к данному произведению, — так называемая интертекстуальность.

Восприятие стиля читателем исследуют, используя традиционное понятие эффектов, источники которых заключены в языковом выражении, а также понятие читательских ожиданий, которые могут подтверждаться или нарушаться, и критерий компетенции, различные виды которой необходимы для понимания стилистической информации. Эта область коммуникативной стилистики в настоящее время продолжает развиваться.

2. ИСТОРИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ СТИЛИСТИКИ ТЕКСТА

Текст как целое произведение, созданное посредством естественного языка, давно стал объектом филологических наблюдений. Пальму первенства здесь следует отдать герменевтике, истоки которой относятся к временам древних греков и иудеев и связаны с толкованием текстов Гомера и Священных книг. Другим свидетельством интереса

древних к тексту являются риторика и поэтика греко-римской античности, которые были пересекающимися областями классической филологии³². Герменевтика связана с пониманием и толкованием текста, а риторика и поэтика — с его порождением и воздействием. Риторика и поэтика, предметы исследования которых исторически переплетались, имеют долгую традицию, которая может быть представлена в основном следующими периодами: 1) древнегреческий, 2) древнеримский, 3) европейский средневековый, 4) новые европейские риторика (XVI–XIX вв.), написанные на европейских языках, 5) современные риторические теории XX в. (теория аргументации Перельмана, тропология), пересматривающие и развивающие античную традицию³³.

2.1. Риторика и ее значение для стилистики текста

Классическая риторика — как практика красноречия и осмысляющая ее теория — прошла восьмивековую путь от греческих софистов второй половины V в. до н. э. до падения Римской империи. Риторика зародилась в древней Греции как искусство красноречия, которое состояло в том, чтобы убедить, усладить и взволновать слушателя³⁴. Теория ораторской речи, которая выросла из практики публичных выступлений, была, как и все знания древних, прагматической и формулировалась в виде системы правил и рекомендаций для достижения

³² Об этом пишет, в частности, В.В. Виноградов, ссылаясь на труды ученых начала XX в. (*Виноградов В.В. Поэтика и риторика // Избранные труды: О языке художественной прозы. М., 1980. С. 98.*

³³ См.: *Безменова Н.А. О предмете «история риторики» // Неориторика: генезис, проблемы, перспективы: Сб. научн. тр. М., 1987. С. 25–45.*

³⁴ Роль, которую играли понятия гармонии и соразмерности при построении речи, нельзя недооценивать. Классическая риторика была частью античного миропонимания с его идеалами прекрасного, которые распространялись на различные сферы жизни. Убедительность речи не отделялась от ее красоты (не путать с понятием внешней красоты, которое в средние века привело к упадку риторики), и словесное выражение должно было отвечать четырем требованиям: быть правильным, ясным, красивым и уместным (учение Теофраста о красивом слове см. в: *Античная теория языка и стиля / Под ред. П.О. Фая. М.; Л., 1936*). При этом красота риторического слова не была самоцелью, а служила привлечению интереса к выступлению и усилению воздействующей силы.

этих целей. Крупнейшими теоретиками античной риторики были греки Исократ и Аристотель и римляне Цицерон и Квинтилиан³⁵.

Риторическая теория была, по существу, сводом знаний о формировании мысли и облечении ее в слово (древние называли это соединение мысли и слова логосом). Она выделяла 5 этапов подготовки и произнесения речи, им и соответствовали 5 частей риторического учения, которое можно считать сложившимся ко второму веку новой эры. Они были посвящены: нахождению материала, расположению его в сообщении, словесному выражению, запоминанию и произнесению. Таким образом, классическая риторика воспроизводила цикл от планирования речи до ее произнесения, рассматривала каждый из этапов этого цикла и давала рекомендации оратору по каждому из них. Бросается в глаза, что античный канон (замысел — композиция — языковое выражение) соответствует модели речевой деятельности и процессу создания речевого произведения — текста. Следует остановиться на первых трех частях этой архаической теории, которая ориентирована на жанры публичной речи, но касается производства речи вообще и поэтому затрагивает фундаментальные положения теории текста.

Первая часть (*inventio*) посвящена подбору и систематизации материала для содержания будущей речи, в том числе нахождению необходимых доказательств. На этом этапе подготовки речи, который связан с формированием замысла, говорящий должен выбрать цели и тему выступления, а также найти стратегию доказательства. Для этого ему нужно подобрать подходящие к теме общепринятые мысли (топосы, или общие места), которые служат исходным пунктом для доказательства, и способы аргументации, которые бы соответствовали цели выступления. Общие места в учении Аристотеля являются «посылка-

³⁵ Исократ (436–338 г. до н. э.) — афинский оратор и публицист. Аристотель из Стагира (384–322 г. до н. э.) — выдающийся ученый-энциклопедист, оставивший большой след в истории эстетики, литературы, стилистики. Этим областям знания посвящены его дошедшие до нас сочинения «Поэтика» и «Риторика». Марк Туллий Цицерон (106–43 г. до н. э.) — римский оратор, писатель и политический деятель. Среди его сочинений — трактаты по риторике, тексты судебных и политических речей, большое эпистолярное наследие. Квинтилиан (ок. 31 — ок. 96 г.) — римский оратор и теоретик ораторского искусства. Автор «Риторических наставлений» и трактата «Об образовании оратора», который представляет собой самый подробный из дошедших до нас курсов античной риторики с экскурсом в историю греческой и римской литературы.

ми, одинаково общими всем предметам»³⁶, с помощью которых образуются аргументы (силлогизм, энтимема, эпихерема, дилемма, сорит). Понятие общих мест, или топосов, было, как и многие положения классической риторики, переосмыслено в дальнейшем, и приобрело значение набора клишированных форм мысли и выражения, цитат, эмблем, традиционных мотивов и пр.³⁷. Инвенция является прагматической теорией подготовки текста речи на доречевом этапе. Она основана на отборе известных говорящему форм и процедур мысли (набор концептов к теме) с целью добиться определенного воздействия на слушателя. Эта часть риторики интерпретирована Греймасом и Куртесом как «языковой склад» наиболее общих дискурсивных форм, т. е. как топики, или «фундаментальная семантическая таксономия», которую еще предстоит создать³⁸.

Вторая часть (*dispositio*) посвящена расположению элементов содержания будущей речи, подготовленных на первом этапе. Учение о диспозиции делит речь на вступление (которое должно привлечь внимание слушателей), повествование (сообщающее факты), разработку (т. е. на аргументы, подтверждающие мнение говорящего и опровергающие противоположное мнение) и заключение. Кроме того диспозиция формулирует правила работы над каждой из них. Интересным разделом диспозиции для исследования прозаического текста — задачи этой книги, является рассмотрение той части речи, которая называется «повествование», или наррация. Согласно теории диспозиции, наррация представляет собой изложение фактов, сопровождающееся описанием предметов, мест и лиц. Правила, которым должна соответствовать наррация, заключаются в следующем: 1) повествование должно затрагивать только основные факты, имеющие непосредственное отношение к теме; 2) факты должны находиться в соответствии с действующими лицами; 3) наррация должна быть краткой и четкой; 4) интерес ко всей речи в значительной степени зависит от интереса, вызванного наррацией; 5) наррация должна сопровождаться описанием, которое оживляет сухие факты; 6) для описания важно выбрать выгодную точку зрения; 7) при описании избегать расплывчатости и

³⁶ Аристотель. Риторика // Аристотель. Поэтика. Риторика. СПб., 2000. С. 98.

³⁷ См. Curtius E.R. Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern, 1948.

³⁸ См. Безменова Н.А. Очерки по теории и истории риторики. М., 1991. С. 123.

излишних деталей; 8) место описания — в начале повествования. Это характеристика наррации как части публичной речи, данное в виде правил, представляет собой первые исторические сведения о построении повествования³⁹.

Античная риторика различала также естественный и искусственный порядок сообщения — *ordo naturalis* и *ordo artificialis*⁴⁰. Естественный порядок соответствовал последовательности развития событий в реальности, а искусственный его изменял. Это разделение играет особую роль при рассмотрении художественного текста, где один из видов стилистических эффектов основывается как раз на изменении порядка следования элементов повествования.

Третья часть риторики (*elocutio*) соответствует последнему — словесному — этапу производства текста, когда запланированные элементы содержания (инвенция), развернутые в определенную композиционную последовательность (диспозиция) формулируются посредством языка. Элокуция как учение о словесном выражении является центральной частью риторики. Оно включает разделы об отборе и сочетании слов, о тропах и фигурах речи, а также учение о качествах речи.

Классическая риторика разрабатывала разветвленные классификации оборотов речи (тропов и фигур), которые выделялись на основании отклонений от обычного употребления слов. Изобретение словесных фигур античная традиция приписывает Горгию (V–IV вв. до н. э.). Отклонение от обычного значения слова называлось тропом (от греч. — поворот, оборот речи). «Троп есть такое изменение собственного значения слова или словесного оборота в другое, при котором получается обогащение значения» (Квинтилиан: VIII, 6, 1)⁴¹. К тропам причислялись, например, метафора, метонимия, синекдоха, гипербол.

Отклонение от принятого сочетания слов называлось фигурой (подлинное значение слова «фигура» — поза, жест). «Фигура в точном смысле слова определяется как сознательное отклонение в мысли или в выражении от обыденной и простой формы» (Квинтилиан: IX, 1, 10, 14)⁴². У Цицерона троп как слово противопоставляется фигуре как со-

³⁹ См. *Филитов К.А.* Лингвистика текста. СПб., 2003. С. 26.

⁴⁰ Ueding G. *Rhetorik des Schreibens: Eine Einführung.* Königstein/Ts., 1985. S. 55–58.

⁴¹ Цит. по: *Античные теории языка и стиля / Под ред. О. Фрейденберг.* СПб., 1996. С. 228.

⁴² Там же. С. 276.

четанию слов. В некоторых из многочисленных античных классификаций фигуры делились на фигуры речи, зависящие от сочетания слов (например повторение, анафора, градация), и фигуры мысли, не зависящие от него (например вопрос, восклицание, обращение). Количество фигур в разных риториках было различным — от 20 до 70.

Учение о тропах и фигурах (тропология) еще в античные времена вызывало дискуссии относительно их количества, классификации и субординации — какие фигуры являются ведущими, а какие выводятся из главных. Античные классификации фигур, унаследованные европейской культурой, также неоднократно уточнялись и пересматривались, но несмотря на эволюцию риторики эта ее часть в виде «ограниченной риторики»⁴³ оставалась неотъемлемой на протяжении всей риторической традиции и сохранилась до наших дней. Основное значение, которое имеет для нас античный взгляд на тропы и фигуры, заключается в том, что в духе античного миропонимания они были способом «постижения и отражения сущего»⁴⁴. Это значение было ими утрачено в европейской риторике, превратившей их в приемы украшения речи, и восстановлено в современной теории фигур (тропы либо включаются в состав фигур, либо обособляются от них), которая рассматривает их не только как примеры образного языка, но и как модели, лежащие в основе языковых процессов, а также как способы построения текста и его анализа (например, определенный тип текстовой когезии, основанной на ассоциативности).

Последняя часть элокуции была посвящена учению о стилях, формах речи (устной/письменной) и ее жанрах (*genera dicendi*). Риторика выделяла достоинства, или качества стиля, к которым, например, у Феофраста, относились чистота, ясность, соответствие говорящему и говоримому и красота (приятность и величавость).

М.Т. Цицерон в своем трактате «К оратору» выделяет и описывает три предметные области — повседневность, значительные события и страсти и область развлечений, которым соответствуют низкий, возвышенный и средний стиль. Таким образом, учение о стилях речи связывало стиль с содержанием сообщения, а также с видом (жанром) речи (например, как у Аристотеля, с ораторской речью или поэзией).

⁴³ Лузина Л.Г. *Аспекты риторической поэтики // Неориторика: генезис, проблемы, перспективы.* М., 1987. С. 139.

⁴⁴ Лосев А.Ф. *Предисловие // Античные риторики.* М., 1978.

Эта идея развивалась в наше время Бахтиным в его теории речевых жанров и стилистической теорией⁴⁵.

Античная риторика содержит первую из дошедших до нас жанровых классификаций (Аристотель, Гораций). Так, в первой книге своей «Риторике» Аристотель дает описание трех ораторских жанров, или, как он их называет, «трех родов риторических речей»: Это — речи совещательные с задачей «склонять или отклонять», речи судебные с задачей «обвинять или оправдывать» и речи эпидиктические (торжественные) с задачей «хвалить или порицать»⁴⁶. Художественные жанры он рассматривал в «Поэтике», подробно останавливаясь на трагедии, комедии и эпосе. Заслугой классической риторики является также противопоставление письменной и устной речи, которое было уже в «Риторике» Аристотеля.

2.2. Поэтика

Поэтика (греч. *poietike techne* — искусство поэзии, причем термин «поэзия» обозначал искусство слова вообще) была другим источником знания о теории и практике античной словесности. Она изучала художественную речь и давала рекомендации по технике словесного творчества⁴⁷. Античное разделение риторики и поэтики основывалось на том, что риторика имеет дело с реальным материалом, а поэтика — с вымышленным, творчески воссоздающим действительность.

Подражание действительности (мимезис) как характерный признак литературы является наряду с катарсисом (очищение духа при помощи «страха и сострадания» как цель трагедии) центральным понятием в «Поэтике» Аристотеля. Так же как «Риторика» Аристотеля рассматривает различные жанры ораторской речи, его «Поэтика» содержит мысли о художественных жанрах эпоса и трагедии, которые послужили основой более позднему учению классической поэтики о трех родах литературы — эпосу, поэзии и драмы. Аристотель толкует

⁴⁵ См. *Sandig B. Stilistik der deutschen Sprache*. 1986.

⁴⁶ *Аристотель*. Риторика. С. 99.

⁴⁷ М.Л. Гаспаров, утверждает, что поэтика как наука о поэзии появилась раньше, чем риторика, так же как поэзия предшествовала художественной прозе (Риторика [М.Л. Гаспаров] // Краткая литературная энциклопедия. Т. 6. М., 1971. С. 304.)

о том, как должна строиться фабула, чтобы произведение «было хорошим»; кроме того, о том, из скольких и каких частей оно состоит⁴⁸.

На самом деле, последовательного разграничения поэтики и риторики, как в античные времена, так и позднее, не было, поскольку не существовало четкого разделения художественных и нехудожественных форм речи⁴⁹, а сами понятия поэзии и прозы, на которых основывалось разграничение обеих дисциплин, были исторически изменчивы. Отдельного упоминания поэтика заслуживает здесь лишь постольку, поскольку она была предшественницей, хоть и отдаленной, истории и теории литературы, с которыми стилистика художественного текста связана через объект своего исследования. Кроме того, существует современное понятие поэтики как науки «о строении литературных произведений и системе эстетических средств, в них используемых»⁵⁰, а также понятие лингвистической поэтики, которые следует отличать от того, что под этим словом понималось исконно.

Итак, уже у Аристотеля «поэтика была двойником риторики»⁵¹, которая существовала как свод знаний о построении речи — устной и письменной (в том числе и художественной). Эти знания, сформулированные сначала как правила, в позднелатинской традиции были сведены к инструкциям для любых письменных сочинений и в таком виде восприняты средневековой Европой, оставаясь до конца XVIII в. дисциплинами, которые изучались в гимназиях и университетах. При этом поэтика была разделом риторики, по существу, поэтической риторикой, которая содержала некоторые теоретические положения (напри-

⁴⁸ Аристотель. Поэтика // Аристотель. Поэтика. Риторика. СПб., 2000. С. 23.

⁴⁹ Не только в древности, но даже в эпоху Просвещения существовали трактаты в стихотворной форме, например версифицированное письмо Горация (65 г. до н. э. — 8 г. до н. э.) об искусстве поэзии, названное позже «Наукой поэзии» (*ars poetica*) или написанный уже в конце XVII в. (в 1674 г.) трактат Буало «Поэтическое искусство», составленный в форме поэмы. Сюда же можно отнести описательную поэму швейцарца А. Галлера «Альпы» (A. Haller. «Die Alpen»), написанную в 1629 г. Художественной прозы в современном понимании в античной древности еще не существовало, хотя некоторые прозаические произведения, которые сегодня называют нефикциональными, — например, исторические сочинения Фукидида и Геродота или письменно зафиксированные публичные речи Исократа и Демосфена — обладали высокими художественными качествами.

⁵⁰ Поэтика // Краткая литературная энциклопедия. М., 1968. Т. 5. С. 936.

⁵¹ Лузина Л.Г. Аспекты риторической поэтики. С. 138.

мер о месте поэтического искусства среди других искусств, об отношении поэзии к действительности, о видах поэзии), а также давала технические рекомендации по практике стихосложения. В Германии первой поэтикой на немецком языке была «Книга о немецкой поэзии для немцев» Мартина Опица (1624), а через сто лет (в 1730 г.) появилась самая значительная из последних поэтик, которые имели нормативный характер, — сочинение И.Х. Готшеда «Опыт критической поэтики для немцев».

Историческое развитие риторической традиции Н.А. Безменова⁵² связывает с теми целями, которые стояли перед риторикой в разные периоды ее развития. В древнегреческий период риторика была искусством убеждения, древние риторы подчиняли этой цели и мысль, и слово; в римский период риторика трактовалась как «искусство говорить хорошо» (*ars bene dicendi* у Квинтилиана) с усилением внимания к словесному оформлению и ослаблением внимания к развитию мысли, и, наконец, в средние века и начальный период Возрождения риторика полностью теряет смысл учения о производстве текста в его содержательно-формальной полноте и превращается в «искусство украшения речи» (*ars ornandi*), становясь частью «формальной» стилистики⁵³.

В дальнейшем вместе с развитием национальной литературы нормативная поэтика постепенно утачивает свое значение, и открывается путь для появления новых дисциплин, которые бы обслуживали нужды независимой национальной литературы — критика, эстетика, история литературы. В полемике Г.Э. Лессинга, и особенно И.Г. Гердера с

⁵² Безменова Н.А. [Предисловие] // Неориторика: генезис, проблемы, перспективы. М., 1987. С. 5.

⁵³ Распространение риторики в Европе имеет значение прежде всего для культурного развития европейских стран. Для риторической же теории, которая сформировалась в классический период, средневековая культура сделала только то, что она сохранила и, так сказать, испытала риторическую традицию, применив ее к тем жанрам речи (например проповедь, куртуазная лирика и многочисленные другие жанры), которых не существовало в античности. В теоретическом же отношении после Цицерона риторика утратила значение развивающейся теории (см.: Общая риторика. М., 1986. С. 12). Речь может идти преимущественно о пересмотре унаследованных от римской риторики классификаций тропов и фигур, а также о распространении учения о трех стилях — высоком, среднем и простом, которое приписывается Вергилию. Оно просуществовало в рамках нормативной поэтики вплоть до эпохи романтизма.

нормативной поэтикой классицизма и неверно понятой ими теорией подражания Аристотеля, формировался новый подход к литературному творчеству, который культивировался в следующие исторические периоды. Он требовал накопления и систематизации фактов, которые поставляла новая литература, а также постоянного совершенствования литературной теории, которая больше не позиционировала себя как поэтика⁵⁴.

Поэтика, как ее понимают сейчас, является достоянием XX в. В широком смысле она представляет собой теорию литературы и раздел эстетики⁵⁵, в узком (поэтика текста) — «структуру отношений внутри-текстовых единиц»⁵⁶. Теория литературы является основной частью литературоведения, структурная поэтика смыкается со стилистикой текста.

Кульм индивидуального в мировоззрении романтизма, положил конец господству норм и стандартов, и риторика как система прекратила свое существование, оставаясь в качестве элементов в других областях гуманитарных знаний (логики, философии, грамматики, стилистики, литературоведения). В XX в. началось возрождение риторики, понимаемой как система мыслительных и языковых форм, которые служат говорящему для достижения запланированного воздействия в определенной ситуации⁵⁷. Очевидно, что современная гуманитарная мысль с ее интересом к речевой деятельности не могла опереться ни на

⁵⁴ Потребности в теоретическом осмыслении национальной литературы, которая стала бурно развиваться, начиная со второй половины XVIII в., а также в изучении других явлений культуры стала удовлетворять литературная критика и вновь образовавшаяся гуманитарная дисциплина — эстетика, одним из основателей которой считается немецкий философ А.Г. Баумгартен. В ее становлении участвовали эстетические воззрения великих немецких писателей Винкельмана, Лессинга, Гёте, Шиллера, братьев Шлегель и, конечно, классические труды философов — И. Канта, Ф. Шеллинга, Г.Ф. Гегеля. Развитие национальной немецкой литературы в разнообразии ее родов и жанров, с одной стороны, и растущий интерес к познанию сущности и законов художественного творчества, с другой, — эти два процесса способствовали формированию системно-научного метода в изучении литературы. Это привело к появлению в XIX в. сначала описательной истории литературы, а затем, в XX в. — с расширением поля исследования — современного литературоведения.

⁵⁵ Sachwörterbuch der Literatur / Wilpert G., von. Stuttgart, 1989. S. 688.

⁵⁶ Риторика // Лингвистический энциклопедический словарь / Гл. ред. В.Н. Ярцева. М., 1990. С. 417.

⁵⁷ *Lausberg H. Elemente der literarischen Rhetorik. München, 1967. S. 13.*

нормативную риторику XVIII в., ни на позитивистскую риторику XIX в., которая была инструментарием для описания литературных произведений как скопления атомарных фактов, и должна была обратиться к античной риторике.

Именно там современные логики, философы, лингвисты и литературоведы увидели архаические параллели к своим идеям и получили импульсы для создания новых теорий. Фундаментальность основных положений античной риторики, которые касаются этапов порождения речи и правил композиции, а также уникально разработанный аппарат построения речи в виде учения о тропах и фигурах — все это оказалось надежной базой для возникновения современных логических и лингвистических концепций. Значение классической риторики для современного языкознания и теории текста, в частности, хорошо сформулировано в статье из семиологического словаря Греймаса и Куртеса, которую мы здесь цитируем по книге Безменовой: «Риторика представляет собой некоторую донаучную теорию текста, отмеченную тем культурным контекстом, в рамках которого она развивалась. Возрождение риторики в наше время объясняется возобновлением, под влиянием семиотики, интереса к проблематике текста. (...) Некоторые теоретические области старой риторики соответствуют сегодняшним актуальным задачам и заслуживают рассмотрения. Взгляд на текст как на целое, выявление частей речи и описание их синтагматического построения (диспозиция) аналогичны нашим исследованиям в области сегментации текста и дефиниции дискурсивных единиц (выходящих за пределы предложения)»⁵⁸.

Современные риторические исследования, которые объединяются под именем «новая риторика», представлены тремя областями: теорией аргументации бельгийского профессора Х. Перельмана, которому, кстати, и принадлежит само название «новая риторика», исследованиями по структурной поэтике (в другой терминологии, литературной риторике) Р. Барта, Цв. Тодорова, Ж. Женетта и других, преимущественно французских, исследователей литературы. Третьей областью «новой риторики» является учение о тропах — тропология, которая связана прежде всего с именами Р. Якобсона, У. Эко, а также учеными льежской группы⁵⁹. Тропология изучает значение тропов вообще, а также их конкретных видов (метафоры, метонимии, синекдохи,

⁵⁸ Безменова Н.А. Очерки по теории и истории риторики. С. 122.

⁵⁹ К льежской группе (группе мю) принадлежат ученые Ж. Дюбуа, Ф. Эделин, Ж.-М. Клинкаенберг, Ф. Мэнге, Ф. Пир, А. Тринон.

иронии) в соответствии с современными лингвосомиотическими идеями⁶⁰.

3. СОВРЕМЕННЫЕ ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ СТИЛИСТИКИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

Теории XX в., которые занимались исследованием художественного текста, находились под влиянием научного направления, получившего название «структурализм». Структурализм отличало стремление придать гуманитарным наукам статус точных. Поэтому он выработал научный метод, базировавшийся на строгом выделении структурных элементов объекта исследования и формализованном понятийном аппарате. Структуральный метод исследования распространился на различные области гуманитарных исследований — язык, литературу, искусство и других объектов социальной жизни. Поэтому не удивительно, что в творческих объединениях ученых-структуралистов присутствовали и лингвисты, и литературоведы, а впоследствии также культурологи, антропологи и психологи.

На формирование структурализма как метода исследования прежде всего оказал влияние швейцарский лингвист Фердинанд де Соссюр (1857–1913), а также ученый казанской лингвистической школы И.А. Бодуэн де Куртенэ (1845–1929), взгляды которых во многом совпадали. Концепция Ф. де Соссюра содержит три основных противопоставления, которые стали разрабатываться филологической наукой XX в. в ее различных ветвях. Первое противопоставление касается языка (системы) и речи (текста), второе — синхронии и диахронии в описании языка, третье образует парадигматика (совокупность сходных единиц языковой системы) и синтагматика (последовательность единиц). Эти противопоставления «заложили основы структурного метода»⁶¹. Еще одним основополагающим моментом концепции Ф. де Соссюра была мысль о том, что знаковой системой является не только язык, но и другие социальные системы. Отсюда вытекала необходимость создать общую теорию знаковых систем, которую Соссюр называл семиологией — в будущем семиотика.

⁶⁰ См.: Лотман Ю.М. Риторика — механизм смыслопорождения // Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб., 2004. С. 180–183.

⁶¹ Лотман Ю.М. Ян Мукаржовский — теоретик искусства // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб., 1998. С. 461–462.

Поиски более точных способов изучения привели литературоведов к лингвистике, внутри которой формировался метод, удовлетворяющий потребности научного познания в начале XX в. Размежевавшиеся науки, изучавшие литературу и язык, стали вновь сходить, вполне осознавая собственные границы. Характерным явлением научной жизни стали школы, изучающие и литературу, и язык, например русские формалисты, пражский лингвистический кружок и другие объединения структуральных исследований. Учеными, которые соединяли в своем научном творчестве исследования обеих областей филологии, были Р.О. Якобсон, В.М. Жирмунский, В.В. Виноградов. Работы по структурной лингвистике и поэтике были первым шагом в создании новой дисциплины, занимающейся текстом — лингвистики текста в ее широком понимании, включающем и стилистику текста.

Современная стилистика художественного текста, которая изучает стилистические закономерности самой крупной функционально-языковой единицы — текста, опирается на общую теорию текста, с одной стороны, и теорию литературы, с другой. Становлению стилистики художественного текста в России непосредственно предшествовали работы по поэтике, которые относятся к так называемой русской формальной школе, оказавшей значительное влияние на развитие структурализма в филологии.

3.1. Русская формальная школа

Русская формальная школа была связана с именами литературоведов и лингвистов, которые принадлежали к двум объединениям, известным в 10-е гг. XX в. как ОПОЯЗ (Общество изучения поэтического языка) и Московского лингвистического кружка (МЛК). Это Е.Д. Поливанов, Л.П. Якубинский, Б.М. Эйхенбаум, О.М. Брик, Ю.Н. Тынянов, входившие в ОПОЯЗ, и С.И. Бернштейн, П.Г. Богатырев, Г.О. Винокур, образовавшие МЛК. К этим объединениям в разное время методологически примыкали В.В. Виноградов, В.М. Жирмунский, Р.О. Якобсон, Б.В. Томашевский.

Одним из зачинателей и теоретиков формальной школы был В.Б. Шкловский. Начало формальной школе положила его статья «Воскрешение слова» (1914). В.Б. Шкловский в течение полутора десятилетий существования этого научного течения оставался одним из его крупнейших теоретиков.

Формальная школа исходила из того, что художественное произведение представляет собой автономную эстетическую ценность и развивается по своим литературным законам. Поэтому изучать следует его художественную форму, т. е. те формальные приемы, которые делают его произведением литературным (проблема «литературности»), абстрагируясь от социально-исторических, психологических, биографических и других внелитературных моментов⁶². Содержание художественного произведения они относили также к «внехудожественным категориям». Под формой понималось «всякое художественное расположение готового материала, сделанное с таким расчетом, чтобы вызвать известный эстетический эффект»⁶³. Это и называлось приемом.

Стремясь найти точные методы филологического исследования, представители формальной школы ориентировались на современную лингвистику. «Принципы, с помощью которых группирует свой материал поэтика, — говорил Г.О. Винокур, — суть те же принципы, что и в лингвистике»⁶⁴. Основным элементом литературной формы был «поэтический язык», который противопоставлялся «практическому» языку как одна замкнутая система другой и провозглашался независимым от других, внеязыковых систем. Поэтический (художественный) язык описывался как система специфических приемов и правил.

Самым ярким манифестом формального метода при изучении литературного текста была статья В. Шкловского «Искусство как прием», где произведение рассматривается как «каталог поэтических приемов» (Жирмунский). В качестве основного приема искусства был выдвинут прием «остранения». Он подразумевал использование новых форм художественного изображения (в том числе и языковых), которые бы выводили восприятие читателя из автоматизма, свойственного практической жизни и практической речи.

Ю. Тынянов развил понятие деавтоматизации, объясняя литературную эволюцию постоянным обновлением старых форм, которые превратились в клише в сознании читателя⁶⁵. Эти позиции были справедливо подвергнуты критике М.М. Бахтиным, который упрекал фор-

⁶² Формальная школа возникла как реакция на пренебрежение формой в господствующем в начале XX в. понимании литературы. Именно в этом контексте и следует осознавать ее заслуги и неудачи.

⁶³ *Выгодский Л.С.* Психология искусства. Минск, 1998. С. 55.

⁶⁴ *Винокур Г.О.* Культура языка. М., 1925. С. 166.

⁶⁵ *Kafka Fr.* Das erzählerische Werk. Bd. 1. Berlin, 1988. S. 372.

мальную школу в механистическом подходе к развитию литературного процесса⁶⁶.

Если для теории литературы концепция остранения была в определенном смысле уязвима, то для исследования поэтической речи она имела большое значение. Понятие остранения, которое рассматривается формальной школой с позиции читателя (реципиента) как деавтоматизация восприятия, относится, по существу, к тому же кругу понятий, что и норма — отклонение в античной теории фигур, эстетическая/поэтическая функция в Пражской лингвистической школе, трактуемая как «высказывание с установкой на выражение»⁶⁷, а также понятие выдвигания Яна Мукаржовского. Ю.М. Лотман — создатель Тартуской школы структурных исследований текста — также пользуется понятием деавтоматизации и «нарушения предсказуемости», объясняя таким образом динамизм структуры поэтического текста.

Важным этапом методологического развития формальной школы был поворот в сторону функциональных исследований. Ранний «механистический» взгляд на художественное произведение как на сумму составляющих его формальных приемов уступил место функциональному подходу, который рассматривал текст как систему элементов, функционально связанных друг с другом. Понятие функции ввел в научный обиход Ю. Тынянов, который определил ее как «соотнесенность каждого элемента литературного произведения как системы с другими, а стало быть, со всей системой»⁶⁸.

На изменении позиций сказалось осознание односторонности первоначальной концепции, и, прежде всего, под влиянием учения Бодуэна де Куртене о языке как системе функциональных явлений. Так в «Поэтике» Б.В. Томашевского, выдержавшей с 1925 по 1931 гг. шесть изданий, целостность литературного произведения определяется с двух сторон — формальной и функциональной. Оно, как там говорится, заключается, в организованном единстве приемов, а также в един-

⁶⁶ См. работу М.М.Бахтина: «Формальный метод в литературоведении». М., 1928, а также П. Медведева «Формализм и формалисты». Л., 1934.

⁶⁷ Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1976. С. 278. При установке на выражение, писал Б.В.Томашевский, «мы невольно ощущаем выражение», т. е. обращаем внимание на слово как таковое, и выражение «становится самоценным» (Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. М.; Л., 1930. С. 9).

⁶⁸ Тынянов Ю. Архаисты и новаторы. М., 1929. С. 33.

стве «художественного задания», выражаемого всей совокупностью этих приемов и их взаимосвязью.

Русская формальная школа была ярким и плодотворным периодом филологических и искусствоведческих поисков и открытий, которые повлияли на формирование следующих теорий в области поэтики, стилистики, лингвистики, культурологии. Большой вклад внесли русские ученые 20-х гг. в исследование стихотворной речи (Жирмунский, Тынянов, Эйхенбаум). В изучении прозаического текста особая роль принадлежит исследованиям В.Б. Шкловского («Теория прозы», «Развертывание сюжета. Как сделан «Дон Кихот» и др.), Б.М. Эйхенбаума, разработавшего проблему сказа («Как сделана «Шинель» Гоголя»). Всеобщие известные труды В.Я. Проппа, хотя они и не могут быть сведены к формальному методу. Занимаясь проблемами фольклористики, он исследовал сюжетную структуру (морфологию, как он ее называл) волшебной сказки, выявив типичные функции ее персонажей⁶⁹, которые повторяются из сказки в сказку и образуют, таким образом, относительно устойчивую схему этого жанра. Не ограничиваясь определением структуры, он проследил исторический процесс ее формирования, что выходило за рамки формального метода, видевшего свою цель в изучении «самоценной» литературной формы⁷⁰.

Идеи формалистов подготовили становление последовательного структурно-функционального метода при изучении литературы и языка, который связан с рядом школ Европы, Америки и России⁷¹. Сильным научным влиянием на развитие этого метода обладали Р. Якобсон

⁶⁹ Под функцией В.Я. Пропп понимал поступки, совершаемые персонажем, которые представляют собой элемент композиционной структуры сказки, и предложил для описания волшебной сказки схему из 31 функции. «Морфология сказки» положила начало структурному изучению повествовательных текстов.

⁷⁰ А.-Ж. Греймас в своей «Структуральной семантике» (1966) укрупнил функции Проппа, введя понятие «актанта» — реализатора действия (например союзник, противник) и дал схему распределения актантов в мифе, эпосе и волшебной сказке.

⁷¹ Понятие структуры становится в XX в. одним из самых популярных, хотя и неоднозначно трактуемых. Наиболее распространены два определения этого понятия. Согласно первому структура представляет собой целое, состоящее в противоположность простому сочетанию элементов из взаимосвязанных и взаимозависимых элементов. Согласно второму определению структура рассматривается как форма, отвлеченная от конкретной реализации (см.: *Березин Ф.М.* История лингвистических учений. М., 1975. С. 214–215).

и его ученики, разработавшие теорию поэтической речи на основе лингвистического подхода.

3.2. Пражский лингвистический кружок

Пражский лингвистический кружок, представляющий собой одно из направлений структурализма, был создан в 1926 г. и просуществовал как объединение до начала 1950-х гг. Он был идейно связан с русской формальной школой, особенно с ее поздним — функциональным периодом. В него входили В. Матезиус (организатор объединения), Б. Гавранек, Я. Мукаржовский и другие чешские ученые, а также эмигрировавшие из России Р.О. Якобсон, Н.С. Трубецкой и С.О. Карцевский. Пражские структуралисты называли свой метод функционально-структуральным. Действительно, основными понятиями их доктрины были структура и функция. Структуру пражские лингвисты понимали в широком смысле как систему взаимообусловленных связей и как схему, отвлеченную от реализации, в узком. Утверждая структурный характер языка и взаимосвязанность его элементов, они вслед за Бодуэном де Куртене различали уровни структуры (фонологический, морфологический, синтаксический, лексический, у Б. Трнки также стилистический). Художественное произведение как реализацию языка в эстетической функции они также рассматривают как структуру, но структура для пражских ученых складывается не из совокупности приемов, а из отношений между ее элементами и каждого элемента к целому. Они опирались на концепцию Ф. де Соссюра, в частности, на его положения о языке, который он рассматривал как систему знаков, с одной стороны, и как функциональную систему, т. е. «систему средств выражения, служащую какой-то определенной цели», с другой, а также противопоставил язык как социальное явление речи как индивидуальному явлению. Основные усилия пражцев были направлены на изучение звукового аспекта языка (фонология Трубецкого), грамматику (актуальное членение предложения Матезиуса) и разработку теории функциональных (специальных) языков и функциональных стилей.

Среди функциональных языков они выделяли поэтический язык, который противопоставлялся остальным на основании свойственной ему поэтической (эстетической) функции. Поэтическая функция была

признана четвертой в дополнение к трем функциям языка немецкого психолога К. Бюлера, внесшего значительный вклад в лингвистику. Он выделял: функцию выражения (экспрессивную), функцию обращения (апеллятивную) и функцию сообщения (репрезентативную). В отличие от этих функций, которые «направлены к внеязыковым моментам и к целям, выходящим за пределы языкового знака», эстетическая, или поэтическая, функция в концепции Я. Мукаржовского «делает центром внимания саму структуру языкового знака»⁷², направлена не на означаемое, а на сам знак. В том, что пражская школа считала поэтический язык автономной системой, противопоставленной другим специальным языкам (например экономическому, юридическому и другим «литературным» языкам), очевидно влияние русской формальной школы, с которой пражцы были лично и идейно связаны. Однако, развивая теорию функций, пражские ученые пришли к выводу, что поэтическая функция не является монополией художественной речи, хотя она и доминирует в ней, а может быть свойственна и другим формам речевой деятельности — практической и теоретической. Таким образом, был проделан путь от признания поэтического языка одной из специальных систем национального языка до утверждения его как способа языкового употребления. С другой стороны, они признавали в художественной речи действие также коммуникативной функции и допускали возможность исследовать, например, лирическое стихотворение как простое «сообщение», хотя сами этим путем и не шли.

Это положение является принципиальным для стилистических исследований последней четверти XX в., которые смотрят на поэтическую и непоэтические системы не только в свете их различия, но и в свете их сходства, отдавая при этом должное тем дополнительным, эстетическим трансформациям языка в художественном тексте, которые обусловлены эстетическими целями.

Диалектичность позиции пражских ученых проявлялась также в том, что они рассматривали художественное произведение и как формальное, и как содержательное единство. В отличие от участников ОПОЯЗа, которые видели в нем совокупность формальных приемов и не принимали в расчет его план содержания, относя его к нехудожественным категориям, пражцы считали сюжет семантической компо-

⁷² Цит. по: Булыгина Т.В. Пражская лингвистическая школа // Основные направления структурализма. М., 1966. С. 117.

зицией и включали его в сферу изучения поэтического языка как семантическую структуру⁷³.

Идея сродства языка и художественной литературы, которое заключается в знаковом характере обеих систем, была высказана еще формальной школой (работа Р. Якобсона 1928 г.). Пражские структуралисты применили идею знаковости к исследованию фольклора, искусства и этнографических явлений, заложив основы семиотики языка и литературы. Как отмечает Ю.М. Лотман, «соединение структурального подхода с семиотическим — определяющая специфическая черта работ Мукаржовского и одновременно характерный признак чешского структурализма»⁷⁴.

Семиотика литературы и искусства будет активно и плодотворно исследоваться структуралистами 1960-х гг. — учеными, представляющими тартуско-московскую семиотическую школу.

3.3. Тартуско-московская семиотическая школа

Тартуско-московская школа изучала проблемы структуральной поэтики литературы, а также исследовала знаковую природу искусства и других явлений культуры. Она возникла в начале 1960-х гг. и объединила две традиции — московскую лингвистическую, представленную Б.А. Успенским, Вяч. Вс. Ивановым, В.Н. Топоровым и другими учеными, и ленинградскую литературоведческую, представленную Ю.М. Лотманом и З.Г. Минц, которые учились в Ленинграде у Гукковского, Жирмунского, Проппа. Подобным образом слились и обе традиции при образовании формальной школы 20-х гг. Общепризнанным главой тартуско-московской школы был Ю.М. Лотман. Ее представители опирались на методологические установки Ф. де Соссюра, а также на идеи, выдвинутые ОПОЯЗом и учеными, которые не могут быть причислены к формальной школе — идеи М.М. Бахтина, В.М. Жирмунского, В.Я. Проппа, Р.О. Якобсона в зрелый период его творчества. Методологическое влияние на структурно-семиотическую концепцию Ю.М. Лотмана и его школы оказала теория информации и, в частности, ее понятия информативности, сигнала, кода⁷⁵. Понятие кода рас-

⁷³ Пражский лингвистический кружок. М., 1967. С. 31.

⁷⁴ Лотман Ю.М. Ян Мукаржовский... С. 468.

⁷⁵ Сын Ю. Лотмана М.Ю. Лотман отмечал, что для формирования научных взглядов у Лотмана большое значение имела концепция акад. А.Н. Колмо-

пространится потом в теории коммуникации, а также войдет в терминологический аппарат стилистики применительно к стилистике декодирования.

Проблематика, связанная с художественным текстом, которую развивали Лотман и тартуско-московская школа, выросла из семиотической концепции искусства, в широком семиотическом смысле понимавшаяся как «система отношений, устанавливаемых между человеком и миром»⁷⁶. Произведение искусства в их представлении является моделью действительности, в том числе и произведение словесного искусства — художественный текст. Художественные модели относятся к знаковым моделям, использующим присущие им языки — язык музыки, пластики, живописи, литературы. Язык литературы базируется на естественном (словесном) языке, который сам является системой знаков. Поэтому использование словесного языка в качестве материала художественного творчества делает его выразителем художественного знака, заставляя вступать во вторичные знаковые отношения. «Сказать, что у литературы есть свой язык, не совпадающий с ее естественным языком, а надстраивающийся над ним, — значит, сказать, что литература имеет свою, только ей присущую систему знаков и правил их соединения, которые служат для передачи особых, иными средствами не передаваемых сообщений»⁷⁷. Словесный язык является кодом естественной коммуникации, а художественный язык, который приспосабливает словесный язык к задачам художественного изображения, является кодом художественной коммуникации, или языком на второй ступени знаковости. Поэтому если язык является первичной моделирующей системой, то литература вторичной, поскольку она строится на базе языка.

Центральным понятием структурно-семиотической концепции тартуско-московской школы является понятие текста. Текст Лотман считает, «всю сумму структурных отношений, нашедших лингвистическое выражение»⁷⁸. Он «строится как форма организации, т. е. опре-

горова, согласно которой информация есть мера организации. (Лотман М.Ю. Послесловие // Лотман Ю.М. Об искусстве. С. 684.)

⁷⁶ Успенский Б.А. К проблеме генезиса тартуско-московской семиотической школы // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994. С. 277.

⁷⁷ Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. С. 33.

⁷⁸ Там же. С. 110.

деленная система отношений, составляющих его единиц»⁷⁹. Отталкиваясь от двусторонней сущности языкового знака — его материального выражения, составляющего его форму, и значения, составляющего его содержание, представители этой школы стали рассматривать язык как механизм передачи содержания, который пользуется определенным набором элементарных знаков. При этом они приходят к выводу о том, что смысл художественного текста не выводим из значения составляющих его языковых единиц, а обладает своей собственной структурой, которая соотносится с языковой как целое и его часть: «Постоянно пульсирующую связь частей и целого, слова и смысловой структуры произведения можно представить в виде спирали»⁸⁰. «Целое дается лишь через понимание частей, но части постижимы только в их отношении к целому»⁸¹. Эта мысль о формировании смысла текста будет потом высказана также лингвистикой текста.

Важнейшем свойством структурности считалась иерархичность уровней текста. По аналогии с нехудожественными текстами в литературном тексте выделяли фонологический, грамматический, лексико-семантический, микросинтаксический (фразовый) и макросинтаксический (сверхфразовый) уровни⁸², которые в художественных структурах активно взаимодействуют между собой. При этом единицы каждого более высокого уровня строятся из единиц более низкого. Однако художественная структура не исчерпывается языковой организацией, а затрагивает высшие, сверхязыковые уровни текста, которые, хотя и передаются средствами языка, по своей природе языковыми не являются. Литературный текст, говорит Лотман — «неизбежно включает весь комплекс отношений, присущих лингвистическим структурам, дополняясь более сложными структурными отношениями второго ряда»⁸³. Поэтому в своем труде «Структура художественного текста» он рассматривал композиционный уровень структуры, относя к нему категории сюжета, точки зрения, рамки (начало и конец), пространства, времени, персонажа и др.

⁷⁹ Там же. С. 63.

⁸⁰ Лотман Ю.М. О разграничении лингвистического и литературоведческого понятия структуры // Вопросы языкознания. 1963. № 3. С. 43.

⁸¹ Там же. С. 50.

⁸² Лотман Ю.М. Структура художественного текста. С. 264.

⁸³ Лотман Ю.М. От редакции // Труды по знаковым системам. [Вып.] 2. Тарту, 1965. С. 6.

Существенным для Лотмана и тартуско-московской школы является не только признание структурности текста, что было свойственно пражской школе, но, прежде всего, мысль о том, что структурно значимые отношения являются семантическими (форма обладает значением). Начиная с тартуской школы, для исследования художественного текста стало принципиальным положение об оформленности содержания и содержательности формы. Чрезвычайно важным является коммуникативный подход к рассмотрению текста: «Без дополнительной классификации в аспекте “адресант — адресат”, — говорит Ю.М. Лотман — определение художественного текста не может быть полным»⁸⁴.

Начиная с пражской школы, которая выдвинула идею бинарных оппозиций (двоичных противопоставлений) применительно к фонологии (Трубецкой) и морфологии (Якобсон), понятие оппозиции вошло и в поэтику. Принцип оппозиций позволяет выявить различительные признаки сопоставляемых явлений в литературном тексте (сюжет — фабула; метр — ритм; поэзия — проза; парадигматика — синтагматика текста и пр.), поскольку каждое из этих явлений, участвующих в организации текста, получает свою значимость по отношению к другому. Понятие оппозиции распространилось также на исследования языка культуры.

Структура художественного текста (так называется и основной труд Ю.М. Лотмана по структуральной поэтике) основывается не только на отношениях между текстовыми элементами, но и на внетекстовых отношениях, к которым относятся связь текста с определенным жанром, стилем, эпохой, автором. В этом тартуская школа отлична от своих предшественников и современников-структуралистов, которые не критически восприняли тезис Ф. де Соссюра изучать язык «в самом себе и для себя» и рассматривали текст как замкнутую в себе автономную сущность — так называемый имманентный подход к тексту.

3.4. Имманентный анализ литературного произведения в Германии

Имманентный анализ как метод изучения конкретных текстов развивался в Германии в 50-х гг. XX в. Этот метод стал разрабатываться немецкими литературоведами частично по причинам идеологическим (уход от идейной неустойчивости послевоенного времени),

⁸⁴ Лотман Ю.М. Структура художественного текста. С. 65.

частично как продолжение феноменологического описания литературы, которое было распространено в 20-е гг.⁸⁵. Имманентный анализ концентрируется на самом тексте в его структурно-смысловой и языковой целостности и стремится объяснить его, исходя из закономерностей его построения. Идеологические и историко-литературные моменты, а также зависимость текста от его создания или восприятия оказываются несущественными; на передний план выходит понятие структуры, которая понимается в широком смысле как конституирование художественного смысла, а в узком — как художественный стиль. Принципиальным для этого направления является рассмотрение литературного текста как произведения языкового искусства (*Sprachkunstwerk*), и поэтому важное место в его структуре уделяется языковым элементам, выполняющим поэтическую функцию. Исследования, развивающие это направление, посвящены общей поэтике и интерпретации литературного произведения, поэтике жанров, а также лингвистической поэтике. Развитие этого направления связано прежде всего с именами Эмиля Штайгера и Вольфганга Кайзера, труды которых являются классическими исследованиями по общей и лингвистической поэтике.

У Кайзера центральным понятием, которое объединяет все структурные признаки произведения — как языковые, так и композиционные, является понятие стиля. Восприняв его у своих предшественников К. Фослера, Л. Шпитцера и О. Вальцеля, для которых стиль мог характеризовать эпоху, поколение или индивидуальный способ выражения, швейцарский ученый В. Кайзер распространил это понятие на характеристику отдельного произведения (*Werkstil*), связав его с «целостной структурой, направленной в себя и на себя»⁸⁶, а также на характеристику жанровых типов. Классическая работа «*Das sprachliche Kunstwerk*» (1948) представляет собой введение в анализ текста, методика которого учитывает содержательный, композиционный, стиховой (в поэзии) и языковой аспекты и их взаимодействие. В. Кайзер оставил нам также собственные интерпретации произведений немецкой и французской литературы, которые являются превосходными иллюстрациями его аналитического метода.

⁸⁵ Это направление в немецком литературоведении было представлено, в частности, учеником немецкого философа Э. Гуссерля, создателя феноменологии XX в., Р. Ингарденом (см. его труд «*Das literarische Kunstwerk*», 1931).

⁸⁶ Верли М. Общее литературоведение. М., 1957. С. 80.

Э. Штайгер в своем программном труде «Die Zeit als Einbildungskraft» (1939) также провозглашает автономность художественного произведения относительно внешних факторов. Целью поэтики становится для него максимально точный анализ стиля. Художественный стиль Э. Штайгер рассматривает в экзистенциальном ключе — в связи с индивидуальным «видением окружающего мира», с которым соотносятся все элементы структуры текста (языковые и мыслительные формы, стиховой размер, образность и т. д.). Под влиянием экзистенциализма Хайдеггера Э. Штайгер в той же работе выдвигает категорию времени в качестве основной категории художественного текста (Staiger E. *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters*. Zürich, 1939) и рассматривает художественное произведение, исходя из этой категории. После Хайдеггера и Штайгера к категории времени, а также к категории пространства стали обращаться другие исследователи художественного текста⁸⁷. На дальнейшее исследование структуры литературных произведений повлияли также другие работы Штайгера по поэтике: «Grundbegriffe der Poetik» (1946), «Zum Problem der Poetik» (1948), а также его интерпретации литературных текстов: («Die Kunst der Interpretation» (1955). В своей работе «Grundbegriffe der Poetik» он дает типологию стилей, различая эпический, драматический и лирический стили художественного произведения вообще, не связывая их исключительно с эпосом, лирикой и драмой. Эта мысль получила дальнейшее подтверждение и развитие, в частности, у отечественных стилистов⁸⁸.

В трудах В. Кайзера и Э. Штайгера, а также исследованиях других немецких ученых 50–60-х гг. (М. Коммереля, К. Гамбургер, Ф.К. Штанцеля, Э. Лэммерта) практиковалось изучение литературных текстов как произведений языкового искусства. Эти труды представляли собой то, что Р.О. Якобсон называл лингвистическим исследованием поэтической функции вербальных сообщений⁸⁹, т. е. работы по лингвопоэтике. Они создали базу для дальнейшего развития этой дисциплины, а также способствовали формированию нового подхода к

⁸⁷ См. Müller G. *Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst*. Bonn, 1946; Weinrich H. *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*; Hamburger K. *Das epische Präteritum* // DVL. 1953. Bd. 27. S. 329–357 и др.

⁸⁸ См. гл.: «Эпос, лирика, драма и способы повествования в художественном тексте» в новой книге: Гончарова Е.А., Шишкина И.П. *Интерпретация текста*. М., 2005.

⁸⁹ Якобсон Р. *Вопросы поэтики* // Якобсон Р. *Работы по поэтике*. М., 1987. С. 81.

литературному произведению, который осуществляет стилистика текста.

Структурализм XX в. объединил целый ряд других национальных лингвистических и литературоведческих школ. Влиятельным направлением, господствующим до 70-х гг. в США и Англии, была структуральная школа, получившая название «новая критика» (New Criticism). Так же как и другие направления структурализма, «новые критики» выступали против того, что литературу можно объяснить, прибегая к биографии ее создателя или идейно-историческому и культурному контексту, и рассматривали литературное произведение в качестве структуры, обладающей автономной ценностью. Они разрабатывали методику аналитического чтения и на его основе формально-стилистического толкования текста. Широкое распространение получила «Теория литературы» Р. Уэллека и О. Уоррена, переведенная в том числе на немецкий и русский языки. Большое влияние в разработке методов структуральных исследований имела французская школа (Ролан Барт, Цветан Тодоров, Жерар Женнет и др.), которая, в частности, изучала универсальные законы построения литературной формы и стремилась создать систематизированную типологию жанров, единую «повествовательную модель» (Р. Барт), и даже «установить модель системы самой литературы» (Р. Скоулз).

Семиотический подход к изучению художественного текста позволил определить его специфику по сравнению с практическими текстами. В отличие от практических текстов он обладает более сложной знаковой структурой и поэтому относится как области языка, так и к области искусства. В художественном тексте естественный язык находится на второй ступени знаковости, т. е. он соотносится с миром реальности как знак первого рода и с миром художественного вымысла, становясь планом выражения для знаков второго рода, называемых художественными образами. Эти особенности влияют на функционирование элементов и категорий художественного текста. Художественный текст с доминирующей в нем эстетической функцией обладает организацией, свойственной эстетическому знаку с его установкой на форму, т. е. художественная структура сама по себе обладает значением, которое, сливаясь с предметно-логическим значением текстовых элементов, участвует в образовании смысла текста.

Семиотическое исследование художественного текста приводило к изучению языка как материального уровня, который лежит в основе текста и сам имеет знаковый характер. Поэтому ученые, занимающиеся художественными текстом, в качестве первоэлемента его структуры

рассматривают язык, обращаясь к своеобразию его функционирования в отличие от функционирования в нехудожественных текстах. Эти исследования по лингвистической поэтике, исследующие поэтическую функцию языка, связаны прежде всего с именем Р.О. Якобсона, а также именами Ф.К. Штанцеля, Г. Вайнриха, Р. Барта и других ученых.

Итак, проследив развитие структуральной методологии, применяемой к исследованию литературного текста, можно выделить следующие позиции, которые являются принципиальными для лингвистической стилистики художественного текста:

1. Художественный текст представляет собой специфическую форму речи, в которой естественный язык, лежащий в ее основе, организован особым образом.

2. Художественный текст строится посредством элементов плана содержания, а также элементов различных языковых уровней.

3. Отношения, на которых основываются взаимодействие структурных единиц одного уровня, а также разных уровней между собой, суть семантические.

4. Художественный текст имеет системный характер, являясь единством, элементы которого обуславливают друг друга и обусловлены текстовым целым.

5. Обуславливая друг друга, структурные элементы текста вступают в разные системы отношений, которые являются синтагматическими (отношения между смежными элементами) или парадигматическими (отношения между не смежными элементами, которые обладают определенным подобием)⁹⁰.

4. СПЕЦИФИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА КАК ОБЪЕКТА ЛИНГВОСТИЛИСТИЧЕСКОГО ИЗУЧЕНИЯ

Художественный текст представляет собой явление языка, с одной стороны, и словесного искусства, с другой. Как языковое произведение он пользуется системой национального языка и его речевыми структурами и изучается лингвостилистикой. Как объект искусства он

⁹⁰ Своеобразие синтагматических и парадигматических связей элементов художественного текста заключается в том, что на их установление снимаются некоторые ограничения, накладываемые логическими закономерностями и нормами использования естественного языка (например семантическая сочетаемость).

функционирует по эстетическим законам и законам семиотики искусства и изучается литературоведением и поэтикой. Однако как при лингвистическом, так и при литературоведческом подходе к художественному тексту важным является вопрос о его специфике, которая отличает его от практических текстов.

Специфика художественного текста проявляется прежде всего при дискурсивном аспекте его рассмотрения — в связи с ситуацией литературной коммуникации, т. е. в связи с особенностями референта литературного текста, отправителя-автора и его намерений, осуществляемых через текст, и типа получателя-читателя⁹¹. В дальнейшем мы рассмотрим эти три компонента литературной коммуникации, которые обуславливают своеобразие художественного текста (дискурса).

4.1. Референт художественного текста. Фикциональность и образная природа референта

Референтом художественного текста является не фрагмент реального мира, а воображаемый автором мир — мир художественной фикации. Соответственно, элементами этого мира являются не реальные, а воображаемые объекты — образы, которые относятся к категории сознания⁹². Итак, специфика художественного текста, рассмотренная со стороны его референта, заключается в фикциональности (от лат. *fictio* — выдумка, вымысел) и образности.

Фикциональность художественного референта. Хотя кажется практически очевидным, что роман не похож на научную монографию, а басня на рекламный текст, тем не менее существуют, во-первых, не столь очевидные явления (например анекдот–Witz или очерк в публицистике), а во-вторых, даже эмпирически очевидные факты должны быть научно обоснованы.

Попытки определить сущность поэзии (художественной литературы) предпринимались неоднократно, начиная с Аристотеля. Сопоставляя в «Поэтике» труд историка и поэта, он говорит: «историк и поэт отличаются друг от друга не тем, что один пользуется размерами,

⁹¹ Мы здесь говорим об исходной ситуации литературной коммуникации, оставляя без внимания ситуацию коммуникации фиктивных автора (повествователя) и читателя, которую реализует художественный текст.

⁹² См.: Арутюнова Н.Д. В сторону семиотики и стилистики // Арутюнова Н.Д. Язык и мир человека. М., 1998. С. 317.

а другой нет: можно было бы переложить в стихи сочинения Геродота, и тем не менее они были бы историей как с метром, так и без метра; но они различаются тем, что первый говорит *о действительно случившемся*, а второй — *о том, что могло бы случиться*» (выделено мной. — К. Н.). «Поэтому, — заключает он, — поэзия говорит более об общем, история — о единичном»⁹³. Тем самым Аристотель первым отметил, что основное отличие художественного текста от нехудожественного заключается не в форме его построения, а в типе отражаемого объекта, т. е., используя современный термин, в типе референта, и что референтом художественного текста является вымысел — не то, что случилось, а то, что могло бы случиться. Современная теория текста на этом основании противопоставляет фикциональные и нефикциональные тексты, относя к последним историческое сочинение, автобиографию, мемуары, эссе и др.

В терминах логико-семантической концепции Г. Фреге фикциональный мир является одним из возможных миров, который не может быть ни истинным, ни ложным. Истинным он не может быть, поскольку мы не можем проверить его на практике, а ложным, поскольку автор этого произведения не имел намерения вводить нас в заблуждение. Поэтому художественное произведение считают высказыванием, «с которого снята ответственность»⁹⁴ за его истинность и которое имеет смысл только при соблюдении так называемых художественных условностей, априори принимаемых обоюдно — и писателем, и читателем.

Одним из показателей такого соглашения между отправителем и получателем фикционального сообщения могут быть внешние признаки, например авторское обозначение жанра: «*Faust. Eine Tragödie*», «*Der Zauberberg. Roman*», «*Der geteilte Himmel. Erzählung*»⁹⁵ или публикация в определенном издательстве, которое публикует именно художественную литературу. Поскольку фикцио-

⁹³ Аристотель. Поэтика. Гл. 9. С. 35–36.

⁹⁴ Лузина Л.Г. Прагматика стиля...// Проблемы современной стилистики. С. 69.

⁹⁵ Иногда авторские обозначения с их презумпцией истинности становятся также поводом для игры с условностью, например роман Г. Гессе «Игра в бисер» имеет подзаголовок «Опыт жизнеописания магистра Игры Иозефа Кнехта с приложением оставшихся от него сочинений», а «Эликсиры сатаны» представляет собой, согласно обозначению Е.Т.А. Гофмана, «Посмертные записки брата Медарда, капуцина, изданные сочинителем “Фантастических повестей в манере Калло”».

нальность связана с литературными условностями, а они исторически изменчивы, то отношение одного и того же текста к вымыслу или реальности может со временем меняться — в зависимости от того, какие литературные правила и читательские привычки господствуют во время чтения этого текста. Это хорошо показал Ю. Тынянов в своей статье «Литературный факт».

Образная природа художественного текста. Если нехудожественные тексты являются продуктом **логического** мышления, то тексты художественной литературы проявляют себя прежде всего как результат мышления **образного**. Писатель передает свои идеи о мире не в виде их логического описания, как, например, в научной (в частности, философской) литературе, а в виде их изображения с помощью системы фиктивных образов⁹⁶. «Поэзия есть преобразование мысли посредством конкретного образа, выраженное в слове», — говорил А.А. Потебня⁹⁷. Образ — как при спонтанном (первичном), так и при творческом (художественном) отражении мира — является чувственным представлением об объектах действительности (реальной или фиктивной), отображенным в сознании личности. Поскольку одни и те же объекты в зависимости от свойств личности возбуждают разные чувственные представления, то образы действительности являются представлениями индивидуальными. Итак, в образе как психическом представлении, свойственном и спонтанному, и художественному отражению мира, слито предметное (объективное) и эмоциональное (субъективное) начало.

Объективность и субъективность художественного образа. В творчески создаваемом, художественном, образе *предметно-понятийный* элемент опирается на реальный опыт писателя и жизненную реальность как материал художественного отражения. Он адекватно воспринимается читателем, знакомым с отражаемыми реалиями. *Субъективный элемент* связан с тем, что объектом художественного отражения является не просто сам предмет, а переживание предмета. Поэтому в своей субъективности образ опирается на ценностные ориентиры и эмоциональный опыт писателя и активизирует те же стороны личности читателя.

Конкретность и обобщенность художественного образа. При спонтанном отражении мира образ стихийно складывается в сознании

⁹⁶ М.М. Бахтин ставил, например, в вину Достоевскому, что он не везде растворяет свои идеи в художественных образах.

⁹⁷ Потебня А.А. Эстетика и поэтика. М., 1976. С. 333.

человека, оставаясь в нем в виде чувственного опыта. В художественном же (в частности, литературном) творчестве он обладает, во-первых, адресованностью, чтобы, воплотившись в материальную форму слова, быть переданным читателю; во-вторых, он является обобщенным и целенаправленным, т. е. передает не случайное частное представление об объекте, а **создан и предназначен** для чувственно-конкретного выражения обобщенной мысли (идеи) писателя. Поэтому в органическом единстве художественного образа, как отмечает М. Поляков, присутствует «образ-изображение» и «образ-обобщение»⁹⁸. В полной мере общая идея, которую писатель стремится передать в своем произведении, выражается посредством **системы** образов, составляющих целый текст — художественный макрообраз. Это обобщающее свойство текста отметил Ю.М. Лотман: «Он (художественный текст) находится в отношении двойного подобия: он подобен изображаемому им куску жизни — части всемирного универсума, — и он подобен всему этому универсуму. Посмотрев фильм, мы говорим не только: «Таков был Иван Петрович», но и: «Таковы эти иваны петровичи», «Таковы мужчины», «Такова жизнь»⁹⁹.

4.2. Отправитель (автор) художественного текста. Эстетическая функция художественной коммуникации

Отправителем художественного сообщения является автор, основная установка которого направлена на решение не практических, а эстетических задач. Именно эстетическая установка (соблюдение гармонии и пропорциональности) автора регулирует порождение художественного текста, а максимы практической коммуникации для художественного текста оказываются не релевантными¹⁰⁰.

Воплощение эстетической установки происходит в художественном сообщении в соответствии с закономерностями создания произ-

⁹⁸ Поляков М.Я. Вопросы поэтики и художественной семантики. С. 62.

⁹⁹ Лотман Ю.М. Структура художественного текста. С. 238.

¹⁰⁰ Автор художественного текста сообщает о воображаемом мире, нарушая максимум качества (Говори правду!); вопреки максиме релевантности отклоняется от темы, стремясь к обобщенному изображению; наконец, рассчитывая на сотрудничество читателя, он оставляет многое в своем сообщении недоговоренным и противоречит тем самым максимум полноты информации и максиме манеры (Говори ясно!).

ведения искусства вообще¹⁰¹, поскольку искусство имеет знаковую природу, а образ является эстетическим знаком. Она направлена на то, чтобы художественный образ воспринимался не только в виде чувственного представления, но и в виде переживания эстетической ценности как «абсолютного единства и потому равноценности знака и значения, значащей формы и оформленной идеи»¹⁰².

Однако при изучении литературного текста с позиций поэтики и стилистики важным является не действие эстетических норм и закономерностей, распространяющихся на словесное искусство так же, как и на другие виды искусств. Важно то, что «художественный текст, — как говорит Ю.М. Лотман, — представляет собой сложную систему, построенную как сочетание общих и локальных упорядоченностей разных уровней»¹⁰³, которые служат в узком смысле художественным (литературным), а в широком смысле эстетическим целям. Поэтому при изучении литературного текста рассматривают различные уровни и формы этих упорядоченностей, называя их художественной или эстетической организацией¹⁰⁴. Низшим уровнем, который претерпевает упорядочивание, является «первоэлемент» литературы — естественный язык. В результате эстетической организации естественный язык теряет свои прагматические свойства как средство сообщения практической информации и становится художественным языком, который служит эстетическим целям создания литературного образа как элемента художественного смысла. Установку на эстетическую организацию практического языка называют эстетической функцией.

Эстетическая функция устанавливает границу между художественным и нехудожественным (практическим) текстом — хотя тоже не непроницаемую. Ее называют также поэтической — по той речевой сфере, где она распространена, или риторической — по способу организации языка. Название «эстетическая функция», введенное Якубинским, акцентирует установку на такую организацию языка, которая выделяет сообщение как эстетически ценное, активизируя его воспри-

¹⁰¹ К ним относят целесообразность, точность, целостность, оригинальность и пр.

¹⁰² Гинзбург Л. О психологической прозе. Л., 1977. С. 15.

¹⁰³ Лотман Ю.М. Структура художественного текста. С. 238.

¹⁰⁴ В научных работах, посвященных литературному тексту, обозначения «художественный» и «эстетический» с известной натяжкой используются как синонимичные.

ятие. «Повышение внимания по отношению к выражению, — писал Б.В. Томашевский, называется установкой на выражение. При восприятии такой речи мы невольно *ощущаем* выражение, т. е. обращаем внимание на входящие в выражение слова и на их взаимное расположение. Выражение в некоторой степени становится самоценным»¹⁰⁵. Пьер Гиро связывает эстетическую (поэтическую) функцию с нарушением языкового кода, который привлекает внимание к самой форме сообщения¹⁰⁶. Это значит, что эстетическая ценность создается благодаря специальной (риторической) организации формальной стороны сообщения, которая нарушает и трансформирует ее естественную и прозрачную организацию, свойственную практическому языку.

То что эстетическая функция отличает художественный текст от практического¹⁰⁷, отмечала еще русская формальная школа: если практическую речь характеризует коммуникативная функция, то художественную — и коммуникативная и эстетическая. Хотя эстетическая функция может проявляться не только в художественных, но и в практических текстах, однако в первом виде текстов она доминирует, а во втором выступает как «вторичный, дополнительный компонент»¹⁰⁸. Так, говоря о тропах, которые являются проявлением эстетической функции, М. Поляков отмечает, что если в художественной речи они являются элементом системы, то в практическую речь они могут быть включены только как деталь¹⁰⁹.

Если в нехудожественном тексте язык является **средством** передачи логического содержания, то в литературном тексте он — «первоэлемент», **материал**¹¹⁰, который превращается в средство создания художественного литературного образа только в результате художественных преобразований. Для того чтобы стать средством создания образа, он должен быть упорядочен в соответствии с передаваемым

¹⁰⁵ Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. М., 1999. С. 28.

¹⁰⁶ Цит. по: Хованская З.И. Анализ литературного произведения в современной французской филологии. М., 1980. С. 186.

¹⁰⁷ Под практическим языком, текстом, стилем понимают факты языкового использования с целью передачи информации в нехудожественных сферах коммуникации.

¹⁰⁸ Якобсон Р.О. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». М., 1975. С. 202.

¹⁰⁹ Поляков М.Я. Вопросы поэтики и художественной семантики. С. 200.

¹¹⁰ См. раздел «Язык как материал литературы» в книге Ю.М. Лотмана: Анализ поэтического текста // Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. СПб., 1996. С. 31–35.

содержанием, т. е. испытать риторические трансформации, соответствующие художественному заданию, которое выполняет этот образ. Это значит, что для создания смыслового художественного образа означаемым является риторически организованный язык, т. е. язык на второй ступени знаковости, или, как говорил Бахтин, *образ языка*. «В литературном произведении мы имеем дело не с языковой системой как таковой, а с «образом языка», подобно тому, как предмет в литературе — не предмет, а образ предмета»¹¹¹. Итак, художественный язык представляет собой риторически организованный естественный язык, служащий выполнению художественного задания как форма смыслового литературного образа, который является элементом общего художественного смысла текста.

Риторическая организация затрагивает синтаксис предложения и сверхфразовые структуры текста, а также его лексический состав (так называемая языковая образность). Соединения, в которые вступают единицы естественного языка при их риторической организации, и их зависимость от эстетической задачи — создать форму смыслового образа, адекватную ему как сплаву объективного понятия и субъективного представления, — относятся к области лингвостилистического изучения эстетической функции художественной речи¹¹².

Риторически организованная речь, будучи формальной стороной смыслового образа, по-разному взаимодействует с его содержательной стороной. На этом основании различают выразительность и изобразительность, которые являются стилистическими качествами художественной речи. Эти качества можно объяснить посредством понятия изоморфизма, которое определяется как «структурное подобие формы выражения и формы содержания, а вследствие этого, в определенной степени, и подобие между выражением и содержанием»¹¹³. Содержание художественного образа, как мы помним, имеет две стороны: предметно-логическую (денотативную) и эмоционально-оценочную (модаль-

¹¹¹ Поляков М.Я. Там же. С. 166.

¹¹² Риторическая организация в художественном тексте отличается от таковой в нехудожественном, например научном или публицистическом. Если в художественном тексте риторика служит эстетическим задачам превращения естественного языка в художественный как форму выражения образного представления, то в научном она служит логической организации мысли, а в публицистическом тексте, в котором выражается и образ и мысль, она выполняет обе задачи.

¹¹³ Семиотика // ЛЭС. С. 441.

ную). Изобразительность связана с такой организацией, которая изоморфна денотативному содержанию образа, выразительность передает отношение автора или персонажа сообщения к объекту и изоморфна его чувствам как передаваемой эмоциональной информации.

Так, например, в рассказе В. Борхерта «Die lange lange Straße lang» изобразительность отличает уже само заглавие: посредством синтаксического повтора определения и тавтологического повтора слова lang языковое оформление стремится к изоморфизму с денотативным содержанием. Далее в тексте рассказа марш солдата в строю по длинной дороге передается ритмическим перечислением кратких предложений, а также словесными повторами: «Ich bin unterwegs. Zweimal hab ich schon gelegen. Ich will zur Straßenbahn. Ich muß mit. Zweimal hab ich schon gelegen. Ich hab Hunger. Aber mit muß ich. Muß. Ich muß zur Straßenbahn. Zweimal hab ich schon drei vier links zwei drei vier aber mit muß ich drei vier zicke zacke drei vier juhhheidi ist die Infanterie die Infanterie Infanterie fantrie fantrie...»¹¹⁴.

Иллюстрацией выразительной функции, при которой изоморфны эмоциональное содержание и языковое оформление художественного высказывания, может быть описание образа городской площади в романе И.Р. Бехера «Abschied»: «Wir kamen am Wittelsbacher Brunnen vorüber. Weiße Wasserbärte wallten. Alle Leute sahen wie verkleidete Lehrer, die Arme baumelten an ihnen herunter, nur um nach uns zu greifen. Drüben drohte der Justizpalast, darin der Vater herrschte. Mit allen Fenstern nach uns spähend, schob sich der Steinbau weit vor»¹¹⁵. Денотативное содержание описания опирается на группу имен, обозначающих объекты городского ландшафта: Brunnen, Justizpalast, Fenster, Steinbau, а также на группу одушевленных имен: Leute, Arme, Lehrer, Vater, из которых первые два получают отрицательные коннотации в контексте описания, а вторые уже обладают ими на основании контекстной пресуппозиции. Благодаря персонифицирующим глаголам (der Justizrat droht, der Steinbau späht mit allen Fenstern), а также персонифицирующему композиту Wasserbärte первая группа существительных получает в описании не только признаки одушевленности, но и отрицательную оценку. Таким образом, все объекты описания предстают перед читателем в восприятии героя-повествователя одушевленными и зловещими. Так создается не только и не столько образ города, сколько образ переживания — тревожного и угнетенного ду-

¹¹⁴ Borchert W. Die Hundebblume. Leipzig, 1981. S. 28.

¹¹⁵ Becher J.R. Abschied. Moskau, 1950. S. 48.

шевного состояния мальчика-подростка. Этот образ усиливается синтаксической структурой описания, состоящей из параллельно связанных друг с другом синсемантических и относительно коротких предложений, каждое из которых аранжирует новую тему, создавая хаотичный ряд предметов, случайно выхваченных тревожным сознанием повествователя, но неизменно жутких и зловещих.

Если риторическая функция в качестве формального элемента стиля художественного текста отвечает за оформленность содержания смыслового образа, то изобразительная и выразительная функции стиля свидетельствуют о таком основополагающем его свойстве, как содержательность его формы¹¹⁶. Именно поэтому смысл художественного произведения нельзя передать независимо от его языкового оформления. «Изменение языкового оформления, — пишет Г.В. Степанов, влечет за собой либо разрушение конкретного художественного смысла, либо создание нового»¹¹⁷. Лев Толстой писал о главной мысли «Анны Карениной»: «Если же бы я хотел сказать словами все то, что имел в виду выразить романом, то я должен был написать роман тот самый, который я написал сначала»¹¹⁸.

4.3. Получатель (читатель) художественного текста

Ситуация литературной коммуникации предполагает определенный тип *получателя информации*. В отличие от практических текстов (рецептов, договоров, объявлений, писем), которые ориентированы на более или менее конкретного адресата, конкретную социальную ситуацию и конкретное время, художественные тексты выходят за рамки того времени и той ситуации, в которой они создавались, а их адресатом может быть все человечество как в настоящем, так и в будущем.

Кроме того, понимание художественного текста требует от читателя особых способностей. Восприятие художественного образа представляет собой чувственное воссоздание читателем изображаемого

¹¹⁶ Разнообразие изобразительных и выразительных значений зависит, естественно, от денотативного и эмоционального содержания образа, который отражается в художественном тексте.

¹¹⁷ Степанов Г.В. Несколько замечаний о специфике художественного текста // Лингвистика текста: Сб. науч. тр. МГПИИЯ им. М. Тореза. 1976. Вып. 103. С. 144.

¹¹⁸ Цит. по: Лотман Ю.М. Структура художественного текста. С. 23.

объекта через его переживание, а также осознание роли этого объекта в создаваемом фикциональном мире и воплощенной с его помощью идеи. Восприятие художественного текста как образа фикционального мира является также и для читателя творческим процессом: через язык, на котором написано произведение, он должен воссоздать в своем сознании художественный образ, обозначенный писателем так, чтобы он остановил на себе внимание и включил воображение читателя. Восприятие читателя активизируется посредством эстетической организации художественного образа — начиная с языковых образов и кончая макрообразом художественного мира, что превращает фикциональное сообщение в произведение искусства.

Таким образом, дискурсивное рассмотрение художественного текста позволяет сделать вывод, что он является онтологически сложным семиотическим образованием, отличным от любых текстов практической речи.

5. ТИПОЛОГИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕКСТОВ

Большое разнообразие словесно-художественных произведений, накопленных историей литературы, требует сведения их в группы, к которым будут принадлежать тексты, обладающие одинаковыми признаками. Разделение художественных произведений, которое принимала история и теория литературы, на группы не могло быть точным и надежным способом классификации литературных произведений ввиду сложности объекта и разнообразия сопоставительных признаков, а также большого количества промежуточных форм. Но предлагаемые типологии безусловно имеют важное вспомогательное значение, помогая ориентироваться в море литературных текстов и изучать их устойчивые и изменяющиеся формы. Теоретико-литературная идентификация текста является также презумпцией для его лингвистического изучения, поскольку принадлежность текста к тому или иному классу предопределяет характеристики как его художественной, так и языковой структур. Традиционность и воспроизводимость этих художественных форм вырабатывает также определенный набор признаков, которые ассоциируются с этими художественными формами и узнаются при их переносе на другие художественные формы, как это происходит, например, в стилизации и пародии.

5.1. Поэзия и проза

Поэзия¹¹⁹ (греч. poiesis, от poiein — творить, создавать) и проза (от лат. prosa oratio — речь прямая, направленная вперед,) являются двумя формами словесного искусства, которые различаются между собой прежде всего разными системами художественной речи. Появление поэзии и прозы как видов словесного искусства и история их развития хронологически не совпадают. Поэзия много старше художественной прозы, которая только начиная с XVIII в. вытесняет в Западной Европе стихотворный эпос. Проза, таким образом, возникает «на фоне» поэзии и «в эпоху хронологически более зрелого эстетического сознания»¹²⁰.

Основные различия между стихотворной и прозаической речью Б.М. Томашевский формулирует так: «1) Стихотворная речь дробится на сопоставимые между собой единицы (стихи)¹²¹, а проза есть сплошная речь; 2) стих обладает внутренней мерой (метром)¹²², а проза ею не обладает»¹²³. Стих и метр являются также основными средствами, которые придают поэзии ритмичность. Кроме стиховой и метрической организации речи, признаками, различающими поэзию и прозу, считаются также тематика, синтаксис, образность, характер воздействия на получателя и т. д.

Эти свойства позволяют противопоставлять поэзию и прозу как разные формы художественной речи и литературного творчества вообще. Но, с другой стороны, приходится считаться и с изобилием промежуточных форм, которые не позволяют провести строгую границу между ними. К стихотворной речи относят, например, *свободный*

¹¹⁹ В широком смысле поэзия — это все литературное творчество. Ср. нем. Dichtung, Dichtkunst.

¹²⁰ Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. С. 38. Сопоставляя поэзию и прозу, Ю.М. Лотман отмечает далее (с. 38–39), что литературный процесс «дает нам сначала поэтическую структуру, заполняя собой весь объем понятия “словесное искусство”... Следующим этапом является вытеснение поэзии прозой. Проза стремится стать синонимом понятия литературы и проецируется на два фона: поэзию предшествующего периода — по принципу контраста — и «обычную» нехудожественную речь... В дальнейшем поэзия и проза выступают как две самостоятельные, но соотносимые художественные системы».

¹²¹ Русская традиция ориентировалась в названии этих единиц на греч. stichos — ряд, а немецкая — на лат. versus — поворот.

¹²² То есть, закономерным чередованием ударных и неударных звуков.

¹²³ Томашевский Б.В. Стих и язык: Филологические очерки. М.; Л., 1959. С. 10.

стих, так называемый верлибр (франц. *vers libres*), отличающийся рифмой и отсутствием метрических чередований, а также *свободные ритмы*, которые не имеют ни метра, ни рифмы, но обладают определенной ритмической организацией и членятся на строки. Строчное членение — это то, что в первую очередь отличает свободные ритмы от ритмической прозы. Само название *ритмическая проза* указывает на то, что ее сближает со стихом и отличает от «обычной» прозы — ритм. В.М. Жирмунский в своей новаторской для того времени статье «О ритмической прозе»¹²⁴ наряду с первичными признаками ритмической организации (стих и метр) указывает на ее вторичные признаки. К ним относятся различные виды повторов: синтаксический параллелизм, лексический повтор, особенно в начале ритмического ряда (анафора) и, наконец, звуковые повторы (рифма). В поэзии эти явления порождаются общим ритмическим движением стиха, участвуя в его создании. Но они дополняют метрическую структуру стиха и не являются в нем обязательными. В прозе же, где первичные метрические закономерности отсутствуют, основными становятся эти вторичные признаки ритмической организации словесного материала. «Повторение начальных сочинительных или подчинительных союзов, — говорит В.М. Жирмунский, — другие формы подхватывания слов, грамматико-синтаксический параллелизм соотносительных конструкций, наконец — наличие нерегулярных звуковых повторов, а также в некоторых случаях тенденция (отнюдь не обязательная!) к выравниванию числа слов, слогов или ударений и к отбору окончаний определенного типа создают основу для восприятия художественной прозы как прозы ритмической»¹²⁵. Ритмико-синтаксическая организация прозаического текста может быть более или менее свободной. В первом случае она приближается к «ритмически нейтральной»¹²⁶ художественной прозе, способствуя лишь эмоциональному подчеркиванию отдельных моментов повествования и не становясь его формальной доминантой, во втором — становится ею и превращается в специальный прием, обнажающий орнаментальный стиль сообщения (так называемая ритмизованная проза). Однако и в том, и в другом случае ритм прозы, как и стиховой ритм, не является самоцелью, а связан с передаваемым содержанием и отношением к нему автора.

¹²⁴ Жирмунский В.М. О ритмической прозе // Жирмунский В.М. Теория стиха. Л., 1975.

¹²⁵ Там же. С. 576.

¹²⁶ Там же. С. 586.

Красноречивую иллюстрацию ритмической прозы дают нам рассказы Вольфганга Борхерта вообще и пример из его рассказа «Die Nachtigall singt», в частности: (a-1)Wir stehn barfuß im Hemd in der Nacht und sie singt. *Herr Hinsch ist krank*, (a-2)*Herr Hinsch hat den Husten. Er hat sich im Winter die Lunge verdorben*, weil das Fenster nicht dicht war. (a-3)*Herr Hinsch wird wohl sterben*. Manchmal dann regnet es. Das ist der Flieder. Der fällt violett von den Zweigen und riecht wie die Mädchen. Nur Herr Hinsch, der riecht das nicht mehr. (a-2)*Herr Hinsch hat den Husten*. (a-4)*Die Nachtigall singt*. (a-3)Und *Herr Hinsch wird wohl sterben*. (a-1)Wir stehn barfuß im Hemd und wir hören ihn. Das ganze Haus ist voll von dem Husten. Aber die Nachtigall singt die ganze Welt voll. Und *Herr Hinsch wird im Winter nicht los aus der Lunge. Der Flieder, der fällt violett von den Zweigen*. (a-4)Die Nachtigall singt. Herr Hinsch hat einen sommersüßen Tod voll Nacht und violetter Fliederregen¹²⁷. Ритмическое движение в этом начальном абзаце рассказа устанавливается посредством разнообразных повторов. Это: а) дословные повторы элементарных предложений — a-1; a-2; a-3; a-4; б) повторы синтаксически простых структур — нераспространенных или слабо распространенных предложений; которые вызывают частые паузы в) словесные повторы; г) звуковые повторы, которые в основном распределяются в соответствии с двумя эмоционально контрастирующими темами, тоже чередующимися, — темами весны и смерти: Nachtigall, Flieder, fällt, violett, voll, (Lunge) и Herr, Hinsch, Husten, Haus, (Hemd); д) повтор в некоторых отрезках (в примере они выделены курсивом) чередования ударного и неударных слогов, которое соответствует метрическому чередованию амфибрахия (- ' -). Таким образом, ритмическому упорядочению подвергаются все элементы речи; это соединяет обе темы абзаца (и всего рассказа) и придает сообщению смысловую и эмоциональную многозначительность.

Другим явлением, которое обладает чертами как прозы, так и поэзии, является риторическая проза (Reimprosa), но в новое время ее распространение как в Германии, так и в России ограничено, и она используется преимущественно в целях стилизации (см., например, R.M. Rilke. «Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke»).

Итак, безоговорочное разграничение поэзии и прозы так же невозможно, как и разграничение эпоса, драмы и поэзии. «Естественнее и плодотворнее, — говорит Б.В. Томашевский, — рассматривать стих

¹²⁷ Borchert W. Die Hundeblyume. S. 23–24.

и прозу не как две области с твердой границей, а как два полюса, два центра тяготения, вокруг которых исторически расположились реальные факты»¹²⁸.

Факт перекрещивания признаков обеих художественных форм и тяготения к полюсу прозы мы рассмотрели на примере ритмизации в рассказе В. Борхерта¹²⁹. Но усиление ритмической организации может происходить и в отдельных отрезках прозаического повествования, которые по замыслу автора должны эмоционально выделяться, (например в так называемых лирических отступлениях). Иными словами, даже внутри одного произведения могут перекрещиваться и чередоваться признаки прозаической и поэтической речи. Поэтому справедливо говорить о таких стилистических свойствах речи, как поэтичность или прозаичность, которые вызывают в сознании представление о литературных формах поэзии и прозы, где эти свойства проявляются в полной мере¹³⁰. На тех же основаниях Э. Штайгер отмечал эпичность, драматичность и лиризм художественного стиля, а более поздние исследователи говорят о разговорном стиле, отсылающем к исконной ситуации его использования.

5.2. Эпос, лирика, драма

Наиболее обобщенным является распределение литературных произведений по родам и видам (жанрам), которое основывается на сходстве их устойчивых признаков. Как известно, различают три рода литературы: эпос, драму и лирику. Они были намечены Аристотелем, который говорил о трех способах подражания в поэзии¹³¹, и обоснованы с помощью содержательных различий немецкой поэтикой и эстетикой рубежа XVII–XIX вв.¹³² Гегель объяснял разграничение литературных родов с точки зрения категорий познания — объекта (познаваемого), субъекта (познающего) и предмета. В эпосе преобладает объ-

¹²⁸ Томашевский Б.В. Стих и язык... С. 7–8.

¹²⁹ Явления ритмизации, которая организует целый художественный текст, можно встретить также в «Гимнах к ночи» Новалиса, романе и рассказах Рильке.

¹³⁰ Подробнее об этих стилистических качествах, или стилевых чертах, см.: Валгина Н.С. Теория текста. М., 2003. С. 188–192.

¹³¹ Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1957, гл. 3.

¹³² Гёте, например, считал эпос, лирику и драму природными формами поэзии (в широком смысле — как литературы) — drei echte Naturformen der Poesie (Wörterbuch der Literaturwissenschaft. Leipzig, 1986. S. 175).

ект, в лирике — субъект, драму отличает синтез объекта и субъекта. Предметом эпоса является событие, лирики — настроение, драмы — действие. Для распределения литературных произведений по родам находили и другие (формальные) признаки, например способы организации художественного времени и пространства, средства художественного изображения (монологи, диалоги, описания и т. д.). Дискуссионность проблемы, связанная с тем, какие признаки считать ведущими, в наше время потеряла свою остроту, однако попытки найти дифференциальные признаки литературных родов встречаются и сейчас. Так, К.А. Долинин в своей «Интерпретации текста» (1985) предлагает два признака, «необходимых и достаточных для первичного расчленения множества художественная литература на основные подмножества, соответствующие традиционно выделяемым родам»¹³³. Эти признаки связаны с ситуацией художественной коммуникации — адресантом сообщения (художественным субъектом речи) и референтом (фабулой). На основании первого признака, который формулируется как «явное наличие / видимое отсутствие единого субъекта речи (адресанта), ответственного за весь текст», эпос и лирика совместно противопоставляются драме. На основании второго признака — «наличие / отсутствие фабулы», т. е. последовательно развивающихся событий, эпос и драма противопоставляются лирике. Эти признаки безусловно заложены в, так сказать, классических образцах литературных родов.

Однако хотя распределение литературы по родам и основывается на доминантных признаках, это не исключает того, что отдельные произведения или целые жанры могут объединять в себе признаки разных литературных родов. Так романы Т. Фонтане, относясь к эпическому жанру, отличаются диалогичностью речевой структуры, характерной для драмы, — монолог повествователя здесь играет преимущественно связующую роль. Такую же речевую композицию имеет роман Томаса Манна «Лотта в Веймаре». Напротив, современная монодрама, пример которой дает в частности, пьеса П. Зюскинда «Контрабас», построена в форме монолога персонажа (по Долинину, «субъекта речи, ответственного за весь текст»), что, однако, свойственно эпическим жанрам. Только данное Зюскиндром в подзаголовке определение «Пьеса» и авторские замечания, оформленные как ремарки, отличают это произведение от повествования в первом лице. Вспомним также «эпическую драматургию» Брехта, в которой вместо действия (содержательный признак драмы) предлагается сообщение о

¹³³ Долинин К.А. Интерпретация текста. С. 89.

нем персонажей. Признаки лирики (изображение переживания) отличают эпистолярный роман Гете «Страдания молодого Вертера»; совмещение признаков лирики и эпоса характеризует даже целые жанры, называемые лироэпическими (поэма, баллада).

Приведенные примеры показывают, как размываются исконные границы литературного рода, а само понятие становится исторически изменчивым и зависимым от творческой воли писателя. Нужно сказать, что этот процесс особенно активизировался в литературе последнего столетия. Задачу систематизации по литературным родам осложняет также то, что существует дополнительное разделение прозаических и поэтических (стихотворных) произведений, которое не имеет системного соответствия с родами: эпос, драма — проза, лирика — стихи. Знаменитый роман в стихах Пушкина, классическая немецкая драма с ее пятистопным ямбом, поэма «Мертвые души» — красноречивые примеры тому.

Конечно, такое положение вещей не позволяет дать строгую систематизацию литературных произведений по родам. Приходится признать: чем больше объем каждого из классифицируемых явлений, тем больше классификационных признаков и случаев их переплетения и, таким образом, тем меньше шансов охватить все явления единой системой. Но если не ставить перед собой эту задачу, то остается бесспорным, что все же существуют определенные признаки, связанные в первую очередь с тем родом, в котором они наиболее выражены. Так, например, диалог связывается с драмой, событийность с эпосом, а стиховая форма с лирикой. И этот факт есть одно из проявлений преемственности литературного процесса. Кроме того, эта связь признаков с произведениями того или иного литературного рода представляет собой хотя и не жесткую, но все же систему, от которой отталкивается писатель (прозаик, драматург или поэт) и которая необходима читателю для адекватного понимания текста. Э. Штайгер предложил связать проблему дифференциации по родам с понятием стиля, лирического, эпического, драматического, причем эти стилистические качества могут характеризовать отдельные элементы произведения любого литературного рода¹³⁴. В дальнейшем мы будем рассматривать только эпические, т. е. повествовательные тексты, имеющие прозаическую форму.

5.3. Жанры повествовательного текста

¹³⁴ *Staiger E. Grundbegriffe der Poetik. Zürich, 1946.*

Итак, предметом изображения в эпосе является событие (последовательность событий), за сообщение о нем отвечает единый субъект¹³⁵, а объект изображения представляет собой сам процесс повествования, т. е. то, как о событии сообщает повествователь (повествующая инстанция). В соответствии с условностями художественного творчества и событие, и повествователь обладают презумпцией объективности, а сообщение о событии, поскольку оно пропущено через сознание повествователя, в большей или меньшей степени субъективно.

Литературоведческое понятие жанра. Эпос, так же как и другие литературные роды, представлен различными традиционно сложившимися типами текстов, которые называют жанрами. Жанры имеют давнюю традицию выявления и изучения, восходящую к Аристотелю и Цицерону. В наши дни понятие жанра рассматривается теорией литературы и журналистики, с одной стороны, и коммуникативной лингвистикой, с другой. Теория литературы дает определение жанра через сочетание его основополагающих элементов и подчеркивает его хронологическую обусловленность. В соответствии с этим определением жанр представляет собой обобщающую модель, инвариант текстов определенного типа, сходных по характеру своего предметно-логического содержания, принципам композиционного построения и языковой организации. «Когда мы говорим о жанре как о типе литературного произведения, — говорит В.М. Жирмунский, — мы (...) имеем в виду установленный традицией тип сочетания определенной темы с композиционной формой и особенностями поэтического языка»¹³⁶.

Жанры являются формами художественного творчества, связанными с развитием литературного процесса и в этом отношении представляют собой историческую категорию. Они появляются и исчезают, заимствуются и смешиваются, видоизменяются и пародируются. Так, например, шванк (короткий рассказ грубовато-комического содержания в стихах и в прозе), возникший в немецкой фольклорной литературе, переживает свой расцвет в XVI в., особенно в творчестве Ганса Закса, затем исчезает, снова возрождается в виде историй о Мюнхаузене и в конце концов утрачивает значение как самостоятельная форма.

¹³⁵ Смена субъектов речи как повествовательный прием специально оговаривается.

¹³⁶ Жирмунский В.М. Введение в литературоведение. СПб., 1996. С. 381–382.

Жанр короткого рассказа (Kurzgeschichte — калька с американского названия short story) имеет в Европе еще короткую историю. В Германии он появился в начале 20-х гг. XX в. с расцветом литературы, печатавшейся в массовых журналах. По сравнению с американской short story, которая ограничена количеством слов (от двух до тридцати тысяч), он длиннее, следует определенным композиционным принципам и имеет смысловое заострение, к которому стремится сообщение. На формирование немецкой разновидности жанра оказала влияние национальная традиция малых литературных форм (календарные истории, анекдот, шванк), а также творчество классиков мировой литературы — Чехова и Мопассана¹³⁷.

Определенные системы жанров характеризуют те или иные художественные направления¹³⁸. Так эпистолярный роман распространился в Европе в эпоху Просвещения, жанр новеллы-сказки характеризует немецкую романтическую школу, а интеллектуальный роман — особенность XX в.

Неоднократно предпринимались попытки дать научно обоснованную классификацию жанров и определить место конкретного произведения в этой классификации¹³⁹, но при этом оказалось невозможным найти единое классификационное основание, и ученым пришлось ориентироваться на разнородные типологические признаки или их сочетания. Так в эпической прозе жанрообразующими признаками считались длина текста (новелла vs. роман), объем (количество) изображенных событий, тематика (исторический роман, роман воспитания, психологический роман), ситуация повествования (от первого, третьего лица или персональное повествование), приемы, организующие композицию (эпистолярный роман, поток сознания, обрамляющее повествование) и др. Кроме того повествовательные жанры, как и другие исторически сложившиеся разновидности художественной словесности, видоизменялись, так что рыцарский роман средних веков и роман Томаса Манна имеют мало общего. Процесс модификации эпических жанровых моделей и размывание их границ особенно активно происходил в литературе модернизма и постмодернизма.

¹³⁷ См.: Sachwörterbuch der Literatur. S. 493.

¹³⁸ См. об этом: *Поляков М.Я.* Вопросы поэтики и художественной семантики. С. 355 и др.

¹³⁹ Такие попытки были предприняты представителями школы французского структурализма.

При таком типологическом и историческом разнообразии эпических текстов вряд ли возможно найти единое основание для их жанровой классификации. В этом эпические жанры разделяют судьбу литературных жанров вообще, о чем в разное время писали в своих трудах по теории литературы Б.В. Томашевский (1931) и английские ученые Р. Уэллек и О. Уоррен (1949). Согласно решительному мнению Б.В. Томашевского, «никакой логической и твердой классификации жанров провести нельзя. Их разграничение всегда исторично, т. е. справедливо только для определенного исторического момента; кроме того, их разграничение происходит сразу по многим признакам, причем признаки одного жанра могут быть совершенно иной природы, чем признаки другого жанра, и логически не исключать друг друга»¹⁴⁰. Зато возможно проследить историю развития жанра, что блестяще показал М.М. Бахтин на примере романа¹⁴¹. Так что поскольку проблема научной классификации остается открытой, для определения жанровой специфики текста приходится ориентироваться на общепризнанные литературоведческие описания отдельных жанров, зафиксированные в научной и справочной литературе.

Приведем здесь краткую информацию об основных эпических жанрах немецкой литературы, опираясь на их обзор, сделанный Юлиусом Петерсеном¹⁴², так как без определения жанровой принадлежности при интерпретации художественного текста обойтись невозможно. Свой обзор Петерсен начинает с долитературных, фольклорных форм, которые имеют малый объем и простую структуру. К ним относятся легенда, сказание (Sage), миф, загадка, изречение (Spruch), казус (сообщение о событии, в котором просматриваются общие черты), меморабиле (хроникальное сообщение о важном событии), сказка, шутка (Witz), притча, басня, шванк и анекдот. Наиболее значительную роль в литературе письменного периода сыграли легенда, сказание, сказка, басня, анекдот, притча, а также календарная история (Kalendergeschichte).

Из жанров, которые распространены в современной литературе, безусловно выделяются рассказ, новелла и роман, а также короткая история, о которой уже шла речь. Рассказ и исторически более ранняя

¹⁴⁰ Томашевский Б.В. Теория литературы. М., 1999. С. 210.

¹⁴¹ См.: Бахтин М. Эпос и роман.

¹⁴² Gutzen E., Oellers N., Petersen J.H. Einführung in die neuere deutsche Literaturwissenschaft. Erich Schmidt Verlag.

новелла являются жанрами среднего объема¹⁴³. Многообразие исторических и национальных форм затрудняет их строгую дифференциацию, так что одно и то же произведение могут относить как к одному, так и к другому жанру¹⁴⁴. Тем не менее основания для их разграничения дает более ранняя и более строгая форма новеллы, каноничность которой касается всех трех аспектов жанра: типа передаваемого содержания, композиции и стиля. На становление новеллы оказали влияние фольклорные жанры, в частности анекдот, который сведен к заостренной, остроумной развязке. Само имя новелла от итальянского *povella* — новость указывает на то, что в центре повествования находится неожиданное событие. «Новелла, — говорил Гете в беседах с Эккерманом, — есть не что иное, как случившееся неслыханное происшествие»¹⁴⁵. Новелла эпохи Гете отличалась строгим построением, напоминающим композицию драмы: концентрированная последовательность событий прерывалась неожиданным поворотом, который вел непосредственно к развязке; ей был свойствен также объективный эпический стиль, избегающий индивидуальных авторских оценок, размышлений и описаний. Во второй половине XIX в., на которую падает расцвет немецкой новеллы¹⁴⁶, драматическая сосредоточенность на исключительном событии дополняется вниманием к личности персонажей, сопровождаемым описаниями и размышлениями повествователя, которые раздвигают узкие событийные границы жанра. В XX в. немецкая новелла продолжает жить в творчестве Генриха и Томаса Маннов, С. Цвейга, Г. Гессе, Г. ф. Гофмансталя, Р. Хух и многих других писателей, хотя новелла XX века в целом далека от канонических образцов времени Гете, так что некоторые произведения этих писателей (например Томаса Манна и Г. Гессе) из-за их свободной формы относят одновременно и к жанру рассказа.

¹⁴³ Отечественная литературная традиция не пользуется обозначением «новелла», предпочитая ему название «рассказ», хотя влияние этого западного жанра на становлении русских эпических форм среднего объема (рассказа и повести), в частности, у Пушкина и Гоголя — очевидный для всех факт. Интересно, что русский рассказ XX в., особенно чеховский, в свою очередь воздействовал на формирование жанра рассказа на Западе.

¹⁴⁴ Эта судьба постигла рассказы или новеллы Кафки, Е.Т.А Гофмана и других писателей.

¹⁴⁵ *Гёте И.В.* Беседы с Эккерманом. 29 января 1827 г.

¹⁴⁶ Это творчество новеллистов Мёрике, Келлера, Мейера, Шторма, Раабе и др.

Рассказ, который в западной традиции является более молодым жанром, складывался под влиянием новых способов освоения действительности, для которых были тесны строгие рамки новеллы. Изображение необычного и неожиданного происшествия, на котором строился сюжет новеллы, уступает место не напряженному повествованию о событии или судьбе персонажа, которое часто имеет открытую, как бы не завершённую форму. Так, например, многие рассказы Г. Белля из сборника «*Mein traugiges Gesicht*» даже графически заканчиваются многоточием, намекающим на то, что рассказанное является эпизодом непрерывного жизненного потока, который не имеет четких границ. Свободная, не регламентированная традицией композиция рассказа допускает отступления повествователя от сообщения о событиях — основной речевой формы новеллы — ради комментариев и описаний. Обращение к новой реальности, ее разностороннее осмысление, вызвавшее преодоление более ранних литературных форм (например шванка и анекдота), сближает рассказ с другим жанром, который интенсивно развивается в XIX и XX столетиях — романом.

Роман — господствующая в современной литературе крупная форма художественного повествования. Происхождение жанра отражает его демократический характер, открытый для отражения новых форм общественного сознания. Роман возник во Франции в XII в. как письменное сообщение, написанное не на языке ученых (*lingua latina*), а на языке народа (*lingua romana*). С XIII в. понятие романа начинают связывать с художественным творчеством вообще, а затем — с художественной прозой.

В Германии этот жанр развивался под французским влиянием (переводы французских текстов), а также опираясь на национальный средневековый эпос, собрания шванков и народные книги XV–XVI вв. В жанре романа нашло свое отражение сознание человека нового времени с его интересом к социально и индивидуально дифференцированной личности, находящейся в процессе своего становления и развития, в отличие от обобщенно-типического и завершенного характера, стоящего в центре героического эпоса.

Роман формируется как динамичный и пластичный жанр, готовый вобрать в себя любое содержание, включить ранее известные литературные формы (в том числе и другие жанры), а также внехудожественные речевые жанры (письмо, дневник, путевые заметки). Свободная форма романа противится всяким канонам — как отмечает знаменитый исследователь этого жанра М.М. Бахтин, «исторически действительны только отдельные образцы романа, но не жанровый канон как тако-

вой»¹⁴⁷. Поэтому к жанру романа относятся произведения, принадлежащие к различным типологическим группам, которые выделяются исследователями на разных основаниях. Так, литературоведческий словарь Геро фон Вильперта различает семь таких групп: 1) по своеобразию характера повествования (роман чувствительный, юмористический, реалистический, фантастический и пр.); 2) по форме (роман от первого лица, эпистолярный, диалогичный, в форме дневника, в рамочной форме и пр.); 3) по тематике и социальной среде (роман приключенческий, рыцарский, воспитания, становления, о художниках, исторический, психологический, социальный, криминальный и пр.); 4) по формируемой материи (у В. Кайзера: роман событий, фигур, пространства); 5) по ситуации повествования (у Ф.К. Штанцеля: аукториальный, персональный, от первого лица); 6) по кругу читателей (женский, юношеский роман); 7) по художественному уровню (бестселлер, боевик, тривиальный, развлекательный роман).

Что касается стилевой организации, то роман представлен ведущей формой языковой архитектоники — сообщением, формами описания и рассуждения, которые в большей или меньшей степени растворены в сообщении, а также диалогической речью персонажей. Однако главной стилевой особенностью жанра является его полифоничность, включенность в его текст речевых элементов, которые соотносятся с самостоятельными речевыми жанрами — как литературными, так и внелитературными, а также которые связываются с определенными литературными направлениями, социальными языками и индивидуальными стилями. Эту стилистическую специфику романного жанра в своих работах раскрывал М.М. Бахтин¹⁴⁸. Он отмечает, что многие элементы речевой структуры романа представлены как характерно-типические, изображенные «образы чужого стиля»¹⁴⁹, которые находятся между собой в диалогических отношениях. «Всякий роман, — говорит он, — в большей или меньшей степени есть диалогизированная система образов “языков”, стилей, конкретных и неотделимых от языка сознаний. Язык в романе не только изображает, но и сам служит предметом изображения»¹⁵⁰. И далее: «Специфические образы языков и стилей, организация этих образов, их типология (они

¹⁴⁷ Бахтин М.М. Эпос и роман. С. 195.

¹⁴⁸ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. Из предыстории романного слова // Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. М., 1986.

¹⁴⁹ Там же. С. 364.

¹⁵⁰ Там же. С. 361.

весьма разнообразны), сочетание образов языков и голосов, их диалогические взаимоотношения — таковы основные проблемы стилистики романа»¹⁵¹. Это наблюдение Бахтин блестяще иллюстрирует анализом текста «Евгения Онегина». В конце 60-х гг. XX в. теория диалогизма Бахтина, развиваемая им также в других работах, дала толчок для формирования концепции интертекстуальности, которая использовалась прежде всего для анализа литературы постмодерна.

Освоение романом других литературных жанров или их элементов (тематических, композиционных или стилевых) служит разным художественным целям, в том числе стилизации или пародии. Из внехудожественных речевых форм, посредством которых строится монолог повествователя, самой распространенной является устная речь, хотя используются также жанры письма, дневника, проповеди и др. Наконец, третьим источником диалогичности в речи повествователя посредством введения в нее «чужого слова» является отраженное в ней слово персонажей — так называемая несобственно-прямая речь.

В литературной практике XIX и особенно XX в. происходят взаимопроникновение и взаимовлияние различных жанров, в том числе и жанров одного и того же рода литературы в части освоения и использования новых художественных стратегий. В этом отношении не составляют исключения и жанры романа и рассказа.

Понятие речевого жанра. Другое объяснение жанра не связано только с литературными текстами, а отталкивается от понятия речевого высказывания и имеет в виду типы речевых высказываний, типовые формы организации речи, распространенные в различных областях речевой деятельности — бытовой, научной, художественной. Это понятие развивают коммуникативная лингвистика и функциональная стилистика, но восходит оно также к М.М. Бахтину и его работе «Проблема речевых жанров» (1953). Бахтин считает речевыми жанрами «относительно устойчивые тематические, композиционные и стилистические типы высказываний», которые обладают определенной завершенностью и воплощают речевой замысел, или, как он говорит, «речевую волю говорящего»¹⁵². (Он выделяет простые и сложные речевые жанры и к сложным причисляет также и литературные произведения.) Очевидно, что этот, по существу, коммуникативно-речевой подход к жанру обращает внимание на те же его компоненты, что и

¹⁵¹ Там же.

¹⁵² Бахтин М.М. Проблема речевых жанров // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1986. С. 255.

теоретико-литературный, а именно, тематику, композицию, стиль (ср. определение В.М. Жирмунского, приведенное здесь на с. 59). Понятие речевого жанра включает типы высказываний разного объема (фразового, сверхфразового и текстового), которые относятся как к практической, так и к художественной речи и имеют письменную или устную форму. Современные исследования, развивающие функционально-коммуникативную теорию речевых жанров Бахтина, различают элементарные и комплексные речевые жанры¹⁵³. К элементарным относятся такие, которые обладают относительной функционально-коммуникативной завершенностью и неделимостью, например приветствие или просьба, комплексные — состоят из элементарных речевых жанров, иерархически подчиненных общему коммуникативному заданию. К ним относят монологические высказывания, (например утешение, убеждение) и диалогические (например беседа, ссора, спор). В немецкой научной литературе элементарному речевому жанру терминологически соответствует «тип речевого действия» (*Handlungsmuster*), а комплексному — тип текста (*Textmuster*)¹⁵⁴. Художественные тексты представляют собой комплексные речевые жанры.

Итак, в литературном творчестве следует различать жанры как типовые формы организации художественного смысла (роман, басня, календарная история), с одной стороны, и жанры как типовые формы организации художественной речи (описание места действия, диалог персонажей и пр.), с другой. Художественные речевые жанры воспроизводят жанры практической речи, выступая, как и другие элементы литературной действительности, в миметической функции (функции подражания). При этом они преследуют не только практические цели как элементы фикциональной речевой деятельности повествователя и персонажей, но и эстетические цели — как образы этой деятельности. Следовательно, с функционально-коммуникативной точки зрения художественный текст представляет собой последовательность речевых жанров, обладающих свойственными каждому из них коммуникативным заданием, логико-синтаксической структурой, типом предметно-логического содержания и стилистическим значением. Единство эта последовательность получает в иерархической коммуникативной связи жанров между собой, при которой элементарный речевой жанр входит в комплексный, а также в подчиненности их единому творче-

¹⁵³ Федосюк М.Ю. Нерешенные вопросы теории речевых жанров // Вопросы языкознания. 1997. № 5. С. 104.

¹⁵⁴ Sandig B. *Stilistik der deutschen Sprache*. S. 173.

скому замыслу автора. Иными словами, коммуникативно-речевой состав художественного текста также приводит к известному положению В.В. Виноградова о том, что стилистическое единство текста (как и тематическое и структурное его единство) заключается в целостности образа автора.

Организация целого художественного текста и характер его элементов, из которых он непосредственно состоит, зависит от объема текста. Крупные и средние формы литературных жанров (роман, новелла, рассказ) организованы в первую очередь смысловыми структурами, которыми, например, в романе являются части, главы, подглавы, и только во вторую очередь коммуникативно-речевыми структурами (речевыми жанрами). Чем меньше объем текста, тем значительнее роль речевых жанров в его организации. Поэтому лингвостилистика, в задачи которой входит в том числе и изучение литературно-жанровой специфики художественных текстов, обращается прежде всего к жанрам небольшого объема (сказка, басня, короткий рассказ). Крупные же жанры могут изучаться в лингвостилистическом ракурсе с точки зрения того, какие типы коммуникативно-речевых структур в них представлены (монолог повествователя от 1-го или 3-го лица, типы диалога персонажей, внутренний монолог и т. д.), какие существуют образцы историко-литературного и индивидуально-авторского варьирования этих структур, а также с точки зрения прикладной роли лингвистических элементов в литературоведческой интерпретации жанра.

Одним из малых эпических жанров является басня, на примере которой можно проследить преемственность жанра, с одной стороны, и его историческую и индивидуальную вариативность, с другой. Несмотря на долгую жизнь басни, которая в европейской культуре ведет свою историю от Эзопа (VI в. до н. э.), и, соответственно, несмотря на многообразие ее конкретных воплощений, можно говорить о единстве жанра и его специфических признаках, которые касаются основных компонентов — коммуникативной направленности, типа предметного содержания, композиции и стиля.

Басня в ее классической форме — это короткий нравоучительный рассказ иносказательного характера. В ее основе лежит житейская мудрость, которая представлена с помощью конкретного примера, изображающего мир людей через аналогию с миром животных, растений, неживой природы. На основании этих аналогий строится тематическая классификация басен. Самыми многочисленными являются басни с животной тематикой, в которых определенные животные традиционно выступают в качестве аллегории человеческих качеств: ли-

са — хитрость, лев — сила и власть, орел — благородство и смелость и др. Структурно басня состоит из примера и нравоучения (epimithion). Пример представляет ситуацию, в которой действуют олицетворенные животные, и символичен для человеческих отношений. Нравоучение имеет форму афористичной сентенции общедидактического характера или относящейся к определенной группе лиц (как в приводимом ниже примере). Обычно басня имеет название, которое представляет действующих в ней персонажей — животных.

В Германии расцвет жанра ознаменовало басенное творчество Г.Э. Лессинга, который оставил нам также свой теоретический труд «Рассуждения о смысле басни» («Abhandlung vom Wesen der Fabel», 1759). Лессинг ратует за краткость и простоту жанра басни. Поэтому он отказывается от стихотворной формы, предпочитая ей прозаическую, а описание ситуации в большинстве случаев заменяет прямой речью персонажей — диалогической или монологической, как, например, в басне «Der Sperling und der Strauß»:

«Sei auf deine Größe, auf deine Stärke so stolz, als du willst», sprach der Sperling zu dem Strauße. «Ich bin doch mehr ein Vogel als du. Denn du kannst nicht fliegen; ich aber fliege, obgleich nicht hoch, obgleich nur ruckweise».

Der leichte Dichter eines fröhlichen Trinkliedes, eines kleinen verliebten Gesanges ist mehr ein Genie als der schwunglose Schreiber einer langen Hermannia¹⁵⁵.

Сентенция этой басни, отсылающая к литературной полемике, которую активно вел Лессинг¹⁵⁶, в других случаях чаще всего опускается и выводится самим читателем. Лаконичной форме текстов соответствует и простой синтаксис — эмоциональный в речи персонажей и нейтральный в авторской речи. Просторечия избегаются.

Немецкая басня XX в., представленная многочисленными примерами, отличается изменением коммуникативной направленности и перемещением акцента с морально-дидактических задач на политическую и социальную критику. Объектами критики являются политические системы (фашизм, империализм), социальные феномены (кор-

¹⁵⁵ Lessings Werke in sechs Bänden. Bd. 1. Leipzig, s. a. S. 138.

¹⁵⁶ В этой басне Г.Э. Лессинг выступает против эпигона французского классицизма в Германии Х.О. Шёнайха — автора скучной эпопеи «Hermann». Инвектива автора басни направлена не только против этого третьестепенного немецкого поэта, но и против И.Х. Готшеда — литературного противника Лессинга, который называл Шёнайха немецким Гомером.

рупция, ценности общества потребления и др.), политические интересы. В остальных своих характеристиках одна часть современных басен придерживается исконных традиций, другая часть изменяет их, что было намечено уже в басенном творчестве Лессинга. Эту часть басен, как отмечает Рут Кох, характеризуют две основные черты — краткость и варьирование тематической и структурной заданности жанра¹⁵⁷. Изменение тематики басен происходит за счет введения новых персонажей и детипизации старых. Им присваиваются новые роли, не свойственные им в басенной традиции, или традиционные роли получают новую характеристику, когда, например, противопоставление стрекозы и муравья из одноименной басни интерпретируется Георгом Германом как приоритет материального над духовным в современном мире. Что касается структуры, то современная басня опускает *сентенцию* (что часто встречалось и у Лессинга), прибегая к ней лишь в пародийных случаях. Основной структурный элемент басни — *пример* представляет собой сценическое изображение конфликтной ситуации, которое имеет форму диалога, иногда даже без авторского введения, как мы это видим в басне Гюнтера Андерса:

«Bilde dir nur nichts ein!» verhöhnte die Kohle den Diamanten. «Hätte ich ein so unbelastetes Leben geführt wie du, ich würde nicht weniger blitzen».

«Im Gegenteil», sprach der Diamant¹⁵⁸.

Стиль современной басни отличается от классической прозрачности языка Лессинга. Он осложнен интеллектуальной игрой с помощью намека, загадки, иронии, шутки. Так смысловая *pointe* басни Андерса сосредоточена в одновременной реализации двух значений — прямого и переносного — слова *unbelastet* (неотягченный, необремененный).

Языковая игра, игра с содержанием, а также в некоторых случаях изменение традиционной структуры басни создают эффект, аналогичный *очуждению* (*Verfremdungseffekt*) у Брехта, когда ставится под сомнение традиционная точка зрения и устойчивость самой формы жанра¹⁵⁹.

¹⁵⁷ Koch R. Erneuerung der Fabel in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts // Die Fabel: Theorie, Geschichte und Rezeption einer Gattung // Hrsg. v. P. Hasubek. Berlin, 1982. S. 261.

¹⁵⁸ Anders G. Der Blick vom Turm: Fabeln. München, 1968. S. 74.

¹⁵⁹ См. об эффекте очуждения в современной басне в статье Рут Кох. Цит. изд. С. 264–265.

Сочетание традиции и новации свойственно жанру как «живой» системе вообще. В связи с преемственностью жанра М.М. Бахтин говорил о законе «жанровой памяти», действие которого обнаруживается в наиболее общих принципах конструирования картины мира и отражается в таких сторонах жанра, как тематика, структура, стиль.

6. ВИДЫ ИНФОРМАЦИИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ

Текст как семиотическая структура обладает диалектически соотносительными друг с другом планом содержания и планом выражения. Диалектичность этого соотношения заключается в том, что план содержания как идеальный конструкт реализуется посредством единиц предыдущего уровня, а те снова предыдущего вплоть до языковых единиц, которые в свою очередь обладают двусторонней формально-содержательной основой. Онтологическим свойством текста, известным с древних — «риторических» — времен, является оформленность содержания и содержательность формы текста.

Низший уровень плана содержания формируется посредством языка, высший уровень представляет собой смысл текста, т. е. то мыслительное образование, которое отправитель текста хочет сообщить получателю. Языковой уровень плана содержания представляет собой значение высказывания, которое образуется «интеграцией и взаимодействием морфологических, синтаксических и лексических значений его элементов»¹⁶⁰. На смысловом уровне языковое значение высказывания взаимодействует «с контекстуальной, ситуативной и энциклопедической информацией, связанной с данным текстом, ситуацией речи, говорящим (пишущим) в его отношении к слушающему (читателю)». Языковой уровень называют поверхностной структурой, а смысловой — глубинной структурой высказывания и текста. Акт понимания текста есть восхождение от значения к смыслу.

6.1. Внутреннее и внешнее содержание — содержательно-фактуальная и содержательно-концептуальная информация

В художественном тексте смысл заключается не только в предметной информации, которая образуется в результате языковых и надязыковых взаимодействий, как это происходит в прагматических

¹⁶⁰ Бондарко А.В. Функциональная грамматика. Л., 1984. С. 99.

текстах. Художественный текст воссоздает словесно не ситуацию, а образ ситуации, который обладает свойственной художественному образу многогранностью: он объективен и субъективен, он конкретен и обобщен. Поэтому смысл художественного текста не ограничивается предметной, событийной информацией, а образуется в результате ее переживания, с одной стороны, и обобщения, с другой. Этот путь ведет к формированию художественного смысла как «основного комплекса ценностей»¹⁶¹ — идеологических, нравственных, эстетических, познавательных — которые составляют глубинную структуру литературного текста¹⁶². М.Я. Поляков называет художественный смысл внутренним содержанием текста (произведения, по Полякову), а предметную, событийную информацию — внешним содержанием. В теории литературы понятию внешнего содержания соответствует фабула, а внутреннего — идея, или идейное содержание. Идейное содержание, или художественный смысл, представляет собой выраженное через систему художественных образов содержание сознания, включающее в себя рациональные и эмоциональные элементы. «Идея, — отмечает М.П. Брандес, — не отвлеченная мысль, а совокупность впечатлений, чувств, переживаний, настроений, раздумий, которые возникают у человека, воспринимающего художественное произведение»¹⁶³.

Внешнее содержание, фабула, — это та информация, которая является семантическим инвариантом, «не зависящим от конкретных способов выражения»¹⁶⁴. Внутреннее, смысловое, содержание как сущность художественного высказывания не воспроизводимо вне тех языковых и композиционных форм, в которых оно выступает в данном конкретном тексте. Говоря словами Ю.М. Лотмана, «при перекодировке художественной системы на нехудожественный язык всегда остается «непереведенный остаток», та сверхинформация, которая возможна лишь в художественном тексте»¹⁶⁵.

¹⁶¹ Поляков М.Я. Указ. соч. С. 74.

¹⁶² Если проследить за воплощением художественного смысла в литературном тексте, то нам откроется такая иерархическая структура: художественный смысл реализуется посредством системы литературных образов как элементов воображаемого мира, литературные образы создаются с помощью риторически организованной речи, т. е. «образа языка», в основе которого лежит естественный язык.

¹⁶³ Брандес М.П. Стилистика текста. М., 2004. С. 265.

¹⁶⁴ Новиков А.И. Информация текста и ее формализация. М., 1983. С. 113.

¹⁶⁵ Лотман Ю.М. Тезисы к проблеме «Искусство в ряду моделирующих систем» // Труды по знаковым системам. Т. 3. Тарту, 1967. С. 131.

И.Р. Гальперин предпочитает называть содержательную сторону текста информацией и также различает сообщение о фактах, событиях, процессах (содержательно-фактуальную информацию — СФИ) и сообщение «индивидуально-авторского понимания отношений между явлениями, описанными средствами СФИ»¹⁶⁶ (содержательно-концептуальную информацию — СКИ). Он указывает на то, что СКИ «представляет собой творческое переосмысление указанных отношений, фактов, событий, процессов, происходящих в обществе и представленных писателем в созданном им воображаемом мире»¹⁶⁷. Понятие внутреннего содержания целого текста, его концептуальной информации соотносится с тем, что писал М.М. Бахтин в своей работе «К эстетике слова»: «(...) форма ценностно выводит нас за пределы произведения как организованного материала, как вещи»¹⁶⁸. Нужно согласиться с И.Р. Гальпериным и в том, что СКИ — категория преимущественно художественных текстов, а ее интерпретация требует пронизательного прочтения и размышления.

Сосуществование в художественном тексте фактуальной (предметной) и концептуальной (идейно-смысловой) информации ясно видно на примере басни. Типологической особенностью этого жанра является двучастность композиции, одна часть которой — так называемый пример — содержит фактуальную информацию, а вторая часть — сентенция — концептуальную¹⁶⁹. Сентенция, содержащая мораль, возникает, как отмечает М.Я. Поляков, «в результате наложения тематических персонажей (носителей морали) на события»¹⁷⁰. Именно последовательная презентация факта и смысла позволяет видеть в басне «обнаженную модель художественного текста», в то время как в других жанрах они обычно «втянуты друг в друга».

Другим, более сложным примером, который требует вдумчивого раскрытия внутреннего содержания, является притча, или парабола. Здесь смысл трактуется также через абстрагирование от конкретного

¹⁶⁶ Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. М., 1981. С. 28.

¹⁶⁷ Там же. С. 28.

¹⁶⁸ Бахтин М.М. К эстетике слова // Контекст - 73. М., 1974. С. 265.

¹⁶⁹ См. о жанре басни также с. 67–68 настоящего издания.

¹⁷⁰ Поляков М.Я. Указ соч. С. 57. Далее на той же странице М. Поляков говорит о том, что за счет разобщенности факта и смысла басня воспринимается как архаизм, и ее современные формы создаются через «втяжение морали внутрь первого текста (текста *примера*. — К. Н.) или иронизацию концовки».

содержания и возведение его в сферу философских обобщений и является, таким образом, внутренним, концептуальным содержанием текста. Известными образцами притчи как литературной формы глубокомыслия является «Парабола» Лессинга, а также загадочные притчи Кафки, которые остаются открытыми для различных интерпретаций. Попытаемся проследить, как образуется внутреннее содержание в одной из них:

Es war sehr früh am Morgen, die Strassen rein und leer, ich ging zum Bahnhof. Als ich eine Turmuhr mit meiner Uhr verglich, sah ich, dass es schon viel später war, als ich geglaubt hatte, ich musste mich sehr beeilen, der Schrecken über die Entdeckung liess mich im Weg unsicher werden, ich kannte mich in dieser Stadt noch nicht sehr gut aus, glücklicherweise war ein Schutzmann in der Nähe, ich lief zu ihm und fragte ihn atemlos nach dem Weg. Er lächelte und sagte "Von mir willst du den Weg erfahren?" "Ja", sagte ich, "da ich ihn selbst nicht finden kann." "Gibs auf", sagte er und wandte sich mit einem grossen Schwunge ab, so wie Leute, die mit ihrem Lachen allein sein wollen"(Kafka. Ein Kommentar. (Gib's auf!))¹⁷¹.

Композиция текста притчи состоит из двух частей. В первой части рассказывается о том, как человек (первое лицо повествователя) заблудился в незнакомом городе, вторая — содержит его диалог с полицейским, к которому он обращается с просьбой указать дорогу к вокзалу. Она образует кульминацию художественного сообщения.

Первая часть содержит достаточно подробное и, как всегда у Кафки, бесстрастное описание ситуации, языковую основу которого составляют структуры, передающие действия и внутреннее состояние персонажа. Перечислим их в последовательности, соответствующей нашему представлению о стандартной ситуации, которая относится к соответствующему фрейму-сценарию: zum Bahnhof gehen, sich beeilen, sich in der Stadt nicht gut auskennen, im Weg unsicher sein, den Weg nicht finden können, nach dem Weg fragen.

Вторая часть передает диалог заблудившегося персонажа с полицейским. Эта ситуация в отличие от ситуации в первой части притчи не соответствует нашим представлениям об обычном, общепринятом положении дел. С фигурой полицейского (Schutzmann) как у читателя, так и у персонажа Кафки связано ожидание помощи, которая может быть оказана либо в виде совета, либо в виде действий, может быть, жестов. Этим ожиданиям противоречит описанное в тексте поведение

¹⁷¹ Kafka Fr. Das erzählerische Werk. С. 32.

полицейского. Его речевая реакция представлена в двух репликах, первая из которых, вопросительная, (Von mir willst du den Weg erfahren?) выражает удивление полицейского тому, что у него спрашивают о дороге, а вторая, побудительная, (Gib s auf!), содержит совет, если не приказ, оставить поиски своей цели. Неречевые действия полицейского, которые передаются лексемами lächeln, sich abwenden, das Lachen, для данного сценария также неожиданны. Такое несоответствие описанного поведения полицейского представлениям о стандартной ситуации заставляет читателя переосмыслить его образ, не воспринимать его как носителя определенной социальной роли, а видеть в нем символ злого рока, обрекающего человека на одиночество и безнадежность во враждебном ему мире. Этот символ эмоционально усиливается антитезой, которая создается внутренней формой слова Schutzmann (защитник) и создаваемой в тексте характеристикой его враждебного образа. Можно предположить, что замена образа полицейского, например, образом случайного прохожего снизила бы эмоциональную выразительность символа.

Символичность образа полицейского ретроспективно проецируется и на ситуацию поиска дороги, описанную в первой части притчи, которая также получает символический смысл. Перенос акцента на обобщенно-образную интерпретацию этой ситуации поддерживается повтором слова Uhr — Turmuhr, а также троекратным повтором слова Weg. Слово Uhr, ассоциативно связанное с Zeit, обозначающим философское понятие, а также слово Weg, имеющее одновременно и конкретное, и абстрактное значения, переводят описание конкретной ситуации в символическую плоскость. В этом глубинном смысловом контексте, который создают сочетания Zeit verpassen, Weg verlieren, полученные путем несложных семантических транспозиций, личное местоимение ich также получает семантическое расширение до неопределенно-личного (man). Внутреннее содержание, формирующееся в тексте притчи одновременно с его внешним, можно сформулировать приблизительно так: Человек, который упустил свое время и сбился с жизненного пути, обречен на незащитность и одиночество. Трагический смысл усиливается также семантикой слов Schrecken, atemlos и unsicher.

На примере притчи ясно видно, что внутреннее содержание текста, его глубинный, ценностный смысл выводится из внешнего содержания, сформулированного посредством языка. Таким образом, внешнее, эксплицитно выраженное содержание соотносится с внутренним, имплицитным, как отдельное и общее, представляя собой частный

пример общей жизненной закономерности. Роль языка как лингвистической составляющей этого текста в том, что участвует в формировании как внешнего событийного содержания, так и внутреннего смыслового.

Пример притчи как малой жанровой формы убеждает также в том, что чем меньше текст, тем большую роль в его семантической организации играют языковые элементы, непосредственно принимающие участие в формировании внутреннего художественного смысла. Вместе с этой закономерностью действует и противоположная: чем объемнее текст и, соответственно, сложнее его семантическая организация, тем большее значение в ней принадлежит надязыковым структурам плана содержания (образам фигур и событий, а также композиции). Именно они в первую очередь ответственны за формирование художественного смысла целого текста, ценностную концепцию произведения. Однако концептуальная информация, утверждающая определенные ценности, подготавливается постепенно, развиваясь одновременно с внешним, событийным содержанием. Поэтому в крупной жанровой форме элементы концептуальной информации мы обнаруживаем по мере развертывания текста и на всех его уровнях, включая вербальный¹⁷².

Основное внимание лингвостилистического анализа должно быть уделено вербальному уровню формирования художественной информации. Однако следует принимать во внимание также более высокие иерархические уровни текста, поскольку они взаимодействуют с вербальным, учитывая при этом границы лингвистической компетенции.

Итак, формирование ценностной концепции произведения происходит прежде всего благодаря развитию литературных образов и композиционной структуре текста, выявляющей это развитие, т. е. на сверхязыковых текстовых уровнях. Направляя восприятие читателя, автор подводит его к той оценке, которая соответствует его, автора, ценностным позициям. Так жалкий и смешной образ чиновника Башмачкина создается Гоголем через происшествия, связанные с новой шинелью персонажа, которые составляют сюжет повести «Шинель». А отвратительный образ мстительного и безнравственного учителя, который в романе Генриха Манна «Professor Unrat» является символом

¹⁷² Здесь придется возразить утверждению И.Р. Гальперина, что концептуальная информация извлекается только из целого текста. Это справедливо лишь в том случае, если иметь в виду полное воплощение художественного замысла, касающегося утверждения ценностной концепции мира.

ханжеской морали общества, раскрывается преимущественно в его поступках и отношениях к нему других персонажей, а также через сам гротескный рисунок развития событий. Эта сторона художественного текста вскрывается путем литературоведческого анализа.

Другими способами ценностной интерпретации содержания являются непосредственно сформулированная авторская оценка и размышления в связи событиями сюжета, что, в частности, отличает повествование от драмы. В драме этот способ идейного «вмешательства» автора невозможен¹⁷³, и ценностный акцент сосредоточивается на развитии драматического характера. В повествовательном тексте прямые авторские суждения являются пограничной областью интереса поэтики и лингвистики. Ценностно-идейная направленность их содержания является фактом художественной структуры, языковая оформленность — лингвостилистической.

Ценностной интерпретации художественного сообщения служат также те дополнительные элементы смысла, которые формируются на фоне фактуальной информации, углубляя содержательную сторону этого сообщения или изменяя его смысловые акценты. Эти элементы смысла составляют имплицитное содержание высказывания и относятся к категории импликации — важной категории художественного текста. Она будет в дальнейшем рассмотрена отдельно.

Кроме названных способов ценностной ориентации художественного текста (через стимулирование определенной оценки у читателя, формулирование авторской оценки или импликацию) существенным элементом его концептуального смысла являются эмоционально-стилистические значения. Как говорит М.М. Бахтин, «выражение эмоционально-ценностных отношений может носить не эксплицитно-словесный характер, а, так сказать, имплицитный характер в интонации»¹⁷⁴.

6.2. Эмоциональная тональность как разновидность концептуальной информации

Эмоционально-оценочную семантику отмечают и в практической, и в художественной речи, называя ее эмоциональной окраской, экспрессивной интонацией, колоритом, эмоциональным тоном. «Эмоциональный тон, — говорит Н.А. Лукьянова, это та эмоция, с которой что-

¹⁷³ Эту недоступность драмы для прямой авторской оценки пытался преодолеть Б. Брехт своим «эпическим театром».

¹⁷⁴ *Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 369.*

то или о чем-то сообщается говорящим или говорящий обращается к собеседнику»¹⁷⁵. По отношению к художественному тексту наиболее распространено обозначение *тональность*¹⁷⁶. Тональность текста представляет собой категорию, которая ответственна за эмоциональную оценку передаваемого этим текстом внешнего содержания. Тональности художественного текста принято рассматривать прежде всего как выражение идейно-эмоционального отношения автора к изображаемому и связывать с различными видами эстетических оценок: патетика, ирония, сарказм, сатира и др. Семантика эстетических тональностей многообразна, но ряд ее разновидностей остается открытым.

Тональность определенной семантики может распространяться на весь текст или окрашивать его отдельные элементы. «Основной тон, — говорит М.Б. Храпченко, не только не исключает, а предполагает существование в литературном произведении различных тональностей, которые передают богатство эмоциональных ракурсов»¹⁷⁷. Основной, доминирующий тон включает в себя все эти локальные тональности, обуславливая со своей, стилистической, стороны связность и целостность текста, который является не только структурным, тематическим и идейным, но и стилистическим единством.

Тональность — это стилистическая категория текста, которая включает различные семантические виды эмоциональных оценок и разнообразные способы их выражения, представленные экспрессивными и оценочными элементами текста — как языковыми, так и структурно-композиционными. Так, например, ироническую тональ-

¹⁷⁵ Лукьянова Н.А. Экспрессивность в системе словаря и речи. Человеческий фактор в языке М., 1991. С. 170.

¹⁷⁶ Название «тональность» имеет тенденцию превратиться в термин, оно употребляется для обозначения стилиевой семантики литературных текстов В.В. Виноградовым, М.Б. Храпченко, М.Я. Поляковым, Ю.М. Скребневым, М.П. Брандес, а также при изучении разговорной речи для названия функционально-стилистических значений (Брандес, Телия) и социальных значений (Тарасов). В последнее время появилось понятие модальной тональности научного текста (*Jann Л.М.* Общая (текстовая) тональность научного текста с точки зрения объективной модальности // *Функционирование языка в различных типах текста.* Пермь, 1989. С. 39–47; *Плескачёва М.О.* Отношение содержания высказывания к действительности в разных функциональных стилях: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1984.

¹⁷⁷ Храпченко М.Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. М., 1970. С. 126.

ность в романах Томаса Манна, образует, согласно Р. Баумгарту¹⁷⁸, не только ироническое словоупотребление (*ironische Wortwahl*) и иронический синтаксис (*ironische Syntax*), но и прием пародирования, и нарушение целостности повествования за счет вступления авторского голоса, а также другие способы иронического изображения.

Возьмем пример саркастической тональности, создаваемой экспрессивными средствами эмоциональной оценки, которую называют эмотивностью. Этот пример заимствован из художественной биографии Казановы, написанной Стефаном Цвейгом. Здесь эмоциональная оценка сплавлена с описанием персонажа, так что он предстает перед читателем в форме, пронизанной отношением к нему автора: «Er (Casanova) dilettiert und meist schlecht in allen Künsten, schreibt stolperige Verse und narkotische Philosopheme, er kratzt mittelmässig die Geige und konvertiert bestenfalls wie ein Enzyklopädist. Trefflicher schon versteht er jene Spiele, die der Teufel erfunden und so da sind: Pharao, Karten, Biribi, Würfel, Domino, Bauernfängerei, Alchimie und Diplomatie. Aber als Magier und Meister exzelliert Casanova einzig im Liebesspiel»¹⁷⁹. Отношение автора к образу Казановы передает не только объективно-оценочное слово *schlecht*, но прежде всего единицы, содержащие эмоциональную отрицательную оценку: *dilettieren*, *Geige kratzen*, *stolperige Verse*, *narkotische Philisopheme*, *vom Teufel erfundene Spiele*. Эмоциональная оценка автора, выраженная средствами языковой экспрессии, понижывает все повествование, создавая саркастическую тональность текста.

Эмоциональная тональность является важным элементом текстовой семантики. Она участвует в утверждении системы ценностей, которыми руководствуется автор, создающий художественный текст, т. е. имеет непосредственное отношение к формированию его внутреннего, концептуального, содержания. Более того, можно говорить не только о доминирующей тональности конкретного литературного текста, но и о ведущей тональности творчества писателя. Так ироническая тональность является основной стилевой характеристикой повествования у Томаса Манна. А напряженность стиля Франца Кафки и сила его воздействия достигается эмоциональной сдержанностью, бесстрастным описанием ситуаций, которые возбуждают сильные эмоциональные реакции у читателя.

¹⁷⁸ Baumgart R. *Das Ironische und die Ironie in den Werken Thomas Manns*. München, 1964.

¹⁷⁹ Zweig St. *Drei Dichter ihres Lebens*. Frankfurt / M., 1982.

Итак, оба вида содержательной структуры художественного текста — предметный и идейно-смысловой, или иначе, его фактуальная и концептуальная информация — различаются типом передаваемого содержания. Фактуальная информация содержит сведения о фактах художественной действительности, концептуальная — отражает заложенное в тексте идейное (концептуальное) отношение автора к художественному миру, а через него и к миру реальному. Очевидно, что оба вида содержательной информации в тексте переплетены и могут быть разграничены только в аналитических целях.

Если информация о фактах художественной действительности при разных ее наименованиях («номинативное содержание» у К.А. Долинина, «предметно-логическая информация» у И.В. Арнольд) не вызывает разногласия, то ценностное отношение автора к изображаемым событиям, которую мы называем концептуальной информацией, или внутренним содержанием текста (соответственно, вслед за И.Р. Гальпериным и М.Я. Поляковым), не только именуется, но и понимается по-разному. Оппозицией номинативному содержанию у К.А. Долинина является содержание коммуникативное, которое отражает речевую, или коммуникативную, ситуацию.

И.В. Арнольд противопоставляет предметно-логической информации («информации первого рода») эмоциональную, оценочную, функционально-стилистическую и экспрессивную («информацию второго рода»). Очевидно, что предлагаемое в настоящем издании понимание концептуальной информации шире, чем «информация второго рода» у Арнольд и уже, чем «коммуникативное содержание» у Долинина, так как оно не включает информацию о других факторах ситуации литературной коммуникации, в частности, о факторе адресата, рассмотрение которого мы оставляем за пределами настоящей книги.

6.3. Эксплицитная и имплицитная информация

Информация, которую передает художественный текст, различается также способом ее представления — эксплицитным или имплицитным¹⁸⁰. Эти способы отражают две тенденции, которые, как отме-

¹⁸⁰ Понятие имплицитных смыслов и импликации трактуются здесь широко — как содержание, которое не названо и не сформулировано языковыми средствами, но вытекает из названия или формулирования. Давно отмеченные

чает И.В. Арнольд, свойственны любому тексту: «тенденция к усилению эксплицитности, например, к повтору, облегчающему понимание и запоминание, и тенденция к имплицитности, суггестивности, компрессии информации, которая также может увеличивать экспрессивность, эмоциональность и эстетическое воздействие»¹⁸¹.

Художественный текст относится к «мягким» текстам в отличие от «жестких» текстов договоров, указов и т. п.¹⁸², т. е. большую роль в его организации играют имплицитные смыслы. Это связано с образным характером художественного сообщения, а значит, с его обобщенностью и информационной свернутостью. Различные виды имплицитной информации, которые проявляются в недоговоренности, индизации и подраумевании, рассчитаны на активное сотворчество читателя, который воспроизводит в своем сознании литературные образы, соотнося их с более широким образным пространством произведения, а также ориентируясь на свой практический, эмоциональный и культурный, в том числе, и читательский опыт.

Нужно иметь в виду, что имплицитное содержание художественного текста, которое передается в скрытой, непосредственно не сформулированной форме, мы понимаем здесь как предназначенную для передачи новую информацию. Ее сообщение управляется специальной авторской задачей, способствуя углублению смысла текста и созданию более сложного художественного кода. Различные формы имплицитных смыслов являются средствами создания экспрессивности текста.

Эксплицитное содержание заключено в высказываниях, которые реализуют свое задание в прямом и однозначном формулировании мысли. Сформулированное вербально, оно включает в себе пропозицию (в предложении) или цепочку пропозиций (в тексте). В качестве иллюстрации эксплицитного способа развертывания предметной информации возьмем анекдот Бертольда Брехта «Мезальянс», в котором пропозиции образуют тематическую прогрессию с преобладающей сквозной темой: «König Christian der Siebente heiratete eine Haushälterin. Wenn er mit ihr in die Provinz reiste, benahm sich selbst der nie-

в литературных произведениях эти понятия не терминологически назывались подспудными смыслами, чтением между строк, подтекстом.

¹⁸¹ Арнольд И.В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность. СПб., 1999. С. 91.

¹⁸² См. Бабенко Л.Г., Казарин Ю.В. Лингвистический анализ художественного текста. М., 2003. С. 48.

drige Adel ablehnend zu ihr. Sie hatte deshalb ein schweres Leben. Beinahe das Schlimmste aber war es für sie, dass Christian sich beim Essen und auch sonst wie ein Bauer benahm».

Имплицитное содержание не сформулировано, а «вытекает из эксплицитно выраженных элементов»¹⁸³ и апеллирует либо к знаниям читателя, полученным из предтекста, либо к его фоновым знаниям и ценностным представлениям. Оно не формулируется вербально (в поверхностной, языковой структуре), языковые элементы выступают лишь в качестве его сигналов, которые останавливают на себе внимание читателя. Активизируя его сознание, они обращают читателя к тем знаниям, которые необходимы для раскрытия имплицитного смысла.

Это положение действительно как для языковых элементов высказывания малого объема (слово, словосочетание), так и для пропозиций, реализованных посредством языковых элементов, а также для смысловых элементов текста. Существенным признаком импликации как вида скрытого смысла является развитость плана содержания по сравнению с неразвитостью плана выражения, т. е. она образуется в результате приращения смысла у некоторых единиц текста в процессе их функционирования.

Если обратиться к конкретным литературным текстам, то мы увидим, что в них переплетены скрытые и явные смыслы. Поэтому применительно к эксплицитной информации, вероятно, целесообразнее говорить о **ведущей** роли языка, который *формулирует* новое содержание. Что касается имплицитной информации, то для нее характерна **вспомогательная** роль языка, который *маркирует* новое содержание, и одновременно активная роль ассоциативной деятельности сознания.

Итак, имплицитная информация, на сообщение которой рассчитан художественный текст, опирается на активизацию когнитивных процессов в сознании производителя и получателя текста. При этом востребованными оказываются различные способы образования имплицитных смыслов. Мы здесь остановимся на трех способах, которые нам представляются основными. Это: 1) использование специальных **элементов языка**, которые обладают семантической неопределенностью и актуализируют свое значение только в предметной ситуации, отраженной в тексте; 2) использование **вербальных элементов текста**, которые отсылают либо к предметной ситуации данного текста, либо к предметной ситуации других текстов; и, наконец, 3) использо-

¹⁸³ Бондарко А.В. Грамматическое значение и смысл. Л., 1978.

вание вербально сформулированных элементов текстового смысла, которые отсылают к внеязыковой компетенции, общей у писателя и читателя — отправителя и получателя художественного текста.

1. К языковым элементам, которые специализируются на отсылке к предметной ситуации (или ситуации речи), относятся дейктические слова. Они указывают на лицо — персонажа изображаемой ситуации, а также на время и место действия, замещая их полнозначное наименование¹⁸⁴. Когда дейктические слова предшествуют прямому наименованию (катафорическое употребление), создается неопределенность, которая снимается только в перспективе текста. Этот способ проспективной импликации часто встречается в зачинах текстов современной художественной литературы, особенно детективной. Вопрос, кто будет действующим лицом?, а может быть, также вопросы, где? и когда? оно будет действовать, зачин текста оставляет без ответа.

В рассказах Вольфганга Борхерта, которые представляют собой высокохудожественные зарисовки военных впечатлений, многие персонажи вводятся личными местоимениями в первом предложении рассказа и остаются безымянными до конца: «Er tappte durch die dunkle Vorstadt» (“Die drei dunklen Könige”); «Plötzlich wachte sie auf» (“Das Brot”); «Er lag unbequem in dem flachen Grab» (“Jesus macht nicht mehr mit”) и др. Напряжение, которое создается в тексте местоименным обозначением персонажа, полностью не разрешается, и неопределенность его не снимается, так как этот образ-местоимение не достигает полной индивидуализации в контексте. Так, импликация становится одним из средств экспрессивности текста и способом создания анонимности и неопределенности персонажей рассказов, в которых изображается не конкретный, а некий обобщенный человек. Такой способ изображения ведет к концептуальной информации как глобальному образу страдания, которое несет собой война.

Отдельно остановимся на зачине рассказа «Die Krähen fliegen abends nach Hause». Здесь местоимение *sie* образует вместе с предикатом *hocken* пропозицию, которая многократно повторяется, создавая ритмическое развитие текста: «Sie hocken auf dem steinkalten Brückengeländer und am violettstinkenden Kanal entlang. (...) Sie hocken auf ausgeleierten muldigen Kellertreppen. (...) Sie hocken an türlose Häuserwände gelehnt. (...) Krähengesichtig (wie auch anders?) hocken sie, hocken, hocken und hocken»¹⁸⁵. Ни предикат, ни другие элементы кон-

¹⁸⁴ См.: Вольф Е.М. Грамматика и семантика местоимений. М., 1974. С. 5.

¹⁸⁵ Borchert W. Die Hundeblyume: Geschichten. С. 47.

текста не создают однозначной индивидуализации местоимения, а наоборот, поддерживают его соотнесенность одновременно с двумя референтами — Menschen и Krähen. Эта двойная референция sie сохраняется на протяжении двух абзацев, осуществляя концептуально мотивированную идентификацию людей и ворон. Она прерывается только в автодиалоге третьего абзаца, в котором местоимение sie сосредоточивается на замещении одного слова — Menschen: «Wer? Die Krähen? Vielleicht auch die Krähen. Aber die Menschen vor allem, die Menschen».

2. Вербальные элементы текста, отсылающие либо к предметной ситуации данного текста, либо к предметной ситуации других текстов, представляют собой семантические структуры, которые специализируются на выражении имплицитной семантики и издавна известны риторике и стилистике. Это повтор, апозиопеза (незаконченное высказывание со значением недосказанности), аллюзия (неавторизованная цитата), перифраза (описательное обозначение понятия), риторический вопрос и др.

Повтор слова или выражения в новом отрезке текста создает приращение смысла, или гиперсемантизацию этого слова и выражения. Появление у дистантного повтора окказионального смысла представляет собой явление ретроспективной импликации и служит образованию имплицитной предметно-логической информации текста.

Т.И. Сильман, которая рассматривала этот вид импликации¹⁸⁶, хорошо объясняет и иллюстрирует приращения смысла у повтора в художественном тексте. Она пишет: «...слово в художественном произведении не является простым средством разовой коммуникации (...), оно несет в себе определенное ситуативное содержание и, извлекаясь заново к жизни через повтор в другом месте произведения, оно способно обогащаться новыми оттенками, связанными с дополнительно пройденным движением сюжета»¹⁸⁷. Этот вид приращения смысла она иллюстрирует образованием имплицитных смыслов в «Вертере» Гете при дистантном повторе эпитета *brav*: *ein braver Mann — ein sehr braver Mann — ein braver Mensch*. Впервые этот эпитет используется в разговоре Лотты с отцом для положительной характеристики местного чиновника, второе употребление в сочетании *ein sehr braver Mann* светски-нейтрально характеризует жениха Лотты — Альберта. На фоне

¹⁸⁶ Она называет его подтекстом.

¹⁸⁷ Сильман Т.И. Подтекст как лингвистическое явление // Филол. науки. 1969. № 1. С. 85.

этих двух отчужденных и поверхностных определений сочетание *ein braver Mensch* как характеристика Альберта, вложенная в уста самой Лотты, показывает читателю романа (как и Вертеру), что она равнодушна к своему жениху. Таким образом важным условием возникновения импликации, реализуемой через повтор, является его подготовленность в предтексте, т. е. соотнесенность с ситуацией/ситуациями предыдущего употребления.

Имплицитные смыслы, выраженные через дистантный повтор, не только сообщают новую информацию и активизируют восприятие читателя — информативная и прагматическая функции свойственны всем видам и формам импликации. Повтор выполняет также текстообразующую функцию, связывая друг с другом отдельные текстовые элементы. Кроме того, образование имплицитной информации через дистантный повтор может быть характерным свойством индивидуального стиля — например, Вольфганга Борхерта или Томаса Манна.

Другой пример гиперсемантизации — образования имплицитной информации вследствие приращения смысла у единиц художественного текста мы наблюдали на примере притчи Кафки (с. 73), где слова *Uhr, Weg, Schutzmann* приобретают в контексте символическое значение и становятся сигналами концептуальной информации.

Имплицитную информацию, обогащающую смысл художественного текста, несут также аллюзии и перифразы.

Аллюзия¹⁸⁸ представляет собой риторическую фигуру, которая отсылает к предметной ситуации других текстов. Она является своего рода повтором, но повтором единицы, заимствованной из других источников. Аллюзия выражается скрытой, анонимной цитатой и содержит в себе намек на литературный или общекультурный факт, входящий в тезаурус и автора, и читателя. К аллюзиям как элементам, углубляющим смысл высказывания, относятся крылатые слова, индивидуальные неологизмы, имена персонажей и исторических лиц, названия произведений и их авторов, прямые и косвенные намеки на исторические и литературные факты и пр.¹⁸⁹ Источники аллюзий (в теории интертекстуальности они называются прецедентными текстами¹⁹⁰) — это, прежде всего, Библия и классическая литература, а также

¹⁸⁸ Аллюзия — от франц. *allusion* — намек.

¹⁸⁹ См.: Супрун А.Е. Текстовые реминисценции как языковое явление // Вопросы языкознания. 1995. № 6. С. 17.

¹⁹⁰ Термин Ю.Н. Караулова, см.: Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность. М., 1987.

многие другие области знаний, которые должны быть известны читателю — современнику автора. Сигналом аллюзии является ее фокус — аллюзивное слово, словосочетание или более крупные языковые единицы, которые включены в данный текст как заимствования из прецедентного текста. Фокус аллюзии привлекает в контекст своего нового употребления прежние контекстуальные смыслы — от смысла ближайшего контекста до самого широкого, который может быть и литературным текстом определенного автора, и его творчеством вообще, и даже целым литературным направлением, с которым связываются характерные выражения.

Основанием для классификации литературной аллюзии является вид контекста (филологический или культурно-исторический), из которого она заимствована и, соответственно, на который указывает, а также ее языковая структура.

Пример литературного использования аллюзии возьмем из «Кота Мурра» Е.Т.А. Гофмана. Он представляет собой заглавие одного из разделов романа: «Lebenserfahrungen des Jünglings. Auch ich war in Arkadien»¹⁹¹. Второе предложение заглавия включает в себя аллюзию на начальные слова стихотворения Шиллера «Resignation», которые сами содержат культурно-историческую аллюзию (Arkadien), считающуюся символом идиллической жизни. Эта скрытая цитата, как и другие проявления «учености» кота Мурра, имеет здесь ироническую функцию.

Функции, которые выполняет аллюзия в художественном тексте, частично совпадают с функциями других форм импликации. Это — экспрессивное выделение и подчеркивание элементов текста, содержащего аллюзию, а также усиление воздействия на читателя за счет апелляции к его тезаурусу. Информативная функция, углубляющая и обогащающая смысл текста, выражается в том, что аллюзия вводит конкретный литературный текст в контекст культурной традиции; использует аналогию с прототекстом для оценки сообщаемых фактов; а также служит способом пародирования и литературной полемики, к которому в немецкой литературе часто прибегали Гофман и Гейне.

Аллюзия на конкретное литературное произведение может стать системным явлением художественного текста, оформляя его подтекст. Этот вид подтекста, который образуется посредством целого ряда раз-

¹⁹¹ А именно, второй раздел первой главы. Hoffmann E.T.A. Lebensansichten des Katers Murr // Hoffmanns Werke. 3. Bd. Berlin; Weimar, 1979. S. 103.

нообразных аллюзивных заимствований из одного и того же источника, мы рассмотрим ниже.

Перифраз — замена прямого обозначения объекта описанием его признаков — также является формой намека на известные читателю факты, в том числе и на факты филологического контекста. Он может быть фигурой, которая отсылает к элементам либо того же текста, либо других текстов или к общекультурным знаниям читателя.

Наряду с аллюзиями намеки в форме метонимического перифраза нередко встречаются в гофмановском «Мурре», где кот-повествователь, по замыслу автора, кокетничает своей ученостью. Так, в начале первого раздела романа мы видим цитату, графически маркированную и введенную авторской речью: «O du süsse Gewohnheit des Daseins!» **ruft jener niederländische Held in der Tragödie aus**. При этом введение цитаты в текст повествователя зашифровано метонимическим перифразом¹⁹², намекающим на главного героя трагедии Гете «Эгмонт». Перифразы, так же как и аллюзии, могут характеризовать ассоциативность индивидуального стиля, как это происходит и в данном случае.

3. Смысловые элементы текста, сформулированные посредством языка, также оказываются источником создания имплицитных смыслов, при восприятии которых мобилизуются энциклопедические знания читателя.

Так, частым примером недосказанности является метонимическое построение литературного образа, при котором описываются детали или характерные признаки, направляющие читателя на воссоздание целого образа. Мастером такой многозначительной детали был А.П. Чехов. Его рассказ «Разговор человека с собакой» начинается так: «Была лунная, морозная ночь. Алексей Иванович Романсов сбил с рукава зеленого чертика, отворил осторожно калитку и вошел во двор»¹⁹³. Комический образ подвыпившего человека, который затем гротескно развивается в сцене пьяной исповеди перед дворовой собакой, создается уже во втором предложении текста. Состояние персонажа, о котором необходимо знать читателю для понимания предметной ситуации, заключенной в тексте, является пресуппозицией этого предложения. Оно не называется, а изображается через описание его жеста («сбил с рукава зеленого чертика»). Значение этого жеста закреплено во фразеологизме «допить до чертиков» и является его материализацией. Кстати, и в дальнейшем повествовании ни разу не

¹⁹² Отмеченный перифраз подчеркнут в приведенном примере.

¹⁹³ Чехов А.П. Собрание сочинений. Т. 3. М., 1955. С. 210.

упоминается о том, что персонаж пьян, это вытекает только из описания его действий и его речи.

Прием характеристики персонажа, особенно его психического состояния, через описание по внешним, наблюдаемым признакам (жесту, действию) или внутренним, ненаблюдаемым (физическим ощущениям) широко использовался в художественной литературе и неоднократно описывался лингвистами¹⁹⁴. Этот вид имплицитных смыслов в большей мере, чем другие, объясняется сложностью объекта описания — эмоционального состояния человека и недостаточностью, а иногда и невозможностью его прямого обозначения.

Пример пропозиции с установкой автора на имплицитный, подразумеваемый смысл мы видели в интродукции рассказа Чехова. Другой пример найдем в «Томе Сойере» Марка Твена — в известном эпизоде романа, когда Том красит забор. Желая подыскать себе замену в этом скучном занятии, Том соблазняет Джима — чернокожего слугу, обещая ему подарить мраморный шарик и вдобавок показать свой больной палец. Заинтересованный Джим следит за тем, как Том разматывает бинт на пальце. О том, что хитрость Тома удалась и Джим согласился вместо него красить забор, читатель заключает по следующей фразе: «В следующую минуту он (Том) уже летел по улице, громяхая ведром и почесывая спину» (Приключения Тома Сойера. М., 1971. С. 30).

Импликация в этом примере представляет собой фигуру умолчания или, в терминах прагматики, импликатуру — вывод, который вытекает из эксплицитно описанной предметной ситуации. Этот вывод подразумевает автор и делает читатель на основании общей жизненной практики. Эффект, который создает эта фигура умолчания возникает в связи с ее конечной позицией в описании предметной ситуации. В результате развития этой ситуации у читателя провоцируется напряженное ожидание положительной или отрицательной развязки. Однако вместо ожидаемого сообщения о том, чем завершилась эта ситуация, сообщается факт, который на первый взгляд не имеет к ней отношения, а открывает новую ситуацию. Но именно этот факт и имплицитно развязку.

Итак, перед нами — два вида имплицитных смыслов. Первый — основывается на метонимическом иносказании (описание явления по

¹⁹⁴ *Пиотровская Л.А.* Эмотивные высказывания как объект лингвистического исследования. СПб., 1994; *Баженова И.С.* Способы обозначения и их роль в структуре художественного текста: Дис. ... канд. филол. наук. М., 1990. и др.

его признакам), подразумеваемый смысл которого содержится в имплицитной пресуппозиции. Второй — вытекает в результате интерпретации фигуры умолчания. Ее образуют соположенные элементы текста, между которыми нарушена прямая логическая связь.

Предлагая настоящую типологию имплицитных смыслов, встречающихся в художественном тексте, мы пытались показать, что в основе их образования лежат разнообразные структурно-семантические механизмы, активизирующие ассоциативную деятельность сознания. Хотя их исчерпывающая классификация из-за недостаточной изученности этого вопроса в лингвистике является пока преждевременной, систематизированный материал позволяет сделать некоторые заключения:

Имплицитные смыслы образуют второй, ассоциативный, план текста, который использует элементы вербального плана в качестве своих сигналов. При этом они выполняют важные функции в тексте. Обогащая и углубляя общий смысл соответствующего текстового фрагмента, явления импликации повышают его напряженность и экспрессивность. Кроме информативной и экспрессивной функций импликация выполняет также прагматическую функцию, которая заключается в том, что она активизирует внимание читателя и его личностную компетенцию, усиливая таким образом воздействие художественного сообщения. Наконец, установка на имплицитный способ сообщения информации характеризует индивидуальный стиль автора, а также стиль литературного направления, примером чему служат явления модернизма и постмодернизма в литературе XX в.

Если соотнести эксплицитный и имплицитный способы передачи информации с ее содержательными характеристиками, то можно увидеть, что фактуальная информация сообщается преимущественно эксплицитно, а концептуальная преимущественно имплицитно. Что касается имплицитного характера фактуального, предметного содержания, то оно, как говорилось выше, может играть большую или меньшую роль у разных авторов, а также в разных литературных направлениях и жанрах. Так, в фольклорной прозе — эпосе, сказках, шванках роль имплицитных смыслов в событийном развитии незначительна. С развитием национальной литературы усложняются и ее художественные коды, появляются и распространяются новые приемы подраствания, создающие неопределенность и многозначность, и открытые для различных интерпретаций. На рубеже XIX и XX вв. формируется понятие подтекста.

6.4. Подтекст

Подтекст образуется в отличие от описанных видов импликаций не в отдельных текстовых элементах, а в целом тексте, образуя его второй, последовательно развивающийся, семантический план. Он формируется в результате взаимодействия различных средств импликации, несущих аналогичную семантическую функцию. Противопоставляя подтекст и импликацию как формы создания общего имплицитного смысла, охватывающего весь текст, в первом случае, и локальных имплицитных смыслов, во втором, мы присоединяемся к мнению И.В. Арнольд, которое она высказывает в своей работе «Импликация как прием построения текста и предмет филологического изучения»¹⁹⁵.

Подтекст как имплицитный способ сообщения предметной информации, которая развивается на протяжении целого текста, имеет разнообразные формы передачи, требующие в каждом случае особой интерпретации¹⁹⁶. Мы здесь остановимся на двух примерах: первый иллюстрирует образование подтекста посредством одного структурного вида импликации — аллюзии, второй — посредством нескольких видов имплицитных смыслов.

Роман Вольфганга Кеппена «Der Tod in Rom» («Смерть в Риме») кроме центральной социально-исторической проблемы, которая посвящена формированию общественного сознания послевоенной Германии на фоне фашистского прошлого, художественно развивает еще одну важную тему: художник и общество. Благодаря этой тематике роман Кеппена примыкает к традиции изображения в литературе творческой личности и ее духовного поиска. Ведущим представителем этой традиции в XX в. был Томас Манн. С ним, а именно с его новеллой «Der Tod in Venedig» («Смерть в Венеции») роман Кеппена и вступает в диалог, который выражается в интертекстуальных связях обоих текстов.

Оставим в стороне общие сюжетные мотивы у романа и новеллы и обратим внимание на **лингвистические** элементы интертекстуаль-

¹⁹⁵ См.: Арнольд И.В. Указ. соч. С. 77–92.

¹⁹⁶ Из этой формулировки ясно, что мы относим к подтексту, как, впрочем и к импликации, только предметную информацию. Эмоционально-оценочное содержание художественных высказываний, например выражение иронии, составляет эмоциональную тональность — соответственно, текста или его отрезка.

ного подтекста, занимающие начальное и конечное место в романе и представляющие собой аллюзии.

Очевидно, что заглавие романа Вольфганга Кеппена «Der Tod in Rom» является модифицированной аллюзией на заглавие новеллы «Der Tod in Venedig». Последнее предложение романа также представляет собой модифицированную аллюзию на конец новеллы, взятый к тому же Кеппеном в качестве эпиграфа. Сравним оба варианта. У Манна: «Und noch desselben Tages empfing eine respektvoll erschütterte Welt die Nachricht von seinem Tode»; у Кеппена: «Die Zeitungen meldeten noch am Abend Judejahns Tod, der durch die Umstände eine Weltnachricht geworden war, die aber niemand erschütterte»¹⁹⁷. Параллели между этими предложениями устанавливаются лексическими переключками: sein Tod — Judejahns Tod; Nachricht — Weltnachricht; erschütterte Welt — niemand erschüttern. Кроме того, оба предложения занимают конечную позицию в текстах. Последняя сопоставляемая пара, содержащая утверждение в первом случае и отрицание во втором, показывает, что аллюзивное предложение представляет собой семантический контраст по отношению к своему источнику, его пародийное заострение. Аллюзивные переключки романа и новеллы проявляются также в мифологических реминисценциях, появляющихся в обоих текстах, что связано с географическим местом действия — Италией.

Иллюстрацией образования подтекста в результате взаимодействия аллюзий и перифразов как форм вертикального контекста является новелла Томаса Манна «Schwere Stunde». Вне знакомства с вертикальным контекстом смысл новеллы оказывается недоступным для понимания. Текст новеллы представляет собой внутренний монолог центрального персонажа, которым является поэт, переживающий душевный кризис — творческий и личностный. Такова в свёрнутом виде вещественная, содержательно-фактуальная информация текста. Монолог ведется от лица, обозначенного местоимением «ег». Анонимность его не нарушается ни разу, превращая его в собирательный образ творческой личности (точнее, поэта, что было созвучно поэту Томасу Манну). Такова концептуальная информация, внутреннее содержание новеллы.

Хотя основное содержание новеллы раскрывает тему душевного смятения творческой личности, которое в конце преодолевается (это отражается и в лексическом составе текста), в ней находят место, хотя

¹⁹⁷ Koepfen W. Der Tod in Rom. Moskau, 1978. С. 182.

бы в виде упоминания, конкретные образы — комнаты, где происходит действие, образы жены, детей, друга, написанных произведений и их сюжетных мотивов. Наконец, дается портретное описание центрального персонажа. Все эти конкретные детали текста оказываются сигналами подтекстовой информации, которые указывают на реальный образ, стоящий за образом-местоимением. Это Фридрих Шиллер в период своей работы над «Валленштейном». Но к этому заключению читатель должен прийти самостоятельно, мобилизовав свой филологический тезаурус

Теперь обратим внимание на эти подтекстовые сигналы, которые представляют собой различные формы намека. Для создания и интерпретации подтекстовой информации новеллы требуется филологический контекст — знание личной и творческой биографии Шиллера, особенно ее периода, приходящегося на 1780–1790-е гг., который автор новеллы заставляет переживать своего героя. На подтекстовый смысл указывают многочисленные элементы текста, среди которых есть сигналы скрытого смысла и факты, открывающиеся лишь в процессе внимательной, может быть, профессиональной интерпретации.

К более или менее очевидным сигналам подтекста можно, как представляется, отнести следующие группы текстовых элементов: 1) имя собственное (Lotte — жена Шиллера Шарлотта, урожденная Ленгефельд, Körner — Х.Г. Кёрнер — его друг, Carlos — «Дон Карлос» — название его знаменитой драмы, Brief des Julius — Юлий — литературное имя Шиллера, под которым он выступает в «Философских письмах», опубликованных им в журнале «Талия»); 2) аллюзивное слово (Glocke, Freiheit), отсылающее к его программному стихотворению «Das Lied von der Glocke» и к одному из ключевых слов его творчества; 3) метонимический перифраз, намекающий на образ Гёте: «der dort? In Weimar, den er mit einer sehnsüchtigen Feindschaft liebte», дословно повторенный в тексте. Из-за отсутствия названия драмы «Wallenstein» перифразом можно считать и указание на ее сюжетные эпизоды; 4) описание внешнего портрета анонимного поэта.

Особое значение в новелле имеют прямые и трансформированные цитаты из переписки Шиллера с Гёте и Кёрнером, относящейся к 1780–1790-м гг. Они обнаруживаются лишь в результате текстологического анализа и детального знакомства с эпистолярным наследием поэта. Эти интертекстуальные элементы, стилизующие язык Шиллера, служат верификации внутреннего монолога героя в новелле Томаса Манна.

Завершая настоящий раздел, следует еще раз указать на те теоретические положения, которые являются для него принципиальными.

Выделяемые виды информации мы различаем на основании типов содержания — внешнего и внутреннего, или предметного и концептуального, а также на основании способов представления содержания — эксплицитного или имплицитного. Одним из видов концептуальной информации является эмоциональная тональность, которая привлекает к своему выражению как лингвостилистические, так и содержательные элементы текста. Одним из способов сообщения имплицитной информации является подтекст, который представляет собой категорию целого текста, передает предметную информацию и образуется совокупностью форм импликации, выполняющих общую семантическую функцию.

Заключение

Художественный повествовательный текст, о котором шла речь в настоящей книге, является эстетически организованной формой текста, единицей которого является художественный образ, начиная с самого крупного — образа мира, создаваемого целым текстом, далее, образов отдельных объектов, «населяющих» этот мир, и кончая словообразом.

Осуществлением художественного замысла, т. е. эстетически организованного сообщения, художественное повествование отличается от повествовательных форм практической речи, которые встречаются и в виде отдельных речевых жанров (типов текста), и в виде элементов речевых жанров (например бытовой рассказ, биография ученого как фрагмент научного текста, не говоря уже о публицистических жанрах). Общими характеристиками художественного и практического повествования являются закономерности логического развития, а также закономерности использования языка, отражающие логическую сторону повествования.

Подтверждение этому факту можно найти и в пределах тех аспектов формирования художественного текста, которые были затронуты в настоящей книге. Так, сходство в организации художественной и практической речи заключается в жанровой организации — конечно, более последовательной и типизированной во втором случае, чем в первом. Что касается передаваемой информации, то практические тексты обладают не только внешним, предметным, содержанием, представленным эксплицитно; они содержат также концептуальную информацию, которая передается в зависимости от типа текста либо как сформулированный, либо как имплицитный смыслы. Так, например, эвфемистические высказывания встречаются в том числе и в научных текстах. С большой степенью уверенности можно предположить, что даже подтекст в функции намека вполне реален в устном иносказательном монологе или в публицистическом жанре.

Все это свидетельствует о том, что лингвостилистическое исследование художественного текста не является областью, обособленной от общелингвистических штудий. Более того, это соображение можно усугубить, если привести цитату В.Н. Караулова, который считает, что «художественные тексты представляют собой особый интерес для лингвиста, так как в них максимально активизированы языковые процессы»¹⁹⁸.

¹⁹⁸ *Караулов В.Н.* Русский язык и языковая личность. М., 1987. С. 183.

Литература

- Античные теории языка и стиля. М.; Л., 1978.
- Аристотель*. Риторика // Аристотель. Поэтика. Риторика. СПб., 2000.
- Арнольд И.В.* Семантика. Стилистика. Интертекстуальность. СПб., 1999.
- Арнольд И.В.* Стилистика современного английского языка. М., 1990.
- Арутюнова Н.Д.* В сторону семиотики и стилистики // Язык и мир человека. Ч. IV. М., 1998. С. 275–402.
- Бабенко Л.Г., Казарин Ю.В.* Лингвистический анализ художественного текста. М., 2003.
- Баженова И.С.* Способы обозначения и их роль в структуре художественного текста: Дис. ... канд. филол. наук. М., 1990.
- Бахтин М.М.* К эстетике слова // Контекст - 73. М., 1974. С. 258–280.
- Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского: Из предыстории романного слова // Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. М., 1986. С. 353–391.
- Бахтин М.М.* Проблема речевых жанров // Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 237–280.
- Бахтин М.М.* Эпос и роман. СПб., 2000. С. 194–232.
- Бахтин М.М.* Язык в художественной литературе // Собр. соч.: В 7 т. Т. 5. М., 1997. С. 287–297.
- Безменова Н.А.* О предмете «история риторики» // Неориторика: генезис, проблемы, перспективы. М., 1987. С. 25–45.
- Безменова Н.А.* Очерки по теории и истории риторики. М., 1991.
- Березин Ф.М.* История лингвистических учений. М., 1975.
- Бондарко А.В.* Грамматическое значение и смысл. Л., 1978.
- Бондарко А.В.* Функциональная грамматика. Л., 1984.
- Брандес М.П.* Стилистика текста. М., 2004.
- Булыгина Т.В.* Пражская лингвистическая школа // Основные направления структурализма. М., 1964. С. 46–126.
- Валгина Н.С.* Теория текста. М., 2003.
- Верли М.* Общее литературоведение. М., 1957.
- Виноградов В.В.* Поэтика и риторика // Избранные труды: О языке художественной прозы. М., 1980. С. 98–176.
- Винокур Г.О.* Избранные работы по русскому языку. М., 1959.
- Винокур Г.О.* Культура языка. М., 1925.
- Вольф Е.М.* Грамматика и семантика местоимений. М., 1974.

- Выгодский Л.С.* Психология искусства. Минск, 1998.
- Гальперин И.Р.* Проблемы лингвостилистики (Вступ. статья) // Новое в зарубежной лингвистике. Лингвостилистика. Вып. IX. М., 1980. С. 5–35.
- Гальперин И.Р.* Текст как объект лингвистического исследования. М., 1981.
- Гаспаров М.Л.* Риторика // Краткая литературная энциклопедия. Т. 6. М., 1971. С. 304–305.
- Герменевтика: История и современность. М. 1985.
- Гинзбург Л.Я.* О психологической прозе. Л., 1977.
- Гончарова Е.А., Шишкина И.П.* Интерпретация текста. М., 2005.
- Гюббенет И.В.* Основы филологической интерпретации литературно-художественного текста. М., 1991.
- Долинин К.А.* Интерпретация текста. М., 1985.
- Дюбуа Ж., Мэнге Ф., Эделин Ф.* и др. Общая риторика. М., 1986.
- Жирмунский В.М.* Введение в литературоведение. СПб., 1996.
- Жирмунский В.М.* О ритмической прозе // Жирмунский В.М. Теория стиха. Л., 1975. С. 565–586.
- Иванов В.В.* Поэтика // Краткая литературная энциклопедия. Т. 5. М., 1968. С. 944–946.
- Караулов Ю.Н.* Русский язык и языковая личность. М., 1987.
- Кожина М.Н.* Статус стилистики в современном языкознании // Статус стилистики в современном языкознании: Сб. стат. Пермь, 1992. С. 4–25.
- Левый И.* Теория информации и литературный процесс // Структурализм «за» и «против». М., 1975. С. 277–304.
- Лосев А.Ф.* Античные риторика. М., 1978. С. 5–12.
- Лотман М.Ю.* Структуральная поэтика и ее место в наследии Ю.М. Лотмана // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб., 1998. С. 675–686.
- Лотман Ю.М.* Анализ поэтического текста // Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. СПб., 1996. С. 18–252.
- Лотман Ю.М.* О разграничении лингвистического и литературоведческого понятия структуры // Вопросы языкознания. 1963. № 3. С. 44–52.
- Лотман Ю.М.* От редакции // Труды по знаковым системам. Т. 2. Тарту, 1965. С. 5–8.
- Лотман Ю.М.* Структура художественного текста // Об искусстве. СПб., 1998. С. 14–285.

- Лотман Ю.М.* Риторика // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб., 1998. С. 404–422.
- Лотман Ю.М.* Риторика — механизм смыслопорождения // Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб., 2004. С. 180–183.
- Лотман Ю.М.* Тезисы к проблеме «Искусство в ряду моделирующих систем» // Труды по знаковым системам. Т. 3. Тарту, 1967. С. 130–145.
- Лотман Ю.М.* Язык как материал литературы // Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии: Анализ поэтического текста. СПб., 1996. С. 31–35.
- Лотман Ю.М.* Ян Мукаржовский — теоретик искусства // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб., 1998. С. 461–462.
- Лузина Л.Г.* Аспекты риторической поэтики // Неориторика: генезис, проблемы, перспективы. М., 1987. С. 137–156.
- Лузина Л.Г.* Категории стиля и проблемы стилистики в современном языкознании // Проблемы современной стилистики: Сб. научно-аналит. обзоров. М., 1989. С. 5–24.
- Лузина Л.Г.* Прагматика стиля: теоретический аспект // Проблемы современной стилистики: Сб. научно-аналит. обзоров. М., 1989. С. 62–73.
- Лукьянова Н.А.* Экспрессивность в системе словаря и речи. Человеческий фактор в языке М., 1991. С. 157–178.
- Новиков А.И.* Информация текста и ее формализация. М., 1983.
- Пиотровская Л.А.* Эмотивные высказывания как объект лингвистического исследования. СПб., 1994.
- Поляков М.Я.* Вопросы поэтики и художественной семантики. М., 1986.
- Потебня А.А.* Эстетика и поэтика. М., 1976.
- Сильман Т.И.* Подтекст как лингвистическое явление // Филол. науки. 1969. № 1. С. 84–90.
- Скребнев Ю.М.* Из докладов, представленных на Всесоюзн. научн. конференции «Стилистика и поэтика» // Вопросы языкознания. 1991. № 1. С. 163–167.
- Степанов Г.В.* Несколько замечаний о специфике художественного текста // Лингвистика текста: Сб. научн. трудов МГПИИЯ им. М. Горького. Вып. 103. М., 1976. С. 144.
- Степанов Ю.С.* Семиотика. М., 1971.
- Степанов Ю.С.* Семиотика // Лингвистический энциклопедический словарь. М., 1990. С. 441.

- Супрун А.Е.* Текстовые реминисценции как языковое явление // Вопросы языкознания. 1995. № 6. С. 17–28.
- Тодоров Ц.* Поэтика // Структурализм «за» и «против». М., 1975. С. 37–113.
- Томашевский Б.В.* Теория литературы. Поэтика. М., 1999.
- Томашевский Б.В.* Стих и язык: Филологические очерки. М.; Л., 1959.
- Топоров В.Н.* Риторика // Лингвистический энциклопедический словарь. М., 1990. С. 417.
- Трошина Н.Н.* Соотношение стилистики и лингвистики текста // Проблемы современной стилистики: Сб. научно-аналит. обзоров. М., 1989. С. 134–152.
- Тынянов Ю.* Архаисты и новаторы. М., 1929.
- Тынянов Ю.Н.* Теория литературы: Поэтика. М.; Л., 1930.
- Ульман С.* Стилистика и семантика // Новое в зарубежной лингвистике. Лингвостилистика. Вып. IX. М., 1980. С. 227–253.
- Успенский Б.А.* К проблеме генезиса тартуско-московской семиотической школы // Ю.М.Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994. С. 266–276.
- Федосюк М.Ю.* Нерешенные вопросы теории речевых жанров // Вопросы языкознания. 1997. № 5. С. 102–120.
- Филитов К.А.* Лингвистика текста. СПб., 2003.
- Хованская З.И.* Анализ литературного произведения в современной французской филологии. М., 1980.
- Храпченко М.Б.* Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. М., 1970.
- Хэллидей М.А.К.* Лингвистическая функция и литературный стиль // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. IX. Лингвостилистика. М., 1980. С. 116–147.
- Энквист Н.Э.* Параметры контекста // Новое в зарубежной лингвистике. Лингвостилистика. Вып. IX. 1980. С. 254–270.
- Якобсон Р.О.* Вопросы поэтики // Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987. С. 80–99.
- Якобсон Р.О.* Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». М., 1975. С. 193–230.
- Якобсон Р.* Поэзия грамматики и грамматика поэзии // Семиотика: Антология. Екатеринбург, 2001. С. 525–546.
- Anders G.* Der Blick vom Turm: Fabeln. München, 1968.

- Baumgart R.* Das Ironische und die Ironie in den Werken Thomas Manns. München, 1964.
- Curtius E.R.* Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern, 1948.
- Gutzen D., Oellers, Petersen J.H.* Einführung in die neuere deutsche Literaturwissenschaft. Bonn; Hagen; Osnabrück, 1988.
- Hamburger K.* Das epische Präteritum // Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geschichte. 1953. Bd. 27. S. 329–357.
- Ingarden R.* Das literarische Kunstwerk. Halle/Saale, 1931.
- Koch R.* Erneuerung der Fabel in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts // Die Fabel: Theorie, Geschichte und Rezeption einer Gattung / Hrsg. v. P.Hasubek. Berlin, 1982.
- Lausberg H.* Elemente der literarischen Rhetorik. München, 1967.
- Müller G.* Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst. Bonn, 1946.
- Sachwörterbuch der Literatur / Wilpert G., von.* Stuttgart, 1989.
- Sanders W.* Linguistische Stilistik. Göttingen, 1977.
- Sandig B.* Stilistik der deutschen Sprache. Berlin; New York, 1986.
- Spillner B.* Stilforschung und Rhetorik im Rahmen der angewandten Linguistik // Angewandte Linguistik. Tübingen, 1980.
- Staiger E.* Grundbegriffe der Poetik. Zürich, 1946.
- Staiger E.* Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters. Zürich, 1939.
- Ueding G.* Rhetorik des Schreibens: Eine Einführung. Königstein/Ts. 1985.
- Weinrich H.* Tempus. Besprochene und erzählte Welt. Stuttgart, 1964.
- Wörterbuch der Literaturwissenschaft / Hrsg. v. C. Träger.* Leipzig, 1986.

Источники примеров

- Becher J.R.* Abschied. Moskau, 1950.
- Borchert W.* Die Hundebblume. Geschichten. Leipzig, 1981.
- Hoffmann E.T.A.* Lebensansichten des Katers Murr // Hoffmans Werke. Bd. 1. Berlin; Weimar, 1979.
- Kafka Fr.* Das erzählerische Werk. Bd. I. Berlin, 1988.
- Koeppen W.* Der Tod in Rom. Moskau, 1978.
- Lessing G.E.* Fabeln: Lessings Werke in sechs Bänden. Bd. 1. Leipzig, s.a.
- Mann Th.* Erzählungen. Leipzig, 1980.
- Zweig S.* Casanova: Drei Dichter ihres Lebens: Casanova. Stendahl. Tolstoi. Frankfurt/ M., 1982.
- Твен М.* Приключения Тома Сойера. М., 1971.
- Чехов А.П.* Собрание сочинений. М., 1955. Т. 3.

Оглавление

Предисловие	3
1. Стилистика текста как современная лингвистическая дисциплина	—
1.1. Стилистический аспект изучения текста	—
1.2. Место стилистики текста среди других областей стилистических исследований	7
1.3. Стилистика в ряду дисциплин, изучающих текст	9
1.4. Заслуги стилистики в развитии лингвистической теории текста	14
1.5. Цель и задачи стилистики художественного текста	16
2. Исторические основы стилистики текста	17
2.1. Риторика и ее значение для стилистики текста	18
2.2. Поэтика	23
3. Современные теоретические основания стилистики художественного текста	28
3.1. Русская формальная школа	29
3.2. Пражский лингвистический кружок	33
3.3. Тартуско-московская семиотическая школа	35
3.4. Имманентный анализ литературного произведения в Германии	38
4. Специфика художественного текста как объекта лингвистического изучения	42
4.1. Референт художественного текста. Фикциональность и образная природа референта	43
4.2. Отправитель (автор) художественного текста. Эстетическая функция художественной коммуникации	46
4.3. Получатель (читатель) художественного текста	51
5. Типология художественных текстов	52
5.1. Поэзия и проза	—
5.2. Эпос, лирика, драма	56
5.3. Жанры повествовательного текста	58
6. Виды информации в художественном тексте	70
6.1. Внутреннее и внешнее содержание — содержательно- фактуальная и содержательно-концептуальная информация	—
6.2. Эмоциональная тональность как разновидность концептуальной информации	76
6.3. Эксплицитная и имплицитная информация	79
6.4. Подтекст	88
Заключение	92
Литература	93

Учебное издание

Ксения Ростиславовна Новожилова

СТИЛИСТИКА ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОГО ТЕКСТА:
ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И ИСТОРИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ

Учебное пособие

Зав. редакцией *Г.И. Чердниченко*
Редактор *Е.П. Парфенова*
Технич. редактор *Л.Н. Иванова*
Обложка *А.В. Калининой*
Компьютерная верстка *Н.Г. Михайловой*

Подписано в печать с оригинала-макета 28.05.2007.
Ф-т 60x84/16. Усл. печ. л. 5,81. Уч.-изд. л. 6,1. Тираж 120 экз.
Заказ № .

РОПИ С.-Петербургского государственного университета.
199034, С.-Петербург, Университетская наб., 7/9.
Типография Издательства СПбГУ.
199061, С.-Петербург, Средний пр., 41.

Предназначено для учебного процесса. Не подлежит продаже.

ББК 81.2=5.83

Н74

Рецензенты:

канд. филол. наук, доц. *Г.В. Снежинская* (С.-Петерб. гос. ун-т)

канд. филол. наук, доц. *М.И. Тимофеева* (С.-Петерб. гос. ун-т)

*Печатается по постановлению
Редакционно-издательского совета
С.-Петербургского государственного факультета*

Новожилова К.Р.

Н74 Стилистика повествовательного текста: Теоретические и исторические основы: Учебное пособие. — СПб., 2007. — 100 с.

Пособие посвящено разнообразным теоретическим проблемам стилистики художественного текста, а также обзору истории его изучения.

Рекомендуется в качестве учебного пособия студентам, может быть интересным филологам-профессионалам.

ББК 81.2=5.83

© К.Р. Новожилова, 2007

© Санкт-Петербургский
государственный
университет, 2007