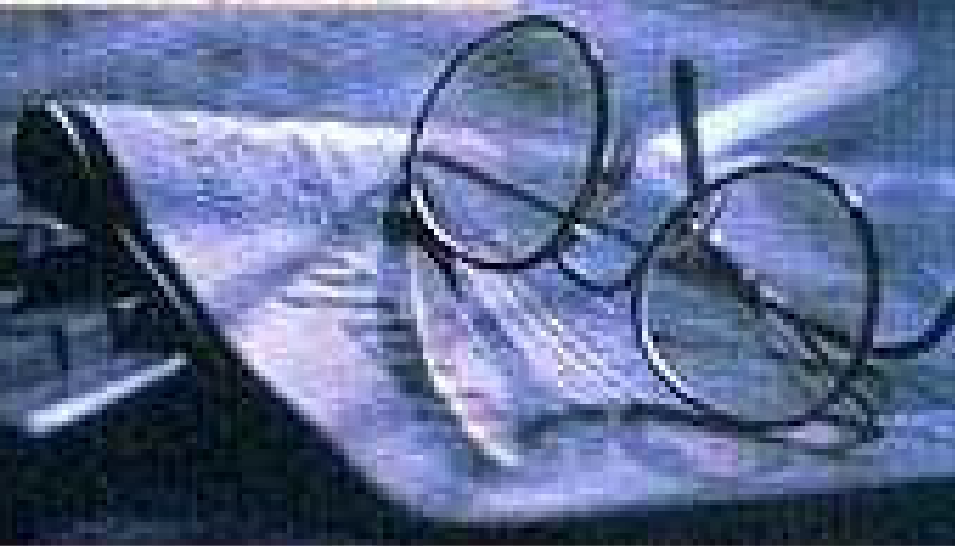


учебник **XIX** века

Н.С. Валгина

ТЕОРИЯ ТЕКСТА



ТЕОРИЯ ТЕКСТА

Учебное пособие

Рецензенты:

доктор филологических наук, профессор *А.А. Беловицкая*
доктор филологических наук, профессор *Н.Д. Бурвикова*

Москва, Логос. 2003 г.

Учебные издания серии «Учебник XXI века» удостоены диплома XIII Московской международной книжной ярмарки 2000 г.

Учебное пособие «Теория текста» – новая книга *видного отечественного филолога профессора Н.С. Валгиной*. На основе опыта преподавания этого курса в Московском государственном университете печати и результатов многолетних исследований в книге раскрываются структура и семантика текста, механизмы его образования и восприятия, определяются понятия смысла и значения, вида информации и типа речи, образа автора и образа стиля. Особое место отводится информационной насыщенности текста и способам ее повышения.

Для студентов высших учебных заведений, обучающихся по специальностям и направлениям **«Филология», «Лингвистика», «Литературоведение». «Журналистика», «Книжное дело», «Издательское дело и редактирование»**. Представляет интерес для языковедов, философов, психологов, культурологов и работников печати, преподавателей и специалистов по широкому кругу гуманитарных дисциплин.

Оглавление

Предисловие	3
Теория текста. Ее предмет и объект.....	4
Текст и его восприятие.....	6
Функциональный и прагматический аспекты в изучении текста	10
Текст как законченное информационное и структурное целое.	12
Единицы текста	12
Прагматическая установка текста и прагматическая установка автора.....	14
Единицы текста – высказывание и межфразовое единство.....	15
Целостность и связность как конструктивные признаки текста.....	26
Повторная номинация	32
Абзац как композиционно-стилистическая единица текста.....	36
Виды тематического (классического) абзаца.....	38
Функции абзаца.....	41
Виды информации и функционально-смысловые типы речи (способы изложения).....	46
Авторская модальность. Образ автора.....	59
Типы текстов	68
Тексты нехудожественные и художественные	69
Словесный (художественный) образ.....	73
Перевернутый образ	82
Категории времени и пространства в художественном и нехудожественном тексте.....	83
Текст в тексте	87
Формы представления авторства в художественном и нехудожественном тексте.....	95
Текст монологический и диалогический.....	104
Художественный текст прозаический и стихотворный.....	111

Понятие креолизованного текста	118
Текст как функционально-стилевая категория	119
Проявление авторской индивидуальности в стиле текста.....	136
Информативность текста и способы ее повышения.....	141
Семиотические и коммуникативные способы компрессии информации в тексте.....	147
Смысл и значение. Глубина прочтения текста	149
Информационно-структурные и тональные (стилистические) характеристики текста	152
Стиль как средство реализации конструктивной идеи произведения.....	159
Заключение.....	164
Библиографический список	170

Предисловие

Книга дает представление о тексте как объекте книговедческого и лингвостилистического анализа. Текст определяется как динамическая единица высшего порядка, как речевое произведение, обладающее признаками связности и цельности – в информационном, структурном и коммуникативном плане. Многоаспектность самого феномена текста диктует и многоаспектность его характеристики. Поэтому в книге рассмотрены как вопросы текстообразования, так и вопросы текстовосприятия: текст как продукт речемыслительной деятельности и текст как материал для восприятия. Особо подчеркивается значимость функционального и прагматического аспектов в изучении текста как основы поиска оптимального варианта его речевой организации.

Учтены следующие задачи изучения текста: выявление форм и закономерностей соотношения внешних (коммуникативных) факторов, лежащих в основе конструирования текста, и внутренних констант текста; установление взаимоотношений плана содержания и плана выражения в рамках текста как речевого произведения; описание и обоснование типологии текстов.

При характеристике текста реализован коммуникативно-прагматический принцип в определении текстовых категорий.

В последние годы текст стал объектом разноаспектного изучения. Лингвистический аспект, в частности, стимулируется развитием функциональной стилистики и потребностями массовой коммуникации. Текст, представляя собой сложную структуру многообразно соотносящихся и различающихся по своим качествам элементов, интересует исследователей прежде всего с точки зрения категорий содержания и формы. Поэтому речевая организация текста, соответствующая его информационно-коммуникативным качествам, особенно привлекает внимание исследователей.

В теории текста еще много нерешенных проблем. Нет единства взглядов на типологию текстов. Нет пропорциональности в степени разработки отдельных понятий и категорий текста.

При недостаточной разработанности научных основ анализа и построения текста естественной оказалась противоречивость и субъективизм оценок и рекомендаций в практических пособиях по работе с текстом. Для разработки типовой методики анализа текста – многомерной и одновременно непротиворечивой, – видимо, необходимо исследование большого массива разных типов и жанров текста, причем при таком исследовании важно обратить внимание не столько на то, из чего состоит текст, сколько на то, как он сделан, поскольку текст – это не сумма компонентов, а цельное произведение, имеющее целеустановку, функциональное назначение и обладающее авторской модальностью.

В методике анализа соотношение «автор – текст – читатель» занимает далеко не последнее место. Двуплоскостность текста как результата деятельности (для автора) и как материала для деятельности (для читателя) таит в себе многие секреты конструирования текста и его функционирования, порождения текста и его восприятия.

В настоящем издании предпринята попытка дать по возможности всестороннюю характеристику текста, исходя из имеющихся в специальной литературе материалов; помочь

студентам-филологам, журналистам, редакторам и книговедам разобраться в сложной текстовой проблематике и на этой основе выработать навыки теоретически обоснованного анализа текстов и их компонентов.

Теория текста. Ее предмет и объект

Функциональный аспект в изучении языка, ориентация на коммуникативный процесс неизбежно привели к выявлению коммуникативной единицы высшего порядка, посредством которой осуществляется речевое общение. Такой единицей является текст, который мыслится прежде всего как единица динамическая, организованная в условиях реальной коммуникации и, следовательно, обладающая экстра- и интралингвистическими параметрами.

Для речевой организации текста определяющими оказываются внешние, коммуникативные факторы. И потому порождение текста и его функционирование прагматически ориентированы, т.е. текст создается при возникновении определенной целеустановки и функционирует в определенных коммуникативных условиях.

Коммуникативные условия, или конкретные речевые ситуации, поддаются типологизации, таким образом, и тексты, ориентированные на определенные коммуникативные условия, также должны обладать типологическими признаками. Установлением этих признаков и занимается прежде всего теория текста – научная дисциплина, получившая выход в социалингвистику, психолингвистику^[1], информатику, функциональную стилистику, теорию перевода и другие дисциплины, связанные с изучением речевой деятельности как процесса и речевого произведения как результата этой деятельности.

Среди филологических дисциплин, в частности, редакционно-издательского и журналистского профиля, теория текста занимает одну из главных позиций. Это объясняется тем, что текст как объект исследования предстает здесь как вербальная информативная единица «в действии», т.е. обладающая прагматическими и функциональными качествами.

Теория текста сложилась как научная дисциплина во второй половине XX в. на пересечении ряда наук – информатики, психологии, лингвистики, риторики, прагматики, семиотики, герменевтики, книговедения, социологии. Несмотря на обилие междисциплинарных пересечений, в настоящее время теория текста обладает собственным онтологическим статусом. Теория текста охватывает любые знаковые последовательности, однако основным ее объектом является текст вербальный, поэтому при характеристике и описании текста важны данные, накопленные лингвистикой.

Одно то, что теория текста сложилась как дисциплина промежуточного типа, на базе ряда как фундаментальных, так и прикладных наук, говорит о многомерности самого объекта (текста) и многоаспектности его изучения. *Предметом* данной науки являются признаки и характеристики (как структурные, так и функциональные) текста как коммуникативной единицы высшего уровня, как цельного речевого произведения. Коммуникативность текста понимается как степень его обращенности к читателю. Интерес к тексту как речевому произведению проявился у лингвистов, начиная еще с 20–30-х годов XX в., усилился он в 50-е годы XX в. в связи с обращением к изучению языка в функциональном аспекте, когда язык стал рассматриваться не как статическая система знаков, а как система динамическая. Тогда и появился термин-понятие «речевая деятельность» в практике общения.

В тексте заключена речемыслительная деятельность пишущего (говорящего) субъекта, рассчитанная на ответную деятельность читателя (слушателя), на его восприятие. Так рождается взаимосвязанная триада: автор (производитель текста) – текст (материальное воплощение речемыслительной деятельности) – читатель (интерпретатор). Таким образом, текст оказывается одновременно и результатом деятельности (автора) и материалом для деятельности (читателя-интерпретатора).

^[1] См., в частности: Красных В.В. Основы психолингвистики теории коммуникации. М., 2001.

Любой текст рассчитан на чье-либо восприятие: летописец пишет для потомков, специалист-ученый – для коллег, с целью передать свои наблюдения и выводы; даже такой вид текста, как дневник, тоже создается для кого-то – пусть только «для себя». Но «для себя» – тоже определенный адрес. Отсюда и двуправленность текста: на автора-создателя (может быть, и коллективного) и на воспринимающего читателя. Такая двуправленность рождает множество проблем при попытке охарактеризовать текст всесторонне.

В теории текста еще много дискуссионных вопросов, нерешенных проблем, например вопрос о минимальной протяженности текста (можно ли считать текстом, в частности, одну коммуникативную реплику?). Не установилось и употребление самого термина, названия дисциплины. Изучение текста осуществляется под разными названиями: кроме термина «теория текста», бытуют термины «лингвистика текста», «структура текста», «герменевтика», «грамматика текста», «стилистика текста».

Наличие разных терминов – это не только свидетельство неустоявшейся терминологической практики, но и отражение того, что сам феномен текста предполагает многоаспектность его изучения. «Необходимость комплексного изучения текста не есть методическое требование, оно есть выражение существа самого объекта»^{2[2]}. И результаты такого изучения, бесспорно, повысятся, станут более ценными и надежными, если анализ окажется более широким и по количеству привлеченного текстового материала, и по учету сведений из других областей знания, и не только лингвистических, которые лучше всего помогут раскрыть сущность речевой организации текста.

Текст можно рассматривать с точки зрения заключенной в нем информации (текст – это прежде всего информационное единство); с точки зрения психологии его создания, как творческий акт автора, вызванный определенной целью (текст – это продукт речемыслительной деятельности субъекта); текст можно рассматривать с позиций прагматических (текст – это материал для восприятия, интерпретации); наконец, текст можно характеризовать со стороны его структуры, речевой организации, его стилистики (сейчас появляется все больше работ такого плана, например, стилистика текста, синтаксис текста, грамматика текста, шире – лингвистика текста).

Для издательских работников, в частности редакторов, важен прежде всего в качестве целевого прагматический аспект текста, поэтому при всесторонней характеристике текста особый акцент делается на вопросы о том, как повысить информационную ценность текста, какие приемы для этого можно рекомендовать, как улучшить литературную форму текста.

Исследователей текста (например, П. Хартманна, С. Якобсона, Г. Ейгера, В. Звегинцева, М. Гвенцадзе, О. Каменскую и др.) интересует прежде всего типология текстов и потому в качестве первоочередной ставится задача разработки самих принципов классификации текстов^{3[3]}.

Проблема выделения текстовых типов оказывается актуальной не только сама по себе, но и потому, что выдвигает тезис о различении языковой и коммуникативной компетенции. Языковая компетенция предполагает способность построения и понимания грамматически правильных предложений. Тогда как компетенция коммуникативная представляет собой способность понимания и правильного построения разных типов текста при учете специфики конкретной речевой ситуации^{4[4]}.

Придавая большое значение типологии текста (как теоретическое, так и практическое), ученые признают, что достаточно полная и единая классификация текстов, которая отвечала бы всем требованиям, еще не создана. А раз так, то, видимо, целесообразнее всего начать с уточнения самого понятия «тип текста» и тех критериев, которые должны быть положены в основу типологизации. Интересно отметить, что выделить типы текстов интуитивным путем гораздо легче, чем подвести под их классификацию теоретическую базу. Дело в том, что «образцы текстов» вполне социально осознанны: так, даже читатель-неспециалист различит текст художественный и

^{2[2]} Колшанский Г.В. Коммуникативная функция и структура языка. М., 1984. С. 15.

^{3[3]} См.: Каменская О.Л. Текст как средство коммуникации//Сб. научных статей МГПИИЯ им. М.Тореза. Вып. 158. М., 1980.

^{4[4]} См.: Гвенцадзе М.А. Коммуникативная лингвистика и типология текста. Тбилиси, 1986. С. 67.

нехудожественный; текст официального письма и дружеского послания; текст сообщения по радио и текст рекламы и т.д.

Усложняется задача разработки типологии текстов и тем, что не существует общепринятой терминологии в теории текста. Без четкой дифференциации используются термины «тип текста», «класс текстов», «вид текста», «тип дискурса», «тип речи», «форма текста» и даже «сорт текста»^{5[5]}.

Разногласия наблюдаются и в выборе критериев типологизации. Последнее объясняется природой самого текста, его многоаспектностью: один и тот же текст может быть отнесен к разным типологическим группам при учете разных его аспектов, когда в основание классификации кладутся разные признаки, объективно существующие в тексте. Выбор исходной точки отсчета, в данном случае классификационного критерия, может меняться, и потому могут смещаться и группы текстов в разных классификациях. Идеальная типология текстов должна отразить разные аспекты данного объекта – как коммуникативно-функциональный, так и структурно-семиотический.

Для этого скорее всего подойдет смешанный критерий, когда учитывается совокупность экстра- и интратекстуальных дифференциальных признаков. Разные ученые выделяют разное количество таких признаков, и потому классификации получаются более обобщенными или более детализированными. В любом случае важно соблюдение самого избранного принципа, чтобы в одном ряду не оказались понятия родового и видового плана или не обнаружились другие некорректные сочетания.

В настоящее время наиболее последовательной и гибкой представляется система текстов (их типология), основанием которой является теория функциональных стилей при учете коммуникативно-прагматических условий текстообразования^{6[6]}.

Важным в данном случае оказывается тот факт, что функциональная стилистика учитывает соотношение экстра- и интралингвистических факторов в различных социо-коммуникативных разновидностях текста^{7[7]}.

Текст и его восприятие

При определении понятия «текст» обнаруживаются различные подходы и методы изучения этого феномена.

В настоящее время текст как объект изучения привлекает специалистов разных областей знания, в том числе, а может быть, и в первую очередь – лингвистов, сосредоточивших внимание на функционально-коммуникативных качествах языка, средства выражения которого и составляют текстовую ткань. Недаром понятие «текст» часто включается в термины лингвистического плана – *грамматика текста, стилистика текста, синтаксис текста, лингвистика текста*. Однако именно в языкознании понятие «текст» не получило еще четкого определения. Видимо, свести это понятие только к категориям языкового плана невозможно – из-за его многоаспектности. Поэтому определения типа «единица выше предложения», «последовательность предложений» и подобные всегда оказываются некорректными, поскольку подчеркивают лишь «строевое» качество текста, его материальную структуру, оставляя без внимания его экстралингвистические показатели, в том числе роли участников коммуникации. Более того, если «не забыть» смысловой компонент текста, то необходимо признать верной мысль о том, что текст не состоит из предложений, а реализуется в них. Кроме того, смысл текста определяется мотивом его создания.

^{5[5]} См.: Гвенцадзе М.А. Указ. соч. С. 11

^{6[6]} См.: Гвенцадзе М.А. Указ. соч. С. 67.

^{7[7]} Там же.

Следовательно, если учесть, что феномен текста заключается в его многоаспектности, то можно допустить и различные определения его. Так это и есть на самом деле: в дефиниции подчеркивается как основное то одно качество текста, то другое, то третье. Текст определяют как информационное пространство, как речевое произведение, как знаковую последовательность и т.п. Так, в семиотике под текстом понимается осмысленная последовательность любых знаков, любая форма коммуникации, в том числе обряд, танец, ритуал и т.п. В филологии, в частности языкознании, под текстом понимается последовательность вербальных (словесных) знаков. Поскольку текст несет некий смысл, то он изначально коммуникативен, поэтому текст представляется как единица коммуникативная.

Само слово «текст» (лат. *textus*) означает ткань, сплетение, соединение. Поэтому важно установить и то, что соединяется, и то, как и зачем соединяется. В любом случае текст представляет собой объединенную по смыслу последовательность знаковых единиц, основными свойствами которой являются связанность и цельность.

Такая последовательность знаков признается коммуникативной единицей высшего уровня, поскольку она обладает качеством смысловой завершенности как цельное литературное произведение, т.е. законченное информационное и структурное целое. Причем целое – это нечто другое, нежели сумма частей, целое всегда имеет функциональную структуру, а части целого выполняют свои роли в этой структуре.

Текстовые категории (содержательные, структурные, строевые, функциональные, коммуникативные), будучи сущностно разными, не слагаются друг с другом, а налагаются друг на друга, рождая некое единое образование, качественно отличное от суммы составляющих. Связность и цельность как свойства текста могут быть рассмотрены автономно лишь для удобства анализа, несколько абстрагированно, поскольку оба эти качества в рамках реального текста существуют в единстве и предполагают друг друга: единое содержание, смысл текста выражается именно языковыми средствами (эксплицитно или имплицитно). И потому языковая связность одновременно является показателем смысловой цельности. Конечно, если имеется в виду естественная ситуация, когда порождение текста преследует цель выражения определенного смысла.

Текст может быть письменным и устным по форме своего воспроизведения. Та и другая форма требует своей «текстуальности» – внешней связанности, внутренней осмысленности, направленности на восприятие.

Важным в теории текста оказывается и вопрос об идентичности текста, его канонической форме, которая особо исследуется такой отраслью филологии, как текстология. Лингвистика изучает интонационные, лексические и синтаксические средства текста; графические средства подчеркивания, шрифтовые выделения, пунктуацию.

Понятие «текст» может быть применено не только по отношению к цельному литературно оформленному произведению, но и к его части, достаточно самостоятельной с точки зрения микротемы и языкового оформления. Так, можно говорить о тексте главы, раздела, параграфа; тексте введения, заключения и т.п.

Правильность восприятия текста обеспечивается не только языковыми и графическими единицами и средствами, но и общим фондом знаний, по-другому «коммуникативным фоном», на котором осуществляется текстообразование и его декодирование, поэтому восприятие связано с *п р е с у п п о з и ц и е й* (*п р е* — лат. *prae* — впереди, перед; *suppositio* – предположение, презумпция).

П р е с у п п о з и ц и я – это компонент смысла текста, который не выражен словесно, это предварительное знание, дающее возможность адекватно воспринять текст. Такое предварительное знание принято называть *ф о н о в ы м и з н а н и я м и*. Презумпция может возникнуть при чтении предшествующего текста или оказаться вовсе за пределами текста как результат знания и опыта составителя текста.

Фоновые знания – это знания реалий и культуры, которыми обладают пишущий (говорящий) и читающий (слушающий)^{8[1]}. Например, только предварительное знание стихотворения Н. Некрасова «Есть женщины в русских селеньях...» помогает понять до конца ряд фраз и их смысл стихов Н. Коржавина:

*Столетье промчалось. И снова,
Как в тот незапамятный год,
Коня на скаку остановит,
В горящую избу войдет.
Ей жизнь бы хотелось иначе,
Носить драгоценный наряд,
Но кони всё скачут и скачут,
А избы горят и горят.*

Даже отдельное высказывание в тексте способно содержать в себе предварительное знание, например, констатация в предложении «Пушкин обладал выдающимся даром портретиста, способностью одним штрихом схватить характерные черты портретируемого» содержит предварительное знание о портретных рисунках поэта. А в обычной бытового содержания фразе типа «Он бросил курить» содержатся сведения о том, что данный субъект прежде курил^{9[2]}.

Или, например, четверостишие А. Межирова и вовсе покажется ребусом, если не обладать определенными знаниями из области русской литературы:

*А в России метели и сон
И задана на век, а не на день.
Был ли мальчик? – вопрос не решен,
Нос потерянный так и не найден.*

Еще пример: понимание риторического вопроса А. Гениса, автора «Американской азбуки», возможно лишь при знании той части текста Евангелия, где рассказывается о соответствующем поступке Иисуса^{10[3]}: «Церковь, утверждал Адам Смит в пятой книге своего «Исследования о природе и причинах богатств народа», вышедшего в судьбоносный для Америки 1776 год, подчиняется тем же законам, что и рынок. (Стоило ли изгонять торговцев из храма?)»

Следовательно, данный текст состоит не только из «последовательности предложений», но еще из некоего «знания», вербально невыраженного, знания, которое участвует в формировании общего смысла текста.

В следующей заметке из газеты (МК, 2001, 6 марта) в схожей ситуации используется фраза из В. Высоцкого: «Среди упомянутых 40 картин можно выделить... и глобальный проект Марка Захарова и Ивана Охлобыстина «Несекретные материалы», который также известен под названием «Работа ангела». По всей вероятности, эта работа среди прочих станет самой глобальной, поскольку состоит не из двух или трех, а из целых сорока серий.

Откуда ж деньги, Зин? Вопрос отнюдь не риторический».

Во всех приведенных случаях, как видим, для полного понимания текста необходим «широкий культурный контекст», он и создает общий фонд знаний для пишущего и читающего. О внеязыковых компонентах речевого акта, отраженного в тексте, в том числе о фоновых знаниях, пишут, в частности, М.Н. Кожина^{11[4]}, В.Я. Шабес^{12[5]} и др.

^{8[1]} См.: Тер-Минасова С.Г. Язык и межкультурная коммуникация. М., 2000. С.79.

^{9[2]} См.: Лурия А.Р. Язык и сознание. М., 1998.

^{10[3]} «И вошел Иисус в храм Божий и выгнал всех продающих и покупающих в храме, и опрокинул столы меновщиков и скамьи продающих голубей. И говорил им: написано: дом Мой домом молитвы наречется; а вы сделали его вертепом разбойников» (Евангелие от Матфея).

^{11[4]} См.: Кожина М.Н. Стилистика текста в аспекте коммуникативной теории языка//Стилистика текста в коммуникативном аспекте. Пермь, 1987.

^{12[5]} См.: Шабес В.Я. Событие и текст. М., 1989.

Текст как продукт речемыслительной деятельности автора и материал речемыслительной деятельности интерпретатора (читателя) есть прежде всего особым образом представленное знание: вербализованное знание и фоновое знание. В тексте линейно упорядочена совокупность знаковых единиц разного объема и сложности^{13[6]}, т.е. это материальное образование, состоящее из элементов членораздельной речи. Однако это в целом материальное образование несет в себе нечто нематериальное, содержание (знание, событие). Более того, знание не всегда реализуется целиком вербальными средствами.

Автор обычно вербализует «разность», полученную в результате «вычитания» из замысла предполагаемых знаний интерпретатора^{14[7]}. Интерпретатор же, в свою очередь, «суммирует» эту разность с собственными знаниями.

Поскольку отправитель и получатель сообщения располагают и определенным объемом совместных знаний (фоновых), сообщение всегда оказывается формально фрагментарным, но фактически полным.

«Нормальное» изложение в тексте обычно рассчитано на оптимальное сочетание вербального и невербального представления информации. Отклонение от этой нормы ведет либо к гипервербализации, либо к гиповербализации, т.е. меняется степень свернутости – развернутости текста. Эта степень может планироваться автором в зависимости от целевой установки текста. Причем степень свернутости – развернутости может меняться по всей длине текста: одни фрагменты даются более развернуто, другие – менее.

Итак, для адекватного восприятия текста необходимо наличие фоновых знаний, которые рассматриваются как информационный фонд, единый для говорящего и слушающего, в нашем случае порождающего текст (автора) и интерпретирующего текст (читателя). Фоновые знания служат условием успешности речевого акта. Еще А.М. Пешковский писал, что естественная речь «по природе своей эллиптична», что мы всегда не договариваем своих мыслей, опуская из речи все, что дано обстановкой или «предыдущим опытом разговаривающих»^{15[8]}. Этот предыдущий опыт (знание) и есть невербализованное в тексте знание.

Фоновые знания могут быть определенным образом классифицированы. В частности, такую классификацию находим у В.Я. Шабеса^{16[9]}.

Типы фоновых знаний:

- 1) социальные, т.е. те, что известны всем участникам речевого акта еще до начала сообщения;
- 2) индивидуальные, т.е. те, что известны только двум участникам диалога до начала их общения;
- 3) коллективные, т.е. известные членам определенного коллектива, связанным профессией, социальными отношениями и др. (например, специальные медицинские знания, политические и др.).

Надо сказать, что фоновые знания могут перемещаться из одного типа в другой. Например, гибель конкретной женщины – это факт индивидуального знания, а гибель принцессы Дианы явилась национальным, даже мировым событием, и, таким образом, этот частный факт вошел в знание социальное. Или: бытовой факт появления мышей в доме, на кухне – это индивидуальное знание, касающееся жизни отдельной семьи (или одного человека). Но появление мышей на кухне в замке королевы английской Елизаветы стало фактом социального знания (об этом рассказали по телевидению 19 февраля 2001 г. – в программе НТВ «Сегодня»).

Фоновые знания можно квалифицировать и с другой стороны, со стороны их содержания: житейские, донаучные, научные, литературно-художественные. Кроме того, фоновые знания могут подразделяться на тривиальные и нетривиальные. Как правило, тривиальные знания в тексте не вербализуются, они могут быть реализованы лишь в особом, учебном контексте, например при обучении ребенка.

^{13[6]} См.: Гальперин Н.Р. Текст как объект лингвистического исследования. М., 1981.

^{14[7]} См.: Шабес В.Я. Событие и текст. М., 1989.

^{15[8]} Пешковский А.М. Объективная и нормативная точка зрения на язык//Избр. труды. М. 1959. С. 58.

^{16[9]} См.: Шабес В.Я. Указ. соч. С. 7–11.

Литературно-художественные знания в качестве фоновых знаний используются в публицистике, в газетных публикациях. Как правило, они выявляются через прецедентные тексты (от лат. *praecedens*, род. п. *praecedentis* – предшествующий) – «чужие» тексты (или отдельные художественно-литературные образы), представленные в авторском тексте в виде литературных реминисценций.

Индивидуальные фоновые знания часто служат средством создания подтекста. Понятие подтекста прежде всего связано с художественной литературой, оно полностью сориентировано на предварительное знание. В ряде случаев автор, используя те или другие высказывания, упоминая какие-либо факты, прямо рассчитывает на понимание *посвященных*, т.е. на индивидуальное знание. Например, Ю.М. Лотман, комментируя роман А. Пушкина «Евгений Онегин», обращает внимание на строку поэта «Зизи, кристалл души моей...», которая могла быть понятна лишь тем, кто знал, что «Зизи – детское и домашнее имя Евпраксии Николаевны Вульф»^{17[10]}. Ряд примеров подобного рода приводит и А.М. Камчатнов^{18[11]}.

Функциональный и прагматический аспекты в изучении текста

Признавая объективную необходимость многоаспектного изучения текста, можно все-таки выделить основные аспекты, связанные с характеристикой текста как цельного литературного произведения, как динамической коммуникативной единицы высшего уровня. Понимание текста как «текста в действии» приводит к выдвиганию на первый план его функционального аспекта, а ориентация текста на коммуникативный процесс, к тому же, акцентирует внимание на прагматике текста.

Ф у н к ц и о н а л ь н ы й анализ предполагает учет предварительной обусловленности авторского выбора тех или иных средств выражения смысловой структуры текста его видовой и жанровой целеустановкой. При этом сам выбор вида и жанра текста диктуется условиями реальной коммуникации (коммуниканты, предмет коммуникации, средства коммуникации, и т.п.). Таким образом, функциональный анализ учитывает экстра- и интратекстовые признаки.

Функциональный анализ заключается еще и в том, что отдельные компоненты текста рассматриваются с точки зрения их роли в организации целого текста. Следовательно, функциональный анализ помогает вскрыть собственно содержательные качества текста. Дело в том, что языковые знаки в тексте конкретизируют свое значение, будучи соотнесенными с другими языковыми знаками, они вступают с ними в особые, свойственные данному тексту отношения; актуализируется, например, одно из возможных значений слова или слово меняет вообще свое значение под влиянием контекста (появляются контекстуальные синонимы, не отмеченные в словарном порядке).

При функциональном анализе учитывается и авторское отношение к сообщаемому, авторское намерение (интенция) и пр.

Что же дает ф у н к ц и о н а л ь н ы й анализ?

1. Функциональный анализ позволяет выйти за пределы собственно языковых характеристик текста и перейти к анализу понятийных категорий, например типа «пространство» и «время» (ср.: художественное пространство, художественное время). Функциональный анализ выявляет значимость этих категорий в тексте.

2. Функциональный анализ помогает вскрыть соотношение значения языковых единиц и их смысла в тексте. Различие понятий «значение» и «смысл» при анализе текста очень существенно, так как выводит на его содержательные характеристики. Это выявляется даже на

^{17[10]} Лотман Ю.М. Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Л., 1980. С. 282.

^{18[11]} См.: Камчатнов А.М. Подтекст: термин и понятие//Филологические науки. 1988. №3.

уровне отдельного слова. Значение объективно отражает систему связей и отношений в слове, это устойчивая система, одинаковая для всех людей^{19[1]}. Под словом же имеется в виду индивидуальное понимание значения слова, выделенное из объективной системы связей, но имеющее отношение только к данному моменту и к данной ситуации. Поэтому «смысл» – это привнесение субъективных аспектов значения, проявление аффективного состояния субъекта^{20[2]}. А.Р. Лурия в книге «Язык и сознание» приводит такой пример на различие значения и смысла в слове: объективное значение слова «уголь» – это черный предмет древесного происхождения, результат обжига деревьев, имеющий определенный химический состав, в основе которого лежит элемент С (углерод). Но смысл этого слова может в разных ситуациях оказаться разным для разных людей: для хозяйки уголь – то, чем разжигают печь; для ученого – предмет изучения; для художника – инструмент, которым можно нарисовать эскиз; для девушки, которая испачкала платье, – это грязь, которая доставила ей неудовольствие.

Ясно, что в тексте обычно фигурируют именно такие значения, субъективные – соответствующие данному моменту и данной ситуации.

3. Функциональный анализ дает возможность реконструировать тексты, устанавливать их авторство. Например, реконструировать древние тексты. (Правда, есть мнение, что адекватная реконструкция невозможна, так как незнание культурно-исторических оценок эпохи затрудняет интерпретацию текста.)

4. Функциональный анализ может связывать тексты разных эпох, тексты разноязычные.

Последнее особенно важно при анализе переводных текстов, когда встает вопрос об эквивалентности слов и их сочетаний в разных языках. В данном случае необходимо принимать во внимание социокультурный аспект анализа речевых единиц текста, поскольку в языке отражена культура говорящего коллектива. И одни и те же реалии и понятия, выраженные в слове, могут восприниматься по-разному носителями разных культур. Например, коммуникацию (в данном случае – восприятие текста) может осложнить «конфликт между культурными представлениями»: в частности, русское *зеленые глаза* воспринимается как нечто романтическое, русалочное, а английское *green eyes* – это метафора зависти^{21[3]}.

5. Наконец, функциональный анализ способен вскрыть сущность наложения текстов (текст в тексте), значимость этого явления, объяснить смысл ассоциаций этих текстов, их комбинаций, создающих дополнительные смыслы (ср.: литературные реминисценции, аллюзии, прямое цитирование; разные виды интерпретации текстов – например, библейский сюжет о Христе у М. Булгакова и Ч. Айтматова). Функциональный анализ объясняет, как это осложняет и одновременно проясняет основной смысл произведения.

П р а г м а т и ч е с к и й анализ текста вытекает из функционального, логически продолжает и развивает его. Греч, *pragmatos* (дело, действие) – область науки (семиотики, языкознания), в которой изучается функционирование языковых знаков в речи. В прагматику лингвистическую включаются вопросы, связанные с субъектом (автором текста), адресатом (читателем) и – главное – с их взаимодействием в акте коммуникации.

Субъект речи (автор текста) определяет:

1) цели и задачи сообщения (например, информирование, волеизъявление, инструктирование и т.д.);

2) тип речевого поведения;

3) отношение к сообщаемому, его оценку (или отсутствие таковой);

4) акценты при конструировании текста сообщения.

Адресат речи (читатель текста):

1) интерпретирует текст, в том числе косвенные и скрытые смыслы,

2) испытывает воздействие – интеллектуальное, эмоциональное, эстетическое.

Прагматический анализ вскрывает эти взаимодействия автора и читателя, устанавливает меру полезной информации в тексте, ориентируясь на типологию читательского адреса.

^{19[1]} См.: Лурия А.Р. Язык и сознание. М., 1998. С.55.

^{20[2]} Там же.

^{21[3]} См.: Тер-Минасова С.Г. Язык и межкультурная коммуникация. М., 2000.

Прагматический анализ лежит в основе теории дискурса^{22[4]}. Дискурсом (от франц. discours – речь) в настоящее время считается связный текст в совокупности с экстралингвистическими факторами – психологическими, социокультурными и др. Дискурс – это текст, взятый в событийном аспекте как социально направленное «действие». Метафорически дискурс – это речь, погруженная в жизнь. Поэтому термин «дискурс» в настоящее время представляется некорректным в применении к древним текстам, так как дискурс целиком обращен к прагматической ситуации.

Тенденция к размежеванию терминов «текст» и «дискурс» наметилась в 70–80-е годы. Под дискурсом стали понимать разные виды актуализации текстов в связи с экстралингвистическими показателями.

Разграничение понятий «дискурса» и «текста» базируется на противопоставлении процесса речевой деятельности и ее результата. Дискурс понимается именно как процесс, связанный с реальным речепроизводством, текст же связывается с результатом этого процесса^{23[5]}. Кроме того, разграничение может быть определено и формами речи: термин «дискурс» чаще применяют к произведениям устной речи, а термин «текст» – к произведениям письменной речи. «Дискурс» в западной терминологии может означать вообще любую речь.

Текст как законченное информационное и структурное целое.

Единицы текста

Текст, если рассматривать его в системе обобщенных функциональных категорий, квалифицируется как **высшая коммуникативная единица**. Это целостная единица, состоящая из коммуникативно-функциональных элементов, организованных в систему для осуществления коммуникативного намерения автора текста соответственно речевой ситуации.

Если принять, что текст отражает некое коммуникативное событие, то, следовательно, элементы события должны быть соотнесены с отдельными компонентами (или единицами) текста. Поэтому выявление единиц текста и их иерархии в общей структуре текста помогает вскрыть сущностные характеристики текста – содержательные, функциональные, коммуникативные. При этом надо иметь в виду, что единицы текста, представленные, в частности, в виде высказываний, отражают лишь значимые для данного текста элементы ситуации-события; остальные же элементы могут опускаться из-за их ясности, достаточной известности. То есть мы имеем дело с некоторым несоответствием между высказыванием и отраженной в нем ситуацией. Это ставит вопрос о семантической наполненности единиц текста и ее достаточности или недостаточности в рамках целого текста.

Текст имеет свою микро- и макросемантику, микро- и макроструктуру^{24[1]}. Семантика текста обусловлена коммуникативной задачей передачи информации (текст – информационное целое); структура текста определяется особенностями внутренней организации единиц текста и закономерностями взаимосвязи этих единиц в рамках цельного сообщения (текста) (текст – структурное целое).

Единицами текста на семантико-структурном уровне являются: **высказывание** (реализованное предложение), **межфразовое единство** (ряд высказываний, объединенных семантически и синтаксически в единый фрагмент). Межфразовые

^{22[4]} См.: Бисималиева М.К. О понятиях «текст» и «дискурс»//Филологические науки. 1999. №2.

^{23[5]} См.: Кубрякова Е.С., Александрова О.В. Виды пространств текста и дискурса//Категоризация мира: пространство и время. Материалы научной конференции. М., 1997.

^{24[1]} См.: Баранник Д.Х. Текст как высшая форма реализации коммуникативной функции речи и его основные единицы//Семантические и коммуникативные категории текста (Типология и функционирование): Тезисы докл. Всесоюзной научной конференции. Ереван, 1990.

единства в свою очередь объединяются в более крупные фрагменты - блоки, обеспечивающие тексту целостность благодаря реализации дистантных и контактных смысловых и грамматических связей. На уровне композиционном выделяются единицы качественно иного плана – абзацы, параграфы, главы, разделы, подглавки и др.

Единицы семантико-грамматического (синтаксического) и композиционного уровня находятся во взаимосвязи и взаимообусловленности, в частном случае они даже в «пространственном» отношении могут совпадать, накладываясь друг на друга, например, межфразовое единство и абзац, хотя при этом они сохраняют свои собственные отличительные признаки.

С семантической, грамматической и композиционной структурой текста тесно связаны его стилевые и стилистические характеристики. Каждый текст обнаруживает определенную более или менее выраженную функционально-стилевую ориентацию (научный текст, художественный и др.) и обладает стилистическими качествами, диктуемыми данной ориентацией и, к тому же, индивидуальностью автора.

Стилистические качества текста подчинены тематической и общей стилевой доминанте, проявляющейся на протяжении всего текстового пространства.

Построение текста определяется темой, выражаемой информацией, условиями общения, задачей конкретного сообщения и избранным стилем изложения.

Текст как речевое произведение состоит из последовательно объединенных вербальных средств (высказываний, межфразовых единств). Однако значения, заключенные в тексте, не всегда передаются только вербальными средствами. Для этого существуют и средства невербальные; в рамках высказывания и межфразового единства это может быть порядок слов, соположение частей, знаки препинания; для акцентирования значений – средства выделения (курсив, разрядка и др.) Например, при сочетании высказываний *Сын пошел в школу. Дочка – в детский сад* сопоставительное значение не нашло для себя словесного выражения; кроме того, сказуемое *пошла* заменено знаком тире. В рамках более сложных компонентов текста таких невербализованных значений может оказаться значительно больше. Например, использование знаков вопросительного и восклицательного, замещающих целые реплики диалога.

– *Посмотрите, какой он хорошенький!* – *Наташа подводит меня поближе к клетке и просовывает внутрь руку, которую малыши сразу же хватает и как будто бы пожимают.* – *Такие красивые детеныши у орангутангов – большая редкость. А вы обратили внимание, как он похож на свою мать?*

– ?

– *А как же! У обезьян все, как у людей* (Моск. Комс. 1986. 29 ноября).

В этом смысле интересен следующий пример:

И на бритом, багровом лице проиграло:

– «?»

– «!»

– «!?!»

Совершенно помешанный! (А. Белый. Петербург)

Изображение пауз, заминок в речи, резкого интонационного перелома осуществляется при помощи знаков препинания. Тембр, интенсивность, паралингвистическое сопровождение речи изображается обычно описательно (*кричал, размахивая руками; посмотрел, сощулив глаза*). Однако такое словесное изображение мимики, жестов необязательно. Например, вопрос, удивление, можно передать только знаками: *Так ты его видел?* – ???

Для передачи значений в тексте служат и различные фигуры умолчания, тоже относящиеся к невербализованным средствам.

С другой стороны, в тексте может быть осуществлена вербализация «немых» языков (языков жестов, мимики). Этому, в частности, служат разнообразные ремарки в драматических произведениях или авторские описания соответствующих жестов и мимики в произведениях прозаических.

Например: *Он кривит улыбкой рот, напрягает свое горло и сипит:*

– *А у меня, барин, тово... сын на этой неделе помер.*

(А. Чехов. Тоска);

Поплакав, барышня вдруг вздрогнула, истерически крикнула:

– *Вот опять! – и неожиданно запела дрожащим сопрано:*

– *Славное море священный Байкал...*

Курьер, показавшийся на лестнице, погрозил кому-то кулаком и запел вместе с барышней незвучным, тусклым баритоном:

– *Славен корабль, омулевая бочка!..*

(М. Булгаков. Мастер и Маргарита)

Так называемые немые языки являются полноценным средством коммуникации в реальной жизни. Однако они широко представлены в вербализованном виде и в тексте – художественном, публицистическом. При восприятии текстового описания жестов необходимо учитывать их значимость в рамках данной языковой общности. Кроме того, читатель и создатель текста могут быть разделены во времени, это также может спровоцировать неадекватность восприятия. Например, требуется комментарий к описанию жеста в тексте произведения А. Чехова «Толстый и Тонкий»: *Толстый, желая расстаться дружески, протянул руку, а Тонкий пожал два пальца и захихикал.* Еще пример^{25[2]}:

О начальнике департамента: «... *Я тотчас заметил, что он масон: он если даст кому руку, то высовывает **только два пальца***» (Н. Гоголь. Записки сумасшедшего). Недоразумения могут возникнуть при чтении текста иностранным читателем, так как «немые» языки разных народов могут существенно различаться. Например, кивок в знак согласия в странах арабского мира воспринимается как проявление невоспитанности, если относится к незнакомому человеку или старшему по возрасту.

Можно назвать и такой способ передачи значений в тексте, как вторжение в единообразно организованное пространство элементов других текстов, «текстов в тексте» (Ю.М. Лотман). Это могут быть прямые включения – эпиграфы, цитаты, ссылки. Могут быть пересказы-вставки иных сюжетов, обращения к легендам, «чужим» рассказам и др.

Прагматическая установка текста и прагматическая установка автора

Для определения механизмов образования текста необходимо уяснение таких понятий, как прагматическая установка текста и прагматическая установка автора. Текст как цельное речевое произведение имеет свои закономерности образования. Текстобразование осуществляется под влиянием целеустановки самого текста и целеустановки конкретного автора текста. Первое диктуется самим текстом, его типом, жанром, задачами, которые он реализует. Второе – всецело связано с авторской модальностью, так как любое сообщение включает в себе не только информацию, но и отношение автора к сообщаемой информации. Последнее особенно важно в установлении прагматики текста, поскольку связано с интерпретационной стороной текста. Автор не только формирует собственно текст, но и направляет читателя в его интерпретации текста.

Прагматическая установка текста исходит из самого текста – его назначения, его вида, жанра. Например, автор, приступающий к написанию учебника, заранее знает, каков будет объем текста, какие вопросы и проблемы надо осветить, в основном какова будет структура будущего текста, каковы сложившиеся в практике жанровые особенности учебной литературы и методические приемы подачи материала.

^{25[2]} См.: Хачатурян НА. «Немые» языки и восприятие художественного текста//Семантические и коммуникативные категории текста (Типология и функционирование): Тезисы докладов Всесоюзной научной конференции. Ереван, 1990.

При начале работы над текстом известной бывает его общая целеустановка – информирование, обучение, инструктирование, декларирование и т.д. Таким образом, каждый текст имеет свою прагматическую установку. Она и определяет форму текста, отбор материала, общую стилистику и др. Однако автор как конкретный субъект, подчиняясь общим правилам построения текста данной направленности, вносит свои, личностные коррективы в построение текста, т.е. осуществляет свою, авторскую прагматическую установку.

Обе установки совмещаются, могут накладываться друг на друга, но могут по каким-то причинам расходиться и даже вступать в противоречие. Более того, автор может избирать жанр текста, ориентируясь исключительно на свои личные пристрастия. Например, Л.Н. Толстой предпочитал монументальные, объемные романы, А.П. Чехов – юмористические зарисовки, рассказы, в крайнем случае – повесть. Избрав жанр, автор творит сообразно установкам данного жанра, но может и нарушить каноны жанра, может нарушить последовательность в раскрытии темы.

Личностное начало, естественно, в большей степени проявляется в художественном тексте, нежели в тексте учебном и тем более – справочном, инструктивном и др. Вообще, чем более стандартен текст, тем ярче выявляются его признаки, тем непреложнее каноны его образования, тем ниже степень проявления личностного начала. Чем в большей мере ощущается присутствие «художественности» в тексте, тем сильнее проявляется личностное начало.

Даже в построении абзаца, этого маленького фрагмента текста, можно обнаружить различие в целеустановках – текстовой и авторской. Например, абзац в принципе стремится слиться с межфразовым единством, т.е. стать семантически и структурно завершенной единицей. Однако по воле автора он, абзац, может разорвать межфразовое единство, преследуя цели эмоционального, эмфатического плана, или, наоборот, объединить несколько межфразовых единств в один большой абзац. Так, текст диктует четкое соблюдение композиционной последовательности в раскрытии темы, а автор, пренебрегая этим правилом, пытается решить задачу повышения выразительности текста путем применения приема «неожиданности».

В результате взаимодействия двух прагматических установок в тексте обнаруживается два вида членения: объективное членение, подчиненное структурной логике развертывания текста, и субъективное членение, которое либо усиливает логичность построения текста, либо своеобразно нарушает ее, создавая смысловые и стилистические эффекты^{26[1]}. В последнем случае установка текста и установка автора расходятся, и автор намеренно использует данный прием с целью более эффективного воздействия на читателя. В частности, это сказывается на особенностях абзацного членения текста, всецело подчиненного авторской установке^{27[2]}.

Единицы текста – высказывание и межфразовое единство

По мысли В.В. Виноградова, учение о тексте – это учение о типах словесного оформления замкнутых в себе произведений как особого рода целостных структур. Пути изучения текста намечены попытками трактовать высказывание в процессе его порождения, а не только как готового продукта. По существу лингвистика текста зародилась в тот момент, когда исследователи почувствовали необходимость отойти от изучения предложения как формальной языковой единицы и перейти к изучению высказывания как единицы функциональной, единицы реального речепорождения и речевосприятия, единицы, соотнесенной с ситуацией. Таким образом, изучение

^{26[1]} О прагматической установке текста и автора текста см.: Левковская Н.А. В чем различие между сверхфразовым единством и абзацем? // Филологические науки. 1980. №1.

^{27[2]} См. раздел «Абзац как композиционно-стилистическая единица текста».

текста основательно подготовлено функциональным синтаксисом. Функциональный подход к изучению синтаксических единиц дал возможность выйти за пределы предложения-высказывания, обратить внимание на его место в системе других предложений-высказываний, установить связи между ними, как контактные, так и дистантные. А это прямой выход к исследованию некоторой объединенности предложений-высказываний, т.е. компонентов или фрагментов текста.

В системе категорий лингвистических текст есть функционально, содержательно и структурно завершенное речевое единство, скрепленное авторской модальностью. Любой текст – разнофункциональный и разномодальный – это прежде всего совокупность предложений-высказываний, которые, группируясь на основе смысловых и структурных (межфразовых) связей, объединяются в единицы текста – межфразовые единства, компоненты или фрагменты текста, наконец, целое речевое произведение. Текст как функционально-семантико-структурное единство обладает определенными правилами построения, выявляет закономерности смыслового и формального соединения составляющих его единиц.

Механизмы образования текста (меняющиеся от целеустановки, проявляющейся при речевой деятельности) обычно избирательны. И действуют они в направлении создания разных видов текста, имеющих свои формы построения, организации, выработанные общественной практикой^{28[1]}.

При конструировании текста используются *максимальные единицы* языка (предложения), которые становятся *минимальными единицами* речи (высказываниями), последние, объединяясь в семантико-структурные блоки, образуют разные типы и виды речевой организации (по-другому – типы речи, типы текста и т.д.) В основе этих *блоков* лежат *разные виды высказываний*, которые, сочетаясь друг с другом, и образуют эти разные виды текста.

Высказывание – это реализованное предложение (не схема, а лексически наполненная, выражающая конкретную целеустановку единица речи). Любое высказывание – это предложение, но не любое предложение есть высказывание. Или: одно предложение может заключать в себе несколько высказываний-сообщений. В тексте мы имеем дело не с предложением (в терминологическом смысле), а с высказываниями, т.е. не с языковыми единицами, а с единицами речевыми, которые конкретизируют свой смысл в тексте. Например, предложение *Студенты поехали на экскурсию* может заключать в себе три высказывания, смысл которых проявляет контекст. Соответственно возможны разные акценты (ударения):

Студенты поехали на экскурсию (а не кто-то другой).

Студенты ***поехали*** на экскурсию (а не пошли пешком).

Студенты поехали на ***экскурсию*** (а не на сельхозработы).

Высказывания бывают *однообъектные* и *разнообъектные* (в зависимости от того, сколько событий отражено в его содержании). Например: *Поезд идет* (сообщение о движении поезда) и *Поезд идет с большой скоростью* (сообщение о движении поезда и о скорости его движения). В предложении *Мне сообщили о приезде отца* отражены два события: *Мне сообщили о том, что приехал отец* (два субъекта действия).

Высказывание всегда имеет два компонента, в отличие от предложения, где может быть один компонент, два и несколько (главные члены и второстепенные; односоставные и двусоставные предложения). Компоненты высказывания – *тема* и *рема* (тема – данное, исходное; рема – новое, искомое). Члены предложения, например подлежащее и сказуемое, необязательно совпадают с компонентами высказывания – темой и ремой. Порядок следования компонентов высказывания – от темы к реме (это объективный, прямой порядок слов). Например: *Мы услышали звук. Поскрипывала дверь*. Во втором высказывании «поскрипывала» – тема (известное из первого предложения-высказывания) и «дверь» – рема (то новое, что сообщается о данной теме). С точки зрения грамматической структуры предложения «дверь» будет подлежащим, а «поскрипывала» сказуемым.

Высказывания бывают двух типов в зависимости от их коммуникативных качеств (деление дается обобщенно и в какой-то мере условно).

^{28[1]} Брандес М.П. Синтаксическая семантика текста. М., 1977.

Информативные высказывания, в которых разворачивается содержательная информация (это сообщения описательного, повествовательного, аргументирующего, анализирующего типа), и *верификативные*, которые служат целям утверждения или опровержения, контраргументации (высказывания полемические, убеждающие, воздействующие). Функцией информативных высказываний является сообщение – они несут новую информацию. Функция верификативных высказываний – оформить реакцию на мнение собеседника (реального или воображаемого), т.е. дать коррекцию или верификацию этого мнения^{29[2]}. Подобные высказывания выполняют функцию эмоционального воздействия.

Ср.: верификативное и информативное высказывания (в зависимости от ударения) в стихотворении М.Ю. Лермонтова: «*Люблю отчизну я, но странною любовью*» (И. Андроников настаивает на таком прочтении). Ударение падает на слово «люблю», следовательно, фраза воспринимается как ответная реплика, опровергающая мнение воображаемого собеседника. В таком прочтении высказывание будет верификативным, т.е. опровергающим другое мнение, информация о котором уже была дана. При переносе ударения: «*Люблю отчизну я, но...*» – высказывание воспринимается как чисто информативное, не связанное с реакцией на полученную информацию.

Информативные высказывания лежат в основе текстов описательных, повествовательных, аргументирующих, анализирующих (последние два объединяют тексты типа рассуждения). Верификативные высказывания не служат организующими компонентами особых видов текста, они вклиниваются (с разной степенью интенсивности) в тексты названных типов (их больше будет, конечно, в текстах типа рассуждения), и это вклинивание дает эффект диалогизации: эффект диалога есть, а вопросно-ответная система не представлена (есть только ответ). Такой тип речевой организации превращается в особый журналистский или, шире, художнический прием.

Монолог в зависимости от цели высказывания бывает преимущественно сообщающим или эмоционально-оценочным, с ярко выраженной модальностью.

Организуясь на базе разных коммуникативных типов высказывания, разные виды текста вырабатывают специфические речевые средства своего оформления. В идеальном, чистом виде они могут сохранять специфику средств на протяжении всего текстового компонента – описательные, повествовательные высказывания, высказывания типа рассуждения (выбор этого речевого оформления диктуется характером информации, а также целевой заданностью); переход от одной речевой формы к другой определяется рядом причин, в том числе темпом, ритмом; например, убыстрение темпа повествования сокращает предельно описательные моменты; наоборот, замедление темпа – растягивает описание.

Информативные высказывания обычно передают фактологическую и концептуальную информацию (в художественном тексте – это авторское видение мира); верификативные высказывания создают информацию оценочную (часто подтекстовую).

При характеристике высказываний используются и понятия *диктума* и *модуса*. Основная, содержательная информация передается диктумом; дополнительная, оценочная, интерпретирующая – модусом. Например, в предложении-высказывании *Слава богу, наконец-то дождь закончился* основная информация заключена в компоненте *дождь закончился* (это диктум); другие компоненты составляют модус: они сопровождают основную информацию, субъективно оценивают ее, комментируют. Высказывания могут состоять только из диктума, но не могут содержать в себе только модус (так как нет материала для интерпретаций), хотя в контексте при расчлененной подаче речи они могут занять «самостоятельную» позицию, но только при наличии базовой структуры. Например: *Дождь закончился. Слава богу, наконец-то.* Модусные компоненты могут быть подвержены редукции: *Меня удивило то, что...; К моему удивлению...; К удивлению...* Диктум и модус могут быть представлены в одном слове, например, при побуждении к действию: *Войдите* (я хочу, чтобы вы вошли).

На базе высказывания строятся *межфразовые единства* (или сложные синтаксические целые). Это вторая семантико-синтаксическая единица текста, представляющая собой

^{29[2]} Адамец П. Порядок слов в современном русском языке. Прага, 1966.

объединенность двух и более высказываний – объединенность тематическую и структурную. Межфразовое единство организуется через тема-рематическую последовательность.

В тема-рематической последовательности осуществляется пошаговая тематизация ремы.

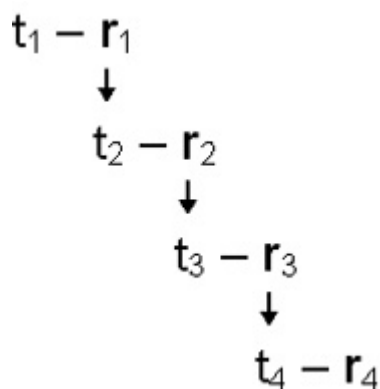
Единство темы можно рассматривать в объеме микротемы и темы всего речевого произведения. Мельчайшая частная тема – это тема, заключенная в *межфразовом единстве*. Переход от одной темы (микротемы) к другой есть граница межфразовых единств. Межфразовое единство всегда монотематично, при обычном их друг с другом наблюдается переход от выражения микрооо к макротеме.

Для текста важна коммуникативная преемственность между его составляющими. Каждое высказывание в коммуникативном плане связано с предшествующим и продвигает сообщение от известного к новому, от данного, исходного к ядру. В результате образуется тема-рематическая последовательность, цепочка. Текст как единица коммуникативная предполагает такое соединение высказываний, в котором каждое из последующих содержит какую-то минимальную информацию, уже имевшуюся в предыдущем высказывании.

Возьмем пример: *В очень известном и большом городе жил царь, вдовец. У царя была дочь, невеста. Царевна далеко славилась и лицом и умом, и поэтому многие весьма хорошие люди желали сосватать ее. Среди этих женихов были князья, воеводы, и гости торговые, и ловкие проходимцы, которые всегда толкаются в знатных домах и выискивают, чем бы услужить* (Н. Рерих. Детская сказка).

Каждое из высказываний в этом кусочке текста, который представляет собой межфразовое единство, поэтапно продвигает информацию вперед, как бы отталкиваясь от предшествующего высказывания, что проявляется в повторении уже данной информации: жил старый царь, вдовец – у царя (1-е предл. – 2-е предл.); была дочь-невеста – царевна (2-е предл. – 3-е предл.); желали сосватать ее – среди этих женихов (3-е предл. – 4-е предл.).

Нетрудно заметить, что если обозначить компоненты высказывания в терминах актуального членения предложения /t – тема, г – рема/, то структура данного межфразового единства и одновременно его коммуникативная перспектива будет выглядеть так:



Как видим, новую информацию несут рематические компоненты высказывания, именно они продвигают информацию вперед; тематические же компоненты фиксируют исходные пункты высказываний, они скрепляют отдельные высказывания, связывая их в единое целое и обеспечивая преемственность – информативную, коммуникативную, структурную. Повторная информация дается именно в тематическом компоненте высказывания, в котором согласно основной закономерности построения текста повторяется, полностью или частично, рема предшествующего высказывания: r_1 дает t_2 ; r_2 дает t_3 и т.д. Так образуется тема-рематическая последовательность в пределах кусочка текста, который синтаксически организуется как сложное синтаксическое целое. Именно тема-рематическая последовательность проявляет коммуникативную связанность текста, так как через нее происходит накопление информации, ее продвижение; но одновременно тема-рематическая последовательность выявляет и структурную связанность: тематическая

преемственность каждого из высказываний требует «облачения в словесные одежды» и одновременно выбора определенных синтаксических средств связи. Так содержание ищет форму, форма становится содержательной.

Еще пример: *В юности я пережил увлечение экзотикой. Желание необыкновенного преследовало меня много лет* (К. Паустовский) – конец первого предложения и начало второго содержательно совпадают, т.е. рема первого предложения переходит в тему второго предложения.

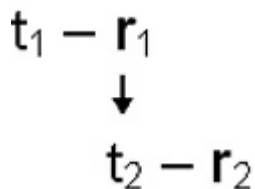
Та же цепная зависимость скрепляет в единое целое и следующую последовательность единиц в структуре сложного целого: *Я увидел узкую улицу, уходящую в горы. Ее во всю длину перекрывал глухой, почти черный навес из виноградных лоз, растянутых на жердях. Большие зрелые кисти винограда висели низко над улицей. Под ними шел ослик с фонариком на шее. Фонарик был электрический и светил очень сильно* (К. Паустовский). Так через тематическую последовательность прослеживается постепенное, шаг за шагом, нарастание сообщаемой информации; ее вехи: *улица – виноград – ослик с фонариком*.

Такая закономерность построения текстового сообщения важна чисто практически: выбор «словесной одежды» для обозначения повторной информации в каждом последующем тематическом компоненте высказывания получает объективное обоснование и превращается из интуитивного процесса в процесс осознанно контролируемый и управляемый. Например, при литературной правке текста при невозможности подыскать синонимическую замену для обозначения упомянутого в тексте понятия необходимо поместить повторяемое словосочетание в начале высказывания, чтобы не разрушить коммуникативную и смысловую целостность компонентов межфразового единства, хотя стилистически это может показаться неудобным (интуитивно редактор стремится поставить повторяющиеся слова как можно дальше друг от друга). Ср. в нашем примере неудачный вариант при перестановке повторяющегося слова: *В очень известном и большом городе жил старый царь, вдовец. Дочь, невеста, была у царя*. Тематическая последовательность при таком построении второго высказывания оказалась разрушенной.

Связь отдельных высказываний обнаруживается через сигналы связи – показатели связности, в частности имена, местоимения, местоименно-наречные слова, союзы и т.д. Они выступают индикаторами связи отдельных высказываний и компонентов текста. Однако структурная связь может быть выражена и посредством синтаксического параллелизма – цепочек высказываний, повторяющих одну и ту же модель. В последнем случае особенно важна и значима роль порядка слов при конструировании текста. Связь может не быть выражена словесно и существовать только на уровне логических отношений. Например: *Стало душно. Мы вышли на улицу* (причинно-следственная связь).

Тема-рематические последовательности поддаются моделированию. Модели цепочек могут быть различными. Вот некоторые примеры:

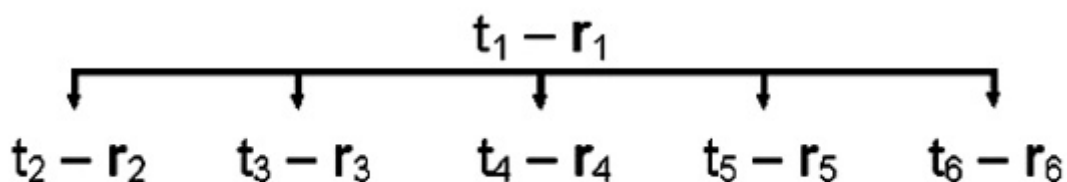
Во все времена в нарядах мужчин немаловажное место отводилось шляпе. То узкой, то широкополой, то спортивного покроя. Ее надевали и к костюму, и к плащу, и к сорочке (Моск. Комс. 1983. 21 мая).



В данном случае обнаруживается цепная связь (последовательность неоднородного состава).

Иное оформление получает тема-рематическая последовательность в следующем примере:

Буря бушевала над Петербургом, как возвращенная молодость. Редкий дождь хлестал в окна. Нева вспухала на глазах и переливалась через гранит. Люди пробегали вдоль домов, придерживая шляпы. Ветер хлопал черными шинелями. Неясный свет, зловещий и холодный, то убывал, то разгорался, когда ветер вздувал над городом полог облаков (К. Паустовский).



Так оформляется тема-рематическая последовательность при помощи параллельной связи (последовательность однородного состава). Кроме того, в данном случае последовательность объединяется еще общей гипертемой: $t_1 - r_1$ (*Буря бушевала над Петербургом...*). Все предложения последующие, однотипно построенные, раскрывают содержание первого предложения, детализируя обобщенно сформулированную тему бури: (*дождь хлестал; Нева вспухала; люди пробегали; ветер хлопал; свет то убывал, то разгорался; ветер вздувал*). Так же строится и следующее межфразовое единство: *Взошло солнце. Сады начали разгораться, сбрасывая рассветную дымку. Живой свет пробежал, как ветер, наискось по лицу женщины, блеснул в ее глазах, осветил ресницы и нервную руку, сжимающую перила. Залив покрылся полосами света и тумана* (К. Паустовский). Гипертема «Взошло солнце» содержательно раскрывается последующими предложениями, имеющими параллельную структуру (порядок слов, формы сказуемых).

Тема-рематическая последовательность может быть образована и иным способом, в частности с использованием сквозной темы:

*У нас в лесах **малина** растет большей частью по буеракам и по берегам лесных речек, где истлевают в труху упавшие на землю деревья. **Малина**, даже и садовая, любит почему-то древесную перегнившую труху. Обычно **малине** сопутствуют высокие травы, чаще всего крапива, которая едва ли не перерастает саму малину* (В. Солоухин).

$t_1 - r_1$
 $t_2 - r_2$
 $t_3 - r_3$

Естественно, что разные виды связи могут сочетаться, оформляя тема-рематические последовательности смешанного типа.

Механизм перехода ремы одного высказывания в тему другого срабатывает отнюдь не автоматически, т.е. такой переход не всегда есть показатель связности текста и идеальности его структуры. Польская исследовательница Майенова, в частности, привела пример следующий, когда тема-рематическая цепочка не стала гарантией правильности построения текста: *Кинотеатр находился на Пулавской улице. Пулавская улица – это одна из улиц Варшавы. Улицы в Варшаве имеют определенную форму. Такую форму можно описать при помощи следующих уравнений...*^{30[3]} Такой текст, структурно «правильно» построенный, в обычной речевой ситуации маловероятен, поскольку в информационном плане он лишен четкого назначения, целевой установки. Значит, структурная связность должна лишь проявлять смысловую и коммуникативную связь; ставшая самоцелью, она лишается содержательного смысла.

Правила анафоры (повторяемости элементов) в принципе никем не устанавливались, но при построении текста в этом отношении действуют достаточно четкие закономерности, выявление

^{30[3]} Синтаксис текста. М., 1979. С. 330.

которых помогает вскрыть механизм текстообразования и сделать этот процесс управляемым, объективным.

При оформлении повторной информации в каждом из звеньев межфразового единства выявляются некоторые общие закономерности. В частности, учитываются возможность или невозможность замены имен местоименными словами, правила пользования указательными словами, необходимость повторяемости терминов из-за отсутствия эквивалентных замен и т.д. Все это определяет поиск операций, усиливающих структурную связность компонентов текста.

Текстообразующую роль выполняют не только анафорически употребляемые местоименно-наречные слова, различные виды повторной номинации, но и **п о р я д о к с л о в**, особенно в тех случаях, когда лексико-грамматические средства связи отсутствуют.

Законы порядка слов связаны именно с тема-рематическим строением высказывания. При текстообразовании большую роль выполняют рематические компоненты вследствие того, что позиция ремы оказывается маркированной — это конечная позиция высказывания. На этом основывается движение коммуникативной прогрессии – нарастание информационной значимости сообщений в составе компонентов текста.

П о р я д к о м с л о в в предложении считается расположение в нем его членов. Существует мнение, что порядок слов в русском языке свободный, т.е. за членами предложения не закреплено определенное место. Действительно, сказуемое может стоять то после подлежащего, то перед ним; некоторые виды обстоятельств и дополнения могут занимать разные места в предложении, способны отрываться от тех слов, с которыми связаны грамматически и по смыслу; даже определения, наиболее тесно связанные с определяемыми словами, могут располагаться и перед ними, и после них. Например: *Случилось это давно. В давние-предавние времена... жило одно киргизское племя на берегу большой и холодной реки. Энесай называлась эта река* (Ч. Айтматов). В первом предложении подлежащее стоит после сказуемого, а обстоятельство оказалось не после сказуемого, а после подлежащего. Во втором предложении обстоятельство *в давние-предавние времена* помещено в начале предложения, и сказуемое *жило* оказалось перед подлежащим. Обстоятельство *на берегу реки* оторвано от сказуемого-глагола *жило*. Особенно необычен порядок расположения слов в последнем предложении, где именная часть сказуемого *Энесай* стоит перед связкой *называлась*. Возможны и другие варианты расположения слов в этих предложениях: *Это случилось давно... Называлась эта река Энесай; Давно это случилось... Эта река называлась Энесай*. Однако эти перестановки не бесконечны, они определяются и ограничиваются законами конструирования сложного целого. Следовательно, если и можно говорить об относительно свободном порядке слов, то лишь применительно к некоторым словесным комплексам. Предлоги, союзы, частицы всегда имеют определенное место в предложении. Другие слова допускают некоторую свободу в размещении, однако варианты их расположения также не беспредельны. Эти ограничения связаны с двумя причинами: структурной связанностью компонентов высказывания в пределах межфразового единства и смысловой их значимостью. Порядок слов может изменяться в связи с необходимостью изменения смысла, акцентных качеств компонентов межфразовых единств.

Каждое предложение, реализуясь в речи в виде конкретной единицы сообщения, оформляется в соответствии с определенным коммуникативным заданием, и его грамматическая структура зависит от задач целенаправленного сообщения. Приспособление грамматической структуры предложения в результате включения в ту или иную речевую ситуацию к задачам коммуникации есть его **а к т у а л ь н о е ч л е н е н и е** (термин чешского лингвиста В. Матезиуса). Единицы, фигурирующие при актуальном членении, Матезиус назвал **о с н о в о й** и **я д р о м** высказывания, или темой и ремой, в другой терминологии.

В результате актуального членения предложение становится динамической единицей речи. Актуальное членение может по-разному соотноситься с его грамматическим членением. Возьмем предложение *Отец придет завтра*. Это повествовательное предложение можно переделать в вопросительное *Отец придет завтра?* Однако такое «нейтральное» вопросительное предложение в речи не может существовать, так как неясно, какой ответ ожидается. Интонационное выделение слова, с которым связано содержание вопроса (осуществляемого посредством логического

ударения), дает возможность приспособить это предложение к нуждам общения. Задавая вопрос *Отец придет завтра?*, мы используем речевую ситуацию, при которой общающимся известно, что отец придет и неизвестно время приезда. При развернутом ответе предложение будет выглядеть так: *Отец придет завтра* (или *послезавтра*). С точки зрения актуального членения темой сообщения в этом предложении является *отец придет*, а ремой (новым в сообщении) – *завтра*, так как цель построения данного предложения состоит в обозначении времени, поскольку все остальное известно. Ср. также вопросы с иными акцентами (*Отец завтра придет?* *Завтра придет отец?*), в которых подчеркивается поиск информации иного типа. Однако в любом случае с точки зрения грамматического членения предложение делится на иные отрезки: *отец* – подлежащее; *придет завтра* – состав сказуемого.

Тема сообщения может быть определена контекстом. Например: *В нашем саду водились белки. Но появлялись они редко.* Первое предложение содержит сообщение о наличии белок. Поэтому во втором предложении это известное (раз они водились, могли и появиться) помещается вначале – *Но появлялись они*, а далее сообщается новое – *редко*. Таким образом, при актуальном членении предложение распадается на части *но появлялись они* и *редко*; грамматически же предложение членится по-другому: *Они* (подлежащее) и *появлялись редко* (состав сказуемого). При актуальном членении в данном случае объединились оба главных члена в один компонент, а второстепенный член предложения выделился в особый компонент актуального членения.

Грамматическое членение предложения на состав подлежащего и состав сказуемого определяется позиционной структурой самого предложения. Актуальное членение зависит от причин внешних для данного предложения: от контекста, речевой ситуации, т.е. характеризует высказывание как компонент межфразового единства – строевой единицы текста.

Таким образом, при рассмотрении вопроса о порядке слов нельзя исходить из таких категорий, как члены предложения^{31[4]}. «Расположение слов в речи опосредовано расположением других единиц, в состав которых они входят, – темы и ремы, а в состав и той и другой единицы могут входить слова любых категорий»^{32[5]}. Поэтому не вполне правомерно определять, например, расположение подлежащего перед сказуемым как прямой порядок слов, а расположение сказуемого перед подлежащим как обратный порядок. И при прямом порядке слов грамматическое сказуемое может занимать первое место, если цель высказывания состоит в обозначении действующего лица. Значит, порядок слов в предложении нельзя рассматривать в отрыве от его актуального членения, и понятия «прямой» и «обратный» порядок слов означают не последовательность расположения грамматических членов предложения (подлежащего, сказуемого, определения, дополнения и обстоятельства), а последовательность расположения темы и ремы и их компонентов. Порядок слов в предложении зависит от его «сообщительного»^{33[6]} смысла и не может самоопределяться. Порядок слов – не внутреннее качество определенного предложения, а качество, навязанное ему извне: структурой и семантикой предшествующих предложений, коммуникативным заданием и т.д.

Прямая зависимость словопорядка от актуального членения предложения проявляется в очевидной связи его с контекстом. Словопорядок каждого отдельного предложения, включенного в контекст, не произволен, а подчинен этому контексту. Инверсия членов отдельного предложения очень часто является отражением закономерностей построения межфразового единства. Возьмем пример: «*Осенний день в Сокольниках*» – *единственный пейзаж Левитана, где присутствует человек, и то его написал Николай Чехов. После этого люди ни разу не появлялись на его полотнах. Их заменили поля и пажити, туманные разливы и нищие избы России, безгласные и одинокие, как был в то время безгласен и одинок человек* (К. Паустовский. Исаак Левитан). Порядок слов относительно свободен лишь в первом предложении, которое открывает повествование. Что касается последующих, то здесь порядок расположения слов всецело подчинен контексту, отражающему последовательное развитие мысли. Так, обстоятельство *после этого* начинает второе предложение явно под влиянием семантики первого, подлежащее *люди* также подтягивается ближе

^{31[4]} См.: Ковтунова И.И. Порядок слов в русском литературном языке XVIII – первой трети XIX в. М., 1969. С. 11.

^{32[5]} Там же. С. 11–12.

^{33[6]} Распопов И.П. Строение простого предложения в современном русском языке. М., 1970. С. 31.

к первому предложению из-за упоминания данного понятия в первом предложении (ср. словопорядок сказуемое – подлежащее после детерминанта в отдельно взятом предложении). В третьем предложении объект их явно оказался перед управляющей формой глагола из-за необходимости указать на впереди стоящие словоформы. Препозиция сказуемого *был безгласен и одинок* тоже связана с текстом – наличием впереди однородных обособленных определений *безгласные и одинокие*. Еще пример: *Эти стихи вызывали у Кипренского слезы. В них было все, что он любил с детства, – старые сады, холодный ветер, ночные тучи и нежное сердце. Потом эта любовь к бурной природе и беспокойному человеческому сердцу окрепла под влиянием времени* (К. Паустовский). Первое предложение строится относительно свободно. Последовательность подлежащее – сказуемое, расположение зависимых словоформ (*эти стихи; вызывали у Кипренского слезы*) – все фиксирует прямой порядок слов. Второе предложение строится иначе: отрыв зависимой словоформы в них, последовательность сказуемое – подлежащее (ср.: *все было в них...*). Этот словопорядок «навязан» первым предложением. Далее, в третьем предложении, которое начинается детерминантом *потом*, ожидаемый обычный порядок (обычный применительно к данному, отдельно взятому предложению) сказуемое – подлежащее нарушается, так семантика впереди стоящего предложения определила тему последующего, а в данном случае темой оказалось грамматическое подлежащее, потому оно и помещено непосредственно после детерминанта. Следовательно, порядок слов выполняет конструктивную роль на уровне текста.

В структуре межфразового единства (сложного синтаксического целого) большую конструктивную роль играет и первая фраза-зачин, определяющая тематическую и строевую перспективу всего межфразового единства. *Ф р а з а - з а ч и н* автосемантична, т.е. самодостаточна в смысловом отношении, даже будучи вырванной из контекста целого. В приведенных ранее примерах из К. Паустовского^{34[7]} такую роль выполняют фразы *Буря бушевала над Петербургом, Взошло солнце*, которые в смысловом отношении как бы вбирают в себя все остальные высказывания данных единств, обобщая детализированное описание «бури» или «восхода солнца». Для строения данных межфразовых единств важно еще и то, что каждое из последующих высказываний строится по образцу первой фразы-зачина, копирует ее структуру; тому способствует словопорядок сказуемое – подлежащее (в первом примере) и особенно схожие формы глаголов: *люди пробежали, ветер хлопал, свет то убывал, то разгорался; сады начали разгораться; свет пробежал, осветил, залив покрылся*.

Еще пример:

Погода мучила. *С утра светило солнце, парило над дымящимися полями, над грязными дорогами, над хлебами, насыщенными водою, легшими на землю. С утра Аверкий, порою покидавший свою телегу и добредавший до избы, обещал старухе, что опогодится. Но к обедам опять заходили тучи, казавшиеся еще чернее от блеска солнца, меняли облака свои необыкновенные цвета и очертания, поднимался холодный ветер, и бежал по полям косой радужный дождь* (И. Бунин).

Зачин – *Погода мучила*. Все содержание последующих высказываний подчинено этой исходной теме: дается ее подробное обоснование. Спаянность высказываний выявляется в следующем: основные глаголы имеют один временной план (*мучила, светило, парило, обещал, заходили, меняли, поднимался, бежал*); параллелизм в построении поясняющих частей (второе и четвертое высказывания); повторение обстоятельства времени в начале каждого высказывания (*с утра; с утра; но к обедам*); противительные отношения на стыке третьего и четвертого высказываний; положение глагола-сказуемого перед подлежащим (второе и четвертое высказывания).

Фраза-зачин может иметь и такую специфику: в нем есть слово (или слова), вмещающее все содержание последовательно перечисляемых компонентов сложного синтаксического целого. Такое единство строится по схеме предложения с однородными членами, при которых имеется обобщение. Вот пример: *Отсюда было видно все вокруг. И самые высокие снежные вершины, выше которых только небо. Они стояли позади гор, над всеми горами и над всей землей. И те же*

^{34[7]} См. выше.

горы, что пониже снежных, – лесистые горы, поросшие понизу лиственными чащами, а поверху темным сосновым бором. И горы Кунгеи, обращенные к солнцу; на склонах Кунгеев ничего не росло, кроме травы. И горы еще поменьше, в той стороне, где озеро, – просто голые каменистые увалы (Ч. Айтматов). Таким образом построенное межфразовое единство легко объединяется в одно предложение.

Фразы-зачины (первые высказывания межфразовых единств) выполняют важную роль и в структурном, и в смысловом отношении: они представляют собой тематические вехи текста. Каждая фраза-зачин – новая микротема. Кстати, если в порядке эксперимента стянуть первые фразы-зачины в единый текст, опустив все другие компоненты межфразовых единств, то получится сжатый рассказ без детализации, пояснений и разъяснений.

Возьмем отрывок из произведения М. Шолохова:

Полк отступал вторые сутки. Медленно, с боями, но отступал. По возвышенным грунтовыми дорогам тянулись обозы русской и румынской армий. Объединенные австро-германские части охватывали отступающих глубоким фланговым обходом, пытались сомкнуть кольцо.// К вечеру стало известно, что 12 полку и соседней с ним румынской бригаде грозит окружение. Противник на закате солнца выбил румын из деревни Ховинески и уже продвинулся до высот «480», что граничат с голишским перевалом.// Ночью 12 полк, подкрепленный батареями конно-горного дивизиона, получил приказ занять позиции в низовьях Голишской долины. Полк, выставив сторожевое охранение, приготовился к встречному бою.// В эту ночь Мишка Кошевой и хуторянин его, чурбаковатый Алексей Бешняк, были в секрете. Таились в ярке возле покинутого обвалившегося колодца, вдыхая разреженный морозом воздух.

Этот отрывок легко поддается членению на четыре части (см. условные знаки). Первые фразы этих частей в принципе передают в сжатой форме все содержание нарисованной здесь картины:

Полк отступал вторые сутки.

К вечеру стало известно, что 12 полку и соседней с ним румынской бригаде грозит окружение.

Ночью 12 полк, подкрепленный батареями конно-горного дивизиона, получил приказ занять позиции в низовьях Голишской долины.

В эту ночь Мишка Кошевой и хуторянин его, чурбаковатый Алексей Бешняк, были в секрете.

Каждая из данных фраз начинает новую мысль, намечает последовательный переход от одной темы к другой, именно поэтому получился полный пересказ основного содержания отрывка (конечно, без детализации в описании). Таким образом, роль первой фразы-зачина в межфразовом единстве, а также порядка слов в составе высказываний оказалась конструктивной с точки зрения текстообразования.

Такова структура межфразовых единств как семантико-синтаксических компонентов текста, построенных по типу тема-рематических последовательностей.

Наращение информации от темы к реме, от одного высказывания к другому в составе межфразового единства не всегда происходит с той последовательностью, которая была отмечена в приведенных примерах. В реальных текстах довольно часто можно обнаружить разрывы в тема-рематических последовательностях, скачки, которые позволяют сжимать подачу информации, экономить текстовое пространство. Это происходит в тех случаях, когда новая информация (обычно заключающаяся в реме) попадает сразу в тему последующего высказывания, т.е. какая-то из микротем в последовательности оказывается не представленной, образуя пропущенное смысловое и структурное звено. Кстати, на восприятии текста такие «пропуски» не сказываются, контекст восполняет эти пробелы. Более того, часто полная тематическая представленность в последовательности может выглядеть искусственно, как нечто излишне растолковывающее очевидное. Скачки в последовательности используются авторами, стилистика которых чужда многословию.

Пример на скачок в последовательности:

Щедрин вернулся домой. Ни Марты, ни Петера не было. Только кот бродил из комнаты в комнату, жеманно изгибаясь около дверных косяков (К. Паустовский. Северная повесть). Условно

можно восполнить пропуски: *Щедрин вернулся домой. [Домаш он обнаружил, что] Ни Марты, ни Пешера не было. [Был кот]. Толькo кот бродил из комнаты в комнату...*

Часто пользуется таким приемом сжатия информации Александр Сергеевич Пушкин:

Однажды играли в карты у конногвардейца Нарумова. Долгая зимняя ночь прошла незаметно. Сели ужинать в пятом часу (Пиковая дама).

Ср.: *Однажды играли в карты у конногвардейца Нарумова. [Игра затянулась. Была уже ночь.] Долгая зимняя ночь прошла незаметно.*

Пример из К. Паустовского:

От скуки я пошел побродить по местечку. На главной улице были открыты лавчонки. Из них несло селедкой и стиральным мылом. В дверях парикмахерской с висевшей на одном костыле вывеской стоял веснушчатый парикмахер и грыз семечки (в этом сложном целом тематически не представлены главная улица и парикмахерская).

Скачок в последовательности дает возможность сжать семантическую структуру текста, и тогда большую часть текстового пространства займут рематические компоненты высказывания, поскольку тема (о чем?) обычно бывает предварительно известной, при этом структура высказывания не меняется, только тема как бы уступает свою позицию новой информации.

Таким образом, высказывания (минимальные единицы текста), объединяются в межфразовом единстве на основе тематического единства и структурных показателей связности. Такие объединения образуют тема-рематические последовательности однородного, неоднородного или смешанного состава. В свою очередь межфразовые единства объединяются в более крупные тематические блоки, образуя фрагменты текста.

Такая последовательность в объединении единиц текста с обязательным нарастанием уровня членения текста (высказывание – межфразовое единство – фрагмент) в реальных текстах выдерживается необязательно. Так, например, отдельное высказывание может занять позицию самостоятельного компонента текста, оказавшись между разными межфразовыми единствами, образуя тематический переход между ними.

Вот, например, фрагмент из романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита»:

Маргарита прыгнула с обрыва вниз и быстро спустилась к воде. Вода манила ее после воздушной гонки. Отбросив от себя щетку, она разбежалась и прыгнула в воду вниз головой. Легкое ее тело, как стрела, вонзилось в воду, и столб воды выбросило почти до самой луны. Вода оказалась теплой, как в бане, и, вынырнув из бездны, Маргарита вдоволь наплавалась в полном одиночестве ночью в этой реке.

Рядом с Маргаритой никого не было, но немного подалее за кустами слышались всплески и фыркание, там тоже кто-то купался.

Маргарита выбежала на берег. Тело ее пылало после купания. Усталости никакой она не ощущала и радостно приплясывала на влажной траве. Вдруг она перестала танцевать и насторожилась. Фыркание стало приближаться, и из-за ракитовых кустов вылез какой-то голый толстяк в черном шелковом цилиндре, заломленном на затылок. Ступни его ног были в илистой грязи, так что казалось, будто купальщик в черных ботинках.

Отрывок этот композиционно строится так, что внутренняя фраза-высказывание одной своей частью обобщает впередистоящий компонент текста (*рядом с Маргаритой никого не было*) и намечает тематический переход к описанию следующей картины (появление фыркающего толстяка-купальщика). Так, сложные целые и тематические блоки текста не обязательно следуют друг за другом, но могут прерываться отдельными высказываниями, важными с точки зрения композиции всего фрагмента текста.

Целостность и связность как конструктивные признаки текста

В кругу вопросов, связанных с характеристикой текста, предполагающей всестороннее освещение данного феномена, вопрос о целостности и связности, пожалуй, можно считать одним из основных. Это объясняется тем, что текст как объект лингвистического исследования представляется прежде всего как информационное и структурное единство, как функционально завершенное речевое целое. Именно это качество текста в настоящее время дает возможность определить достаточно четкие закономерности текстообразования.

Целостность и связность – эти, по существу, основные, конструктивные признаки текста – отражают содержательную и структурную сущность текста. При этом исследователи, в частности, различают локальную связность и глобальную связность. *Локальная связность* – это связность линейных последовательностей (высказываний, межфразовых единств). *Глобальная связность* – это то, что обеспечивает единство текста как смыслового целого, его внутреннюю цельность.

Локальная связность определяется межфразовыми синтаксическими связями (вводно-модальными и местоименными словами, видо-временными формами глаголов, лексическими повторами, порядком слов, союзами и др.).

Глобальная связность (она приводит к содержательной целостности текста) проявляется через ключевые слова, тематически и концептуально объединяющие текст в целом или его фрагменты.

Связность текста проявляется через внешние структурные показатели, через формальную зависимость компонентов текста.

Целостность же текста усматривается в связи тематической, концептуальной, модальной.

Значит – понятие целостности текста ведет к его содержательной и коммуникативной организации, а понятие связности – к форме, структурной организации.

Вначале о *связности*. Структурная связь может быть эксплицитной и имплицитной. Например: *Стало душно. И поэтому мы вышли на улицу. – Стало душно. Мы вышли на улицу* (причинно-следственная связь выражена словами или только логико-интонационными средствами).

Структурная связь может быть левосторонней и правосторонней, в зависимости от места расположения сигналов связи в компонентах текста.

Например: *Я считаю, что ему в работе многого не хватает. Например объективности* (форма *ему* отсылает нас к предшествующему контексту; так же как и слово *например* связано с впереди стоящим высказыванием; с другой стороны, связь идет направо – *многого*, т.е. по контексту справа – *объективности*).

Еще пример: *Юность – это своего рода дар не уставать, не знать скуки, все воспринимать с воодушевлением. Но дар этот, если его понимать как естественный интерес к жизни, можно с годами и утратить, а можно и умножить* (сигналы левосторонней связи – *но дар этот, его*).

Еще пример: *В таких случаях он вставал и, преодолевая боль, садился за пишущую машинку.* (Левосторонний контекст: *Мучительные боли в ампутированной ноге часто не давали Ивану Степановичу заснуть. – А. Крон. Капитан дальнего плавания.*)

Есть еще одна причина, почему я не вправе молчать. Количество публикаций, в том числе зарубежных, росло. Моя рукопись устаревала, не сходя с письменного стола. И я понял: от меня ждут не информации, а жизнеописания. Тогда я бросился в другую крайность. Начал писать биографический очерк (там же).

Сочетание *есть еще одна причина* указывает на правостороннюю связь (причина должна быть раскрыта); сочетание *бросился в другую крайность* тоже ориентирует на последующее разъяснение (правосторонне направленная связь).

Таким образом, левосторонняя связь – это указание в тексте на ранее сказанное (анафора); правосторонняя связь – это указание на последующее (катафора).

Левосторонняя связь особенно наглядно обнаруживается при цепной зависимости: *У ольхи на ветках коричневые круглые шишечки. Это кладовые. В них дерево хранит свои семечки.* Четко просматривается левосторонняя связь в следующем межфразовом единстве: *После Пришивина*

осталось большое количество записей и дневников. В этих записях заключено много размышлений **Михаила Михайловича о писательском мастерстве**. В этом деле он был так же проникновенен, как и в своем отношении к природе (К. Паустовский. Золотая роза).

Структурные сигналы связи можно обнаружить даже в вырванном из текста предложении, если они эксплицитно представлены. Например, предложения *То был далекий мир, где самые простые предметы сверкали молодостью; И опять долго шли в темноте* (В. Набоков) явно имеют текстовой фон, об этом свидетельствуют знаки связи: *то, и*.

Структурная связь может быть выражена и посредством синтаксического параллелизма, когда цепочки высказываний повторяют одну и ту же модель; связь осуществляется и однотипностью видо-временных форм глагола и другими средствами формальной организации:

Ботанический залив был скован льдом. Высокие сосны трещали от стужи. Непрестанный ветер сдувал со льда сухой снег. Залив угрюмо блестел по ночам, как черное стекло, и отражал звезды (К. Паустовский. Северная повесть). Здесь использованы одинаковые модели предложений, один и тот же порядок слов, одни и те же видо-временные формы глаголов (*был скован, сдувал, блестел, отражал*).

Целостность текста – это прежде всего единство тематическое, концептуальное, модальное.

Смысловая цельность заключается в единстве темы – микротемы, макротемы, темы всего речевого произведения.

Мельчайшая частная тема – тема, заключенная в межфразовом единстве (она обычно дается в зачине, первой фразе единства). Межфразовое единство монотематично. Переход от одной темы к другой есть сигнал границы межфразовых единств. Единство темы проявляется в регулярной повторяемости **к л ю ч е в ы х с л о в** через синонимизацию ключевых слов, через повторную номинацию. Единство темы обеспечивается тождеством референции, т.е. соотношением слов (имен и их заместителей) с одним и тем же предметом изображения. С единством темы, наконец, связано явление импликации, основанное на ситуативных связях. Наличие одних отображаемых предметов предполагает наличие и других, ситуативно связанных с ними.

Вот пример того, какова роль ключевых слов в создании смысловой цельности текста, в осуществлении активной связи их с другими словами, помогающими всесторонне раскрыть обозначенную тему:

*Несколько дней **лил**, не переставая, **холодный дождь**. В саду шумел **мокрый ветер**. В четыре часа дня мы уже зажигали керосиновые лампы, и невольно казалось, что лето окончилось навсегда и земля уходит все дальше и дальше в глухие **туманы**, в неуютную **темень и стужу**.*

***Был конец ноября** – самое грустное время в деревне. Кот спал весь день, свернувшись на старом кресле, и вздрагивал во сне, когда темная **дождевая вода** хлестала в окна.*

*Дороги **размыло**. По реке несло желтоватую пену, похожую на сбитый белок. Последние птицы спрятались под стрехи, и вот уже большие недели, как никто нас не навещал – ни дед Митрий, ни лесничий.*

***Лучше всего было по вечерам**. Мы затапливали печи. Шумел огонь, багровые отсветы дрожали на бревенчатых стенах и на старой гравюре-портрете художника Брюллова. Откинувшись в кресле, он смотрел на нас и, казалось, так же как и мы, отложив раскрытую книгу, думал о прочитанном и прислушивался к гудению **дождя** по тесовой крыше* (К. Паустовский. Прощание с летом).

Перед нами раскрывается тема осеннего холодного дождя и тех ощущений, которые он вызывает. Ключевое слово *дождь* связывает воедино весь фрагмент текста, состоящий из четырех межфразовых единств: *лил дождь, холодный; мокрый ветер; глухой туман; темень и стужа; темная дождевая вода; дороги размыло; гудение дождя*.

В сущности, это развертывание одной темы, *темы дождя*, которая помогает передать другой, глубинный смысл отрывка – физическое и душевное состояние «наблюдателей» этого дождя. Так, ключевые слова создали не просто сюжетный фон отрывка, но и нечто большее – глубинный смысл текста.

Ключевые слова, становясь доминантными обозначениями, создают вокруг себя единый смысловой контекст, вовлекая в него другие слова, ситуативно связанные со словом-понятием, избранным в качестве ключевого. Как, например, в следующем межфразовом единстве найденный писателем образ *путешествия* повлек за собой соответствующий словесный набор: *дали и дороги; на каждом шагу; переплетение дорог*.

Работа над этой книгой напоминает путешествие по мало знакомой стране, когда на каждом шагу открываются новые дали и дороги. Они ведут неведомо куда, но сулят много неожиданного, дающего пищу для размышлений. Поэтому заманчиво и просто необходимо хотя бы и неполно, как говорится, начерно, но все же разобраться в переплетении этих дорог (К. Паустовский. Золотая роза).

О доминантной роли ключевых слов, применительно к поэтическим произведениям, хорошо сказал в своих записных книжках 1906 г. А.А. Блок: «Всякое стихотворение – покрывало, растянутое на остриях нескольких слов. Эти слова светятся как звезды. Из-за них существует стихотворение»^{35[1]}.

Ключевые слова создают семантические текстовые поля^{36[2]}.

Это смысловой лейтмотив. Как правило, ключевые слова связаны с темой текста, фрагмента текста, отдельного межфразового единства.

Если это фразовое единство, то ключевое слово обязательно присутствует в его зачине в качестве смыслового центра. И именно это слово семантически притягивает к себе другие слова, расположенные в пояснительной части сложного целого, раскрывающей данную микротему.

Ключевые слова как семантически важный элемент текста могут оказаться центральными в системе образов того или иного художника слова. Через них не только выражается основная идея произведения, но и авторская стилистика. Л.К. Чуковская в «Записках об А. Ахматовой» писала: «Чтоб добраться до сути, надо изучать гнезда постоянно повторяющихся образов в стихах поэта – в них таится личность автора и дух его поэзии» (8 августа 1940 г.)^{37[3]}.

Исследователь В. Виленкин, в частности, обратил внимание на то, что таким ключевым понятием-словом для А. Ахматовой можно считать образ «тени»^{38[4]}. Впервые «тень» появилась в «Белой стае»:

*Там **тень** моя осталась и тоскует,
Все в той же синей комнате живет.*

После смерти А. Блока и о гибели Н. Гумилева – опять:

*Из прошлого восставши, молчаливо
Ко мне навстречу **тень** моя идет.*

В «Поэме без героя» и других произведениях метафора «тени» меняет свою природу, расширяет и углубляет свой смысл, часто превращается в шифр, разгадывание которого приводит к пониманию подтекста. Так ключевое слово, обрастая новыми оттенками значения, становится сигналом тайнописи.

*Я иду навстречу виденью,
И борюсь я с собственной **тенью** –
Беспощаднее нет борьбы.
Рвется **тень** моя к вечной славе,
Я как страж стою на заставе*

^{35[1]} Судьба Блока: По документам, воспоминаниям, письмам, заметкам, дневникам, статьям и другим материалам/ Сост. О. Немеровская и Ц. Вольпе. Л., 1930. С. 128.

^{36[2]} См.: Новиков Л.А. Художественный текст и его анализ. М., 1988. С. 31.

^{37[3]} См.: Книга 1. 1938–1941. М., 1989. С. 140.

^{38[4]} См.: Виленкин В. Образ «тени» в поэтике Анны Ахматовой// Вопросы литературы. 1994. Вып. 1.

И велю ей идти назад.

О ключевом слове «окно» в комментарии к «Евгению Онегину» очень тонко рассуждает В.В. Набоков. Это слово-образ оказывается значимым для понимания духовного облика и жизни любимой героини Пушкина Татьяны^{39[5]}.

Образ-мотив горящей свечи играет важную роль и в содержательной структуре романа Б. Пастернака «Доктор Живаго». Ведь свеча как бы «одерживает» победу над тьмой.

Роль ключевых слов может выходить даже на уровень жанра, например, существовал определенный подбор слов-сигналов для русской элегической школы (В. Жуковский, К. Батюшков). Стоило только появиться словам *томиться, бледнеть, младость, радость, луна, роза, слезы, кипарис* и др., как читатель сразу понимал, что перед ним элегия. Создавался лексический канон жанра. Элегия оставалась непроницаемой для простого бытового слова. Элегия как «песнь грустного содержания» (В. Белинский) тематически была ограничена. И следовательно, лексическая канонизация представлялась жанровообразующим признаком.

Связующим элементом текста на уровне содержания является и авторская оценка и осмысление отображенных предметов, связь авторского замысла и композиции, авторская позиция. Все это связано с целеустановкой текста и ее реализацией в стиле, в формах представленности в тексте авторства. Авторская модальность скрепляет все элементы содержания текста. Для художественного текста это «образ автора» (по терминологии В.В. Виноградова), для текста нехудожественного это авторская концепция, точка зрения. Нет этого – нет и смыслового единства текста, его цельности. Организация речевых средств для передачи содержания под углом зрения, отражающего авторскую позицию, и определяет целостность текста.

Применительно к художественному тексту об этом хорошо сказал еще Л. Толстой: «Люди, мало чуткие к искусству, думают часто, что художественное произведение составляет одно целое, потому что в нем действуют одни и те же лица, потому что все построено на одной завязке или описывается жизнь одного человека. Это несправедливо. Это только так кажется поверхностному наблюдателю: цемент, который связывает всякое художественное произведение в одно целое и оттого производит иллюзию отражения жизни, есть не единство лиц и положений, а единство самобытного нравственного отношения автора к предмету»^{40[6]}.

Таким образом, текст состоится, если он обладает двумя признаками – структурной связностью и содержательной цельностью. Причем оба признака неразрывны и накладываются друг на друга. Присутствие только одного из признаков еще не свидетельствует о целесообразно построенном тексте. В плане выражения текст может быть «связным» (использованы средства синтаксической связи; соблюдены тема-рематические последовательности), но в плане содержания такой текст может оказаться абсурдным. Подобный пример приводит С.И. Гиндин^{41[7]}.

Я пошел в кино. Кино на Остоженке. Остоженка – одна из самых старых улиц Москвы. Москва – центр всех железнодорожных путей страны. Железные дороги – артерии народного хозяйства. Такой «текст» не раскрывает обозначенную в зачине тему (*Я пошел в кино*), а уводит от нее, хотя структурные правила построения текста здесь соблюдены строго – четко представлены тема-рематические последовательности на уровне высказываний. Текст как бы утратил смысловую ориентацию, которая обычно определяется конкретной целеустановкой, коммуникативным заданием^{42[8]}.

Правда, подобная «абсурдность» может быть запланирована автором и являться своеобразным литературным приемом. Это можно встретить в текстах Н.В. Гоголя. Например, связанная по форме, но несвязная по существу речь полицейского чиновника («Нос»):

^{39[5]} См.: Фенина Г.В. О некоторых аспектах комментирования В.В. Набоковым романа А.С. Пушкина «Евгений Онегин»// Филологические науки. 1989. №2.

^{40[6]} Полн. собр. соч. Т. 30. С. 18–19.

^{41[7]} См.: Гиндин С.И. Внутренняя организация текста: Автореф. канд. дисс. М., 1972.

^{42[8]} Сравни с примером, приведенным в параграфе «Единицы текста – высказывание и межфразовое единство»: Кинотеатр находился на Пулавской улице. Пулавская улица – это одна из улиц Варшавы. Улицы в Варшаве имеют определенную форму. Такую форму можно описать при помощи следующих уравнений...

Но, к счастью, были со мной очки, и я тот же час увидел, что это был нос. Ведь я близорук, и если вы станете передо мною, то я вижу только, что у вас лицо, но ни носа, ни бороды, ничего не замечаю. Моя теща, то есть мать жены моей, тоже ничего не видит.

Еще пример, когда абсурдность планируется как установка автора:

Подъезжая к крыльцу, заметил он выглянувшие из окна в одно время два лица: женское, в чепце, узкое, длинное, как огурец, и мужское, круглое, широкое, как молдаванские тыквы, называемые горлянками, из которых делают на Руси балалайки, двухструнные легкие балалайки, красу и потеху ухватливого двадцатилетнего парня, мигача и щеголя, и подмигивающего и посвистывающего на белогрудых и белошейных девиц, собравшихся послушать его тихоструйного треньканья (Н. Гоголь. Мертвые души). Так после сравнения головы Собакевича с тыквой текст «поплыл» в неопределенном направлении: *тыква, балалайка, деревенский парень в кругу девушек.*

Не создают текста как такового и тематически подобранный, но грамматически не связанный ряд слов. Например, такие ряды используются при обучении иностранному языку, когда дается задание из слов составить предложения и объединить их в текст (*Я, подойти, остановка, трамвай, ехать, институт*).

Использование отдельных слов, вне грамматических связей, может послужить особым литературным приемом. В частности, у В. Сорокина в книге «Норма» (М., 1994) через перечень слов рассказывается вся жизнь «нормального» с точки зрения определенных социальных устоев человека – от рождения до смерти: этот перечень как наплывы сознания – значительные события и мелкие детали; предметный мир и событийный, социальный и индивидуальный. По этому перечню можно безошибочно определить типичность намеченной пунктирами социальной среды, неизбежную этапность жизненного пути; стереотип жизненных условий и потому стереотип поведения отдельного индивидуума. Вот некоторые из этих слов (слова даны избирательно, общий перечень автора составляет 23 страницы: 75–98):

Нормальные роды	Нормальная самоволка
Нормальный мальчик	Нормальный Калашников
Нормальный животик	Нормальный отпуск
Нормальные ползунки	Нормальный дембель
Нормальная погремушка	Нормальная Марина
Нормальная песочница	Нормальный стимул
Нормальная ссадина	Нормальные квартальные
Нормальный озноб	Нормальное начальство
Нормальный страх	Нормальный субботник
Нормальный детсад	Нормальная целина
Нормальные песни	Нормальный райком
Нормальная учительница	Нормальное большинство
Нормальная промокашка	Нормальное предательство
Нормальный двор	Нормальная свекровь
Нормальные ребята	Нормальные выборы
Нормальные спички	Нормальная свобода
Нормальный самопал	Нормальный курс
Нормальный вывих	Нормальное выпрямление
Нормальная больница	Нормальная пенсия
Нормальная тетка	Нормальный миокардит
Нормальная сумочка	Нормальный кашель
Нормальная затяжка	Нормальные воспоминания
Нормальный участковый	Нормальное равнодушие
Нормальный побег	Нормальный орден
Нормальный портвейн	Нормальный цирроз
Нормальная разборка	Нормальный юбилей
Нормальная повестка	Нормальная водка

Нормальная армия
Нормальная панель
Нормальные политзанятия

Нормальный диванчик
Нормальный наркоз
Нормальная смерть

Как литературный прием используется цепочка номинативов-наименований в ироническом плане и в следующем зарифмованном тексте^{43[9]}:

*Мама, сказка, каша, кошка,
книжка, яркая обложка,
Буратино, Карабас,
ранец, школа, первый класс,
грязь в тетради, тройка, двойка,
папа, крик, головомойка,
лето, труд, река, солома,
осень, сбор металлолома,
Пушкин, Дарвин, Кромвель, Ом,
Гоголь и Наполеон,
Менделеев, Герострат,
бал прощальный, аттестат,
институт, экзамен, нервы,
конкурс, лекция, курс первый,
тренировки, семинары,
песни, танцы, тары-бары,
точность знаний, чет-нечет,
радость, сессия, зачет,
стройотряд, жара, работа,
культпоход, газета, фото,
общежитие, взятка-мизер,
кинотеатр, телевизор,
карандаш, лопата, лом,
пятый курс, проект, диплом,
отпуск, море, пароход,
по Кавказу турпоход,
кульман, шеф, конец квартала,
цех, участок, план по валу,
ЖСК, гараж, квартира,
теща, юмор и сатира,
детский сад, велосипед,
карты, шахматы, сосед,
сердце, печень, лишний вес,
возраст, пенсия, собес,
юбилей, часы-награда,
речи, памятник, ограда.*

О. Молотков

Как видим, своеобразная канва из слов способна передать некоторое содержание, однако это лишь окказиональный случай построения текста, запрограммированный его создателем на оригинальность формы, это своеобразный эксперимент, рассчитанный на эффект неожиданности.

^{43[9]} Пример взят из кн.: Акимова Г.Н. Новое в синтаксисе современного языка. М., 1990. С. 98–99.

Что же касается обычного текстообразования, то здесь действуют определенные правила и закономерности, определяемые логико-грамматическими, языковыми категориями.

Кстати, перечень может вписаться и в обычный, грамматически связанный контекст, и тогда он воспринимается как структурный элемент сложного целого. В следующем примере даны однородные номинативы-высказывания, завершающиеся традиционно оформленным обобщающим предложением:

Город отражался в воде рейда всеми своими огнями. Блеск пламени достигал морского дна, – так прозрачна была вода севастьяпольских бухт.

Что происходит? – спрашивал я себя.

Верди. Венеция. Старинный рояль и вино. Песенки студентов, седые актеры и молодая женщина с красной камелией, приколотой к корсажу.

Предательство, любовь, печальный поцелуй в висок.

Севастополь, красная эскадра, матросы-комсомольцы, якоря, цепи. Советские гюйсовые флаги, тончайшая музыка и слушатели, которым мог бы позавидовать Бетховен.

Все это произвело в душе радостное смятение. Только к концу спектакля оно сменилось ясным ощущением неповторимого времени, переживаемого нами, и небывалого будущего, идущего ему на смену (К. Паустовский. Черное море).

Перечисление номинативов здесь тематически сгруппировано, что отражено при помощи абзацного членения.

Итак, чтобы текст был оформлен как осмысленное целесообразное структурное единство, необходимы оба признака – признак связности и признак целостности.

Последнее включает в себя и такое качество, как коммуникативная установка. Гиперсвязность текста достигается именно его коммуникативной (целевой) установкой.

Повторная номинация

Семантико-структурная и коммуникативная организация текста осуществляется в результате следования некоторым правилам, среди которых немаловажную роль играет выбор способа повторной номинации, порядка слов, типа модальности и др. Прежде всего при создании связного текста неизбежно встает вопрос о повторной номинации, т.е. выборе средств словесной замены для уже названного субъекта или объекта. Так, во избежание повторения одних и тех же слов возникает необходимость лексических замен. Однако такие замены не всегда удобны и допустимы. В частности, трудности возникают при создании специальных текстов, где подыскать, скажем, другое наименование научному понятию не представляется возможным из-за четкой обозначенности его содержания. В таком случае повторение ключевых слов (терминов) неизбежно.

Тексты же художественные, публицистические обнаруживают стремление разнообразить наименования в потоке речи, обновлять словесный инвентарь. Однако возможность замен и здесь имеет определенные текстуальные ограничения. Кроме того, отсутствие замен (при лексическом повторе) может повысить семантико-стилистическую напряженность текста и, следовательно, усилить его выразительность.

Вот некоторые примеры на возможность (невозможность) или желательность (нежелательность) замен при повторной номинации.

1. *Познакомились мы в одном санатории. Гуляли вместе, вспоминали новгородские леса, морошку, глухие деревушки. Семья наша жила тогда в районном центре, в Лычкове. Неподалеку от нашего дома стоял **двухэтажный дом с железными решетками на окнах нижнего этажа**. Мне интересен **этот дом** был тем, что по вечерам **там** всегда горел свет... Мы, мальчишки, почему-то обходили **этот дом** стороной, в окна не заглядывали, в сад не лазили и даже между*

собою не говорили про **этот дом**. Какая-то опасность окружала **его**. Тогда **это учреждение** называлось ОГПУ. Люди, которых **туда** привозили, исчезали. О них говорили шепотом (Д. Гранин. Анатомия страха. Лит. газ. 1997, 12 марта).

Пространное наименование «двухэтажный дом с железными решетками на окнах нижнего этажа» (первое представление объекта) заменяется в дальнейшем кратким «этот дом» (причем именно указательное слово «этот» отсылает нас к поименованному выше). И, наконец, в конце смысл «этого дома» раскрывается точным указанием адреса: появляется новая номинация «это учреждение называлось ОГПУ». Так от внешнего описания объекта текст ведет нас к раскрытию его внутренней сущности. В этом отрывке есть и другие указатели повторной информации – пространственного и временного характера (*тогда, там, туда*), однако доминирующим все-таки остается сочетание «этот дом», повторение которого усиливает впечатление о значимости данного объекта.

2. *Вообще-то знать о Сковороде и питать какой-то интерес к легендарной жизни странствующего поэта и мудреца Булгаков должен был с детства: ведь оно прошло у него в Киеве, на Украине, где и сегодня в разговорах нет-нет да и услышишь шутку, поговорку или афоризм, приписываемые Сковороде. Кроме того, Сковороду особо почитали все, кто когда-нибудь учился после него в Киевской духовной академии, а отец писателя, Афанасий Иванович, был выпускником и преподавателем этого учебного заведения* (И.Л. Галинская. Загадки известных книг. М., 1986. С. 81).

Здесь мы имеем замены, Булгаков – писатель; детство – оно; Сковорода – он (после него), поэт и мудрец; Киевская духовная академия – это учебное заведение. Невозможной оказалась замена в одном случае: «Сковороду почитали все...» – повтор имени связан с тем, что замена могла бы быть отнесенной к Булгакову.

3. *...В «Мастере и Маргарите» очевиднейшим образом художественно воплощена теория трех миров: земного, библейского и космического. Первый в романе представляют люди. Второй – библейские персонажи. Третий – Воланд со своими спутниками.*

Теория же **таких «трех миров»** могла быть позаимствована Булгаковым только у **того, кто является ее создателем**, – у украинского философа XVIII в. Григория Саввича Сковороды. **Последний**, кстати сказать, часто подписывался под своими произведениями словами «любитель Библии»...

Теория «трех миров» Сковороды, изложенная им в трактате «Потоп змиин», представляет собой близкую к пантеизму объективно-идеалистическую концепцию. Согласно этой теории, самый главный мир – космический, Вселенная, всеобъемлющий макрокосм. Два других мира, по Сковороде, частные. Один из них – человеческий, микрокосм; другой – символический («символический», пишет Сковорода), т.е. мир библейский (И.Л. Галинская. Загадки известных книг. М., 1986. С. 77–78).

Замены с помощью повторной номинации: три мира – первый, второй, третий; теория – ее создателем; у того, кто... – у украинского философа...; Сковорода – последний; Сковорода – он (изложенная им); два других мира – один из них, другой.

Неудачной представляется замена – «согласно этой теории»: имеется в виду теория Сковороды, а грамматика текста, вследствие контактности расположения соответствующих сочетаний, свидетельствует об отнесенности этой замены к впереди стоящему упоминанию «объективно-идеалистической концепции».

4. *А снизу, на лестнице показалась фигурка и медленно ползла по ступеням вверх. Фигурка шла на разъезжающихся больных ногах и трясла белой головой. На фигурке была широкая двубортная куртка с серебряными пуговицами и цветными зелеными петлицами. В прыгающих руках у фигурки был огромный ключ* (М. Булгаков). (Пример взят из статьи: Т.М. Николаева. О функциональных категориях линейной грамматики// Синтаксис текста. М., 1979.)

Повторение одного наименования (ключевого слова «фигурка») в данном случае представляется вполне закономерным из-за «особости» самого наименования объекта субъектно-предметного мира: в основном высказывании уже произошла образно-метафорическая замена («фигурка» не может быть изначальным наименованием субъекта), именно поэтому в

последующем тексте прямое наименование уже исключено, в противном случае пришлось бы заменить заменителя (ср. невозможность: *Фигурка шла... На этом человеке была куртка*). Кроме того, при третьем упоминании «фигурки» замена невозможна еще и потому, что возникает чисто формальная необходимость разорвать цепную связь двух рядом стоящих предложений, а иначе «двубортная куртка» окажется на «белой голове».

Повторная номинация в художественном тексте может служить эффективным средством детальной характеристики персонажа. Вот как, например, М. Булгаков характеризует Азазелло, вначале прямо не называя его. Повествование ведется с точки зрения восприятия другого лица, Аннушки. Для нее наблюдаемое лицо было неизвестно, и постепенно по ходу наблюдения лицо обрастало рядом внешне определяемых признаков. И только в конце описываемой сцены автор называет его конкретное имя. Вот этот текст:

...Замыкал шествие маленького роста прихрамывающий иностранец с кривым глазом, без пиджака, в белом фрачном жилете и при галстуке. Вся эта компания мимо Аннушки проследовала вниз. Тут что-то стукнуло на площадке <...>. В руках у нее [Аннушки] оказалась салфеточка с чем-то тяжелым <...>.

Аннушка спрянула находку за пазуху, ухватила бидон и уже собиралась скользнуть обратно в квартиру, отложив свое путешествие в город, как перед ней вырос, дьявол его знает откуда взявшийся, тот самый с белой грудью без пиджака и тихо шепнул:

– Давай подковку и салфеточку <...>.

Белогрудый твердыми, как поручни автобуса, и столь же холодными пальцами, ничего более не говоря, сжал Аннушкино горло так, что совершенно прекратил всякий доступ воздуха в ее грудь. Бидон вывалился из рук Аннушки на пол. Подержав некоторое время Аннушку без воздуха беспиджачный иностранец снял пальцы с ее шеи. Хлебнув воздуха, Аннушка улыбнулась <...>.

Получив подковочку и салфеточку, иностранец начал расшаркиваться перед Аннушкой, крепко пожимать ее руку и горячо благодарить в таких выражениях, с сильнейшим заграничным акцентом:

– Я вам глубочайше признателен, мадам. Мне эта подковочка дорога как память. И позвольте вам за то, что вы ее сохранили, вручить двести рублей <...>.

Щедрый иностранец в один мах проскользнул через марш лестницы вниз <...>.

...Аннушка еще долго по инерции продолжала кричать:

— Мерси! Мерси! Мерси! – а иностранца уже давно не было.

Не было и машины во дворе. Вернув Маргарите подарок Воланда, Азазелло распрощался с нею <...> (Мастер и Маргарита).

Так искусно «плетя» текст, М. Булгаков варьирует наименования персонажа, причем все варианты даны с точки зрения наблюдателя со стороны, не знающего, кто это на самом деле. И только в конце появляется собственное имя, но уже за пределами Аннушкиного восприятия.

Таким образом, выбор средства повторной номинации при конструировании текста подчиняется и структурно-семантическим правилам, и стилистико-композиционным. Ограничения при подборе замен могут быть лексико-грамматического свойства, когда цепная связь предложений при неудачном выборе повторной номинации смещает контекстуальную соотнесенность имен. Ограниченность выбора может ощущаться и при обращении к образным наименованиям. Наиболее безразличными к именуемому предмету оказываются местоименные слова, поскольку они имеют широкую тематическую отнесенность: «он, она, они» могут соотноситься с наименованием предмета, лица, качества; «этот, эта, эти» в сочетании с именами тоже в своей соотнесенности с другими наименованиями не ограничены.

Однако при использовании местоименных замен учитывается строение сочетающихся фраз, контактность или дистантность в расположении соотносимых слов. Например, в следующем контексте местоимение «их» употреблено явно неудачно: *Многие книги в библиотеке были старые, порванные. Надо сказать детям, что их надо беречь* (получается, что беречь надо только порванные книги). Возможны смысловые смещения и при употреблении слова «который» (-ая, -ые): оно соотносится с контактно расположенным именем.

Повторные номинации выполняют текстообразующую функцию: они тематически и грамматически связывают компоненты высказываний, межфразовых единств. В качестве повторных наименований могут употребляться местоимения и местоименно-наречные слова (*он, она; тот, этот, который; там, туда, оттуда*); метафорически употребленные существительные; слова и сочетания указательного значения (*этот вопрос; данные сведения; такие выводы*); перефразы (*Остап Бендер – великий комбинатор*) и др.

Характер повторных номинаций зависит от вида текста: они могут быть стилистически нейтральными или иметь экспрессивно-оценочную окраску; по объему информации точно соответствовать именуемому предмету или расширять, уточнять его содержание. Такое разнообразие приводит и к функциональному разнообразию. Номинативные единицы выполняют следующие основные функции: *информативно-описательную* (например, дефиниция полная или частичная при терминах; характеристика объекта: *Бендер – молодой человек, лет двадцати восьми*); *ситуативную* (характеристика в данной ситуации); *экспрессивно-оценочную* (характеристика объекта с оценкой его качеств); *редуцирующую* (сокращение объема текста).

Стилистически нейтральна, например, местоименная референция (*он, она*); экспрессивно-оценочные номинации, содержащие элементы характерологические (*Сковорода – поэт и мудрец*). В научном тексте предпочитают нейтральные, редуцирующие и описательные номинации; в художественном — функционально более разнообразные и разветвленные.

Степень информативности средств повторной номинации, средств замещения, зависит: 1) от способности заместителя совмещать функцию замещения с функцией сообщения новой, характеризующей или классифицирующей информации; 2) от точности квалификации содержания именуемого; 3) от наличия у именуемого терминологического эквивалента и др. Например, среди заместителей обозначения предмета или лица большей информативностью обладают заместители, передающие классифицирующую информацию^{44[1]}.

Наиболее информативны обычно заместители в текстах художественных. В текстах нехудожественных, в частности в научном, чаще употребляются заместители, редуцирующие текст и стилистически нейтральные, например отвлеченные имена универсального типа «явление», «случай» и предложно-падежные сочетания типа «в этом отношении», «в этом смысле» и др.

Вот примеры нейтральных заместителей наименований в научном тексте. Они лишены характерологических признаков, это прямые, формальные отсылки к упомянутым прежде наименованиям:

В последние годы в целом ряде областей знания наметился интерес к так называемой «наивной картине мира». В частности, это понятие приобрело значительную популярность в лингвистике (а именно – в семантических исследованиях), где оно иногда конкретизируется, так что говорят о «наивно-языковой» (или просто «языковой») «картине мира» (Т.В. Булыгина, А.Д. Шмелев. Стихийная лингвистика// Русский язык сегодня. М., 2000. С. 9).

Термин «Приказ» условен; к выбору именно такого обозначения приводит его аутентичность (ср., например, «Приказы» В. Маяковского) и укорененность в научной традиции (это, впрочем, касается футуризма, но не экспрессионизма). Кроме того, словарное значение этого слова в целом, как представляется, соответствует эстетике авангардизма (Н.С. Сиротин. «Приказ» в авангардистской поэзии// Филологические науки. 2001. №4).

Итак, средства повторной номинации и способы их применения, при всем их словесном разнообразии, в принципе составляют две основные группы: 1) средства, усиливающие информативные качества текста, и 2) средства, принадлежащие к чисто формальным показателям связи текстовых компонентов.

Первые углубляют и расширяют содержательную структуру текста; вторые – дают возможность избежать назойливых повторений одних и тех же наименований. Выбор тех или других может быть связан с функционально-стилевой принадлежностью текста (например, художественные и нехудожественные тексты тяготеют к разным типам повторной номинации);

^{44[1]} См.: Сорокина Е.Н. Информативность как критерий редакторской оценки средств выражения в научной литературе: Автореф. канд. дисс. М., 1982.

однако, например, формальные средства повторной номинации могут присутствовать в любом тексте (как художественном, так и нехудожественном).

Абзац как композиционно-стилистическая единица текста

При рассмотрении речевой организации текста были выделены две основные семантико-структурные единицы – высказывание и межфразовое единство (сложное синтаксическое целое). Обе единицы – это единицы семантико-синтаксического членения текста.

Однако членение семантико-синтаксическое совмещается обычно с членением иного уровня – композиционно-стилистическим. Первое в большей степени подчинено прагматической установке самого текста, второе всецело обусловлено прагматической установкой автора. Чем более стандартен текст по своей речевой организации, тем более сближаются эти уровни членения (синтаксическое и абзацное), чем менее стандартен текст, тем больше между ними расхождений, а иногда и противоречий.

Абзац – это единица членения текста композиционно-стилистическая; это часть текста, заключенная между двумя отступами. Внутренняя сущность абзаца лучше всего постигается при сравнении его с межфразовым единством (сложным синтаксическим целым). Это единицы в чем-то схожие, по внешним признакам, но не тождественные по существу.

Сложное синтаксическое целое – это тема-рематическая последовательность, открывающаяся фразой-зачином (или стержневой фразой, вмещающей в себя содержание всего целого). Именно фразы-зачины сложных целых, будучи стянутыми вместе, образуют содержательную канву текста. В абзаце может и не быть зачина как такового. Стержневая фраза абзаца (главная в тематическом, логическом, содержательном плане) может стоять в начале абзаца, в конце абзаца или сама выступать в роли отдельного абзаца. Более того, в абзаце может быть несколько стержневых фраз, если он велик по объему и включает в себе ряд тема-рематических последовательностей. Абзац может разорвать одно тема-рематическое объединение (одно сложное синтаксическое целое). Объем и структура абзаца всецело связаны с волей автора, его установкой (с ориентацией, конечно, на видовые и жанровые признаки текста), наконец, его личными пристрастиями, особой манерой письма.

Части сложного синтаксического целого легко объединяются в сложное предложение, если на месте точек поставить иные знаки – запятые, точки с запятыми, тире, многоточие. Абзац таким экспериментам не поддается, так как он *не синтаксичен по существу* (если, конечно, он по случайности не совпадает со сложным целым).

Границы абзаца и сложного синтаксического могут не совпадать: в абзац может быть вынесено одно предложение (и даже часть предложения; например в официально-деловом тексте: в тексте законов, уставов, дипломатических документов и др.). В одном абзаце может быть два и более сложных синтаксических целых, когда отдельные микротемы связываются друг с другом.

Вот некоторые примеры.

Одно сложное синтаксическое целое – четыре абзаца:

Всякая любовь прекрасна. И только она одна и прекрасна.

Потому что на земле единственное «в себе самом истинное» – это любовь.

Любовь исключает ложь: первое «я солгал» означает: «я уже не люблю», «я меньше люблю».

Гаснет любовь – и гаснет истина. Поэтому «истинствовать на земле» значит постоянно и истинно любить (В.В. Розанов. Уединенное).

Одно предложение-высказывание – четыре абзаца:

Операциям обработки подвергаются:

выходные величины датчиков;

результаты измерений (выходные данные измерительных устройств);

результаты предварительной первичной обработки данных
(А.И. Воронков, Е.В. Мухин. Измерительные информационные системы).

Три сложных синтаксических целых – один абзац:

В Козьмодемьянском переулке на Покровке, где теперь стоит лютеранская церковь св. Петра и Павла, находился некогда дом малороссийского гетмана Ивана Степановича Мазепы, известного авантюриста петровского времени. /Он родился в селе Мазепинцах в Киевской губернии и происходил родом из малороссийских дворян. Предок его, будучи полковником, сожжен поляками в медном баке вместе с гетманом Наливайкою. Мазепа воспитывался в Польше у иезуитов и в совершенстве знал многие иностранные языки; в молодости он отличался приятною наружностью и нравился польским дамам./ Существует предание, что один польский магнат застал его со своею женою, приказал раздеть его, облить дегтем, обсыпать пухом, привязать веревками к дикой лошади и пустить в степь. Это случилось на границе Малороссии; казаки спасли его от неминуемой смерти. Такое жестокое наказание не вылечило Мазепу от ухаживания за чужими женами и девицами. Впоследствии мы видим в числе многих оболыщенных им женищин крестницу его Матрену (названную Пушкиным Мариєю), дочь генерального судьи Кочубея и родственницу короля Лещинского, княжну Дульскую, для получения руки которой Мазепа хотел привести Малороссию в подданство польское (М.П. Пыляев. Старая Москва).

В следующем отрывке из «Золотой розы» К. Паустовского шесть абзацев, но все они связаны понятием «книга», выступающим в качестве единственного объекта описания, и потому весь текст раскрывает одну микротему:

Многое в этой работе выражено отрывисто и, быть может, недостаточно ясно.

Многое будет признано спорным.

Книга эта не является ни теоретическим исследованием, ни тем более руководством. Это просто заметки о моем понимании писательства и моем опыте.

Огромные пласты идейных обоснований нашей писательской работы не затронуты в книге, так как в этой области у нас нет больших разногласий. Ироническое и воспитательное значение литературы ясно для всех.

В этой книге я рассказал пока лишь то немногое, что успел рассказать.

Но если мне хотя бы в малой доле удалось передать читателю представление о прекрасной сущности писательского труда, то я буду считать, что выполнил свой долг перед литературой.

Следующий отрывок, представляющий один абзац, включает в себя три микротемы: представление двух персонажей; описание Воланда; описание Азazelло:

На закате солнца высоко над городом на каменной террасе одного из самых красивых зданий в Москве, здания, построенного около полутора столетий назад, находились двое: Воланд и Азazelло. Они не были видны снизу, с улицы, так как их закрывала от ненужных взоров балюстрада с гипсовыми вазами и гипсовыми цветами. Но им город был виден почти до самых краев. Воланд сидел на складной табуретке, одетый в черную свою сутану. Его длинная и широкая шпага была воткнута между двумя расщелившимися плитами террасы вертикально, так что получились солнечные часы. Тень шпаги медленно и неуклонно удлинялась, подползая к черным туфлям на ногах сатаны. Положив острый подбородок на кулак, скорчившись на табурете и поджав одну ногу под себя, Воланд не отрываясь смотрел на необъятное сборище дворцов, гигантских домов и маленьких, обреченных на слом лачуг. Азazelло, расставшись со своим современным нарядом, то есть пиджаком, котелком, лакированными туфлями, одетый, как и Воланд, в черное, неподвижно стоял недалеко от своего повелителя, так же как и он не спуская глаз с города (М. Булгаков. Мастер и Маргарита). Такой абзац можно разбить либо на три, либо на два, объединив в последнем случае описание Воланда и Азazelло. Как видим, объем абзаца достаточно субъективен. И хотя он привязан к сложному синтаксическому целому своим содержанием, все-таки не обязательно укладывается в его рамки.

Итак, композиционное членение текста, абзацное, качественно отлично от членения семантико-синтаксического, хотя они имеют много общего. Главное различие – доля субъективности и объективности в членении текста: абзацы более связаны с авторской волей, поэтому один и тот же текст может быть по-разному разбит на абзацы. В то же время семантико-

структурное строение текста (и, следовательно, членение на межфразовые единства) остается неизменным, оно присуще самому тексту.

В семантико-структурном плане текст имеет единицы – высказывание, межфразовое единство (сложное синтаксическое целое), фрагмент (объединение некоторого числа компонентов текста).

В композиционно-стилистическом плане выделяются абзацы; на этом уровне членение может и вообще отсутствовать, если автор избирает подобный литературный прием подачи текстового материала. Но и такой текст (условно это возможно!) сохранит свое внутреннее строение – он будет состоять из высказываний и межфразовых единств в различных их комбинациях.

Виды тематического (классического) абзаца

Итак, границы межфразовых единств и абзацев могут не совпадать. Длина абзацев различается у разных авторов. Известно, например, что Л.Н. Толстой предпочитал длинные многотемные абзацы, а А. Чехов и К. Паустовский дробили текст на более мелкие отрывки. Такое различие еще раз свидетельствует о том, что членение на абзацы включается в авторскую стилистику. Но это не значит, что абзацное и синтаксическое членение не может совмещаться. Совпадения бывают, и довольно часто. Степень частоты таких совпадений прежде всего зависит от вида и жанра литературного текста. Больше строгости и предсказуемости в абзацном членении находим в текстах учебных, научных, официально-деловых. Менее предсказуемое деление на абзацы в художественном тексте. Причины этого вполне закономерны. И в художественном тексте совпадения вполне возможны, хотя и не столь принципиальны.

Абзац и межфразовое единство совпадают в тех случаях, когда изложение материала (неважно, научного или художественного) ведется по принципу логико-смысловому, когда границы абзацев и межфразовых единств намечают переход от одной микротемы к другой. Такой абзац, совпадающий со сложным синтаксическим целым, называют тематическим или классическим, т.е. как бы составленным по строгим правилам, схема такого абзаца хотя и варьируется, но остается в определенных пределах – здесь всегда есть стержневая фраза и пояснительная часть либо имеется только стержневая фраза, которая связывает разные куски текста, определяя тематический переход между ними.

Поскольку момент предсказуемости в тематических абзацах вполне очевиден, возможной оказывается и примерная классификация их с точки зрения построения^{45[1]}.

Аналитико-синтетический абзац содержит аналитическую часть (пояснительную, разъясняющую) в первой позиции, а обобщающую, итоговую – во второй.

Например: *Житейское правило, что дети должны уважать родителей, а родители должны любить детей, нужно читать наоборот: родители именно должны уважать детей – уважать их своеобразный мирок и их пылку, готовую оскорбиться каждую минуту, натуру; а дети должны только любить родителей, – и уже непременно они будут любить их, раз почувствуют уважение к себе. Как это глубоко и как ново* (В.В. Розанов. Уединенное).

Синтетико-аналитический абзац начинается с обобщающей, стержневой фразы, смысл которой раскрывается в последующих сообщениях.

Например: ***В этот сизый, солнечный августовский день Лондон был особенно прекрасен.** Легкое, праздничное небо отражалось в гладких потоках асфальта, румяным лаком пылали почтовые тумбы на углах, в гобеленовой зелени парка прокатывал блеск и шелест автомобилей, – весь город искрился, дышал млеющей теплотой, и только внизу, на платформах подземных дорог, было прохладно* (В. Набоков. Возвращение Чорба).

^{45[1]} См., например: Юшина Н.А. Абзац, его структурно-семантические типы и функционирование их в произведениях В.И. Ленина: Автореф. канд. дисс. М., 1972.

Р а м о ч н ы й а б з а ц имеет совмещенную структуру: зачин намечает тему, далее – поясняющая часть, и завершается абзац обобщающей фразой. Первое и последнее высказывания лексически перекликаются, и, таким образом, происходит «замыкание» темы.

Например:

Шумит ветер в полночь и несет листья... Так и жизнь в быстротечном времени срывает с души нашей восклицания, вздохи, полумысли, получувства, которые, будучи звуковыми обрывками, имеют ту значительность, что «сошли» прямо с души, без переработки, без цели, без преднамеренья, – без всего постороннего... Просто, – душа живет... «то есть «жила»,дохнула»... С давнего времени мне эти «нечаянные восклицания» почему-то нравились. Собственно, они текут в нас непрерывно, но их не успеваешь (нет бумаги под рукой) заносить, – и они умирают. Потом ни за что не припомнить. Однако кое-что я успевал заносить на бумагу. Записанное все накапливалось. **И вот я решил эти опавшие листья собрать.**

Зачем? Кому это нужно?

Просто – мне нужно (В.В. Розанов. Уединенное).

В первом и последнем высказывании большого абзаца (фразе-зачине и стержневой итоговой фразе), как видим, используются одни и те же слова: опавшие листья (натуральные) и опавшие листья (переносное, метафора) в конце.

В этом же отрывке есть абзац «Зачем? Кому это нужно?» – это абзац-связка, композиционный стык (см. следующую фразу-ответ – «Просто – мне нужно»).

Еще пример на а б з а ц - к о м п о з и ц и о н н ы й с т ы к :

Мы ранее говорили о некоторых московских воротах, уже не существующих в настоящее время. **Теперь мы скажем** о Спасских воротах в Кремле, особенно чтимых в древней столице (М.И. Пыляев. Старая Москва).

Первая часть такого абзаца отсылает к впередистоящему контексту, а вторая – указывает на последующий текст.

Наконец, а б з а ц - с т е р ж н е в а я ф р а з а (логический вывод, обобщение или представление новой темы).

Например: *Вот стоит березка на береговом скосе речки Покиши. В половодье ее чуть ли не до вершин накрывает студеная вода, острые ломаные льдины жестко ударяют о ствол, того и гляди срежут, толкнут или поранят. Она держится. Все перетерпев, вовремя украшается: и зеленой листвой, и сережками; и белизной коры приглядиста. Летом в ее тени, откинутой на реку, нежатся щурята, любят подремать окуни.*

Я люблю эту березку за ее тихое мужество (В. Бочарников. Березка).

Основные причины, заставляющие пишущего пользоваться абзачным членением, следующие^{46[2]}:

- 1) новизна информации, новая микротема;
- 2) важность информации в рамках данного текста;
- 3) эмоциональное выделение детали;
- 4) невозможность дальнейшего представления информации без нарушения смысла и логики (в результате линейной несовместимости фраз).

Некоторые примеры:

1. Переход от одной микротемы к другой.

Девки за худобу звали Митю борзым, он был из той породы людей с черными, как бы постоянно расширенными глазами, у которых почти не растут даже в зрелые годы ни усы, ни борода, – курчавится только нечто редкое и жесткое. Однако на другой день после разговора со старостой он с утра побрился и надел желтую шелковую рубашку, странно и красиво осветившую его изможденное и как бы вдохновенное лицо.

В одиннадцатом часу он медленно, стараясь придать себе немного скупающий, от нечего делать гуляющий вид, пошел в сад.

^{46[2]} См.: Лосева Л.М. Как строится текст. М., 1980.

Вышел он с главного крыльца, обращенного на север. На севере, над крышами каретного сарая и скотного двора и над той частью сада, из-за которой всегда глядела колокольня, стояла аспидная муть. Да и все было тускло, в воздухе парило и пахло из трубы людской. Митя повернул за дом и направился к липовой аллее... (И. Бунин. Митина любовь).

2. Важность итоговой информации, обобщающая сентенция.

А потом все менялось не по дням, а по часам. Зеленел выгон, зеленели ветлы перед избами, зеленела береза... Шли дожди, протекали жаркие июньские дни, зацветали цветы, наступали веселые сенокосы... Помню, как мягко и беззаботно шумел летний ветер в шелковистой листве березы, путая эту листву и склоняя до самых колосьев тонкие, гибкие ветви; помню солнечное утро на Троицу, когда даже бородатые мужики, как истые потомки русичей, улыбались из-под огромных березовых венков; помню грубые, но могучие песни на Духов день, когда мы с закатом уходили в ближайший дубовый лесок и там варили кашу, расставляли ее в черепках по холмикам и «молили кукушку» быть милостивой вещуньей; помню «игры солнца» под Петров день, помню величальные песни и шумные свадьбы, помню трогательные молебны перед кроткой заступницей всех скорбящих, – в поле, под открытым небом...

Жизнь не стоит на месте, – старое уходит, и мы провожаем его часто с великой грустью. Да, но не тем ли и хороша жизнь, что она пребывает в неустанном обновлении (И. Бунин. Эпитафия).

3. Эмоциональное подчеркивание.

...Глядя на него, не верилось, что бывают матери у таких хрипунов и сквернословов. Не верилось, что Анисья его мать. **Да и нельзя было верить** (И. Бунин. Веселый двор).

4. Несовместимость высказываний при последовательном представлении новой информации.

У прохода через тяжелую, обшитую грубым тесом баррикаду **милиционер** проверил мой пропуск на выход из осажденного города.

Он посоветовал мне подъехать к первой линии на попутной машине.

Темно. Далеко на том берегу проснулся **командир роты**. **Он** слышит этот огонь и думает о своей **разведке**. **Она** назначена на полночь.

В первом случае необходимо разорвать контактное расположение местоимения *он* и впереди стоящего *города*; во втором случае такой надобности нет, так как цепная зависимость прослеживается четко.

Несовместимость может возникнуть не только при употреблении местоимений в референтной функции; бывает, что целиком высказывания по смыслу не могут контактировать друг с другом. Необходимо их разделение, пауза.

Абзац, например, может подчеркнуть логический или содержательный разрыв в тексте, когда возникает несовместимость хронологического плана, или в описании разных состояний автора или персонажа, или когда содержательно куски текста противопоставляются как частное и общее. На помощь абзацу в таких случаях приходит и дополнительный знак препинания – многоточие, отрывающее данный абзац от впереди стоящего контекста:

Но только стучали колеса в черной пустоте: Ка-тень-ка, Ка-тень-ка, кон-че-но, кон-че-но, кон-че-но...

... Резко, будто влетев в тупик, вагон остановился, тормоза взвизгнули железным воплем, громыхнули цепи, зазвенели стекла, несколько чемоданов тяжело упало с верхней полки (А. Толстой. Хожение по мукам).

Он смотрел на гордую в посадке голову Ольги Николаевны, отягченную узлом волос, отвечал невпопад и вскоре, сославшись на усталость, ушел в отведенную ему комнату.

... И вот потянулись дни, сладостные и тоскливые (М. Шолохов).

Пауза слишком затянулась, и администратор в котелке и с крашеными усами дал знак оркестру сыграть еще что-нибудь. Оркестр неохотно заиграл попури из оперетки «Веселая вдова».

... Дацарилл не появлялся (В. Катаев).

Функции абзаца

Основное назначение абзаца – расчленение текста с целью выделения его компонентов, что, безусловно, облегчает восприятие сообщения, так как дает некоторую «передышку» при чтении, а также расставляет акценты. Текст, не расчлененный на абзацы, воспринимается с трудом; сила его воздействия на читающего падает. Затрудненность чтения приводит к потере интереса и притуплению внимания. Сравним, например, два варианта одного и того же текста, по-разному оформленного, – расчлененного и не расчлененного на абзацы.

1. *В Пушкинских Горах – зима. Робкая, так и не набравшая смелости, без сугробов и белых шапок на деревьях, без студеного пара и изморози. Лишь по утрам морозец слегка щекочет ноздри, и тогда под еще неярким по-февральски солнцем все светлое озарено чуть розоватым тоном – и беленые дома, и тоненький полог снега на крышах, и стены Святогорского монастыря, куда 136 зим назад лютым февралем скрипучие сани привезли тело Пушкина. В небытие? В бессмертие. Михайловские рощи без снеговых уборов проглядываются насквозь. Савкина горка с часовней, где мечтал Пушкин устроить свой кабинет, щетинится на склонах островками бурых трав. Видно отсюда далеко вокруг, пожалуй, дальше, чем летом. Но все кажется ближе – и Тригорское, и самая крайняя кромка леса, замыкающая горизонт. Лишь у берегов льду удалось сузить и без того неширокую Сороть, но прозрачны до дна ее темные струи у деревянных мостков прямо под домом поэта. А у самого дома в благостной тишине весело вызванивает капель – будто совсем весенняя, когда солнце поднимается выше. И когда недолгий вечер перемешивает свои спокойные тени с дневными, все темное постепенно как бы растворяется в ночи, а белизна полей похожа на белизну чистого листа бумаги или холста, ждущего кисти художника.*

2. *В Пушкинских Горах – зима. Робкая, так и не набравшая смелости, без сугробов и белых шапок на деревьях, без студеного пара и изморози. Лишь по утрам морозец слегка щекочет ноздри, и тогда под еще неярким по-февральски солнцем все светлое озарено чуть розоватым тоном – и беленые дома, и тоненький полог снега на крышах, и стены Святогорского монастыря, куда 136 зим назад лютым февралем скрипучие сани привезли тело Пушкина.*

В небытие?

В бессмертие.

Михайловские рощи без снеговых уборов проглядываются насквозь. Савкина горка с часовней, где мечтал Пушкин устроить свой кабинет, щетинится на склонах островками бурых трав. Видно отсюда далеко вокруг, пожалуй, дальше, чем летом. Но все кажется ближе – и Тригорское, и самая крайняя кромка леса, замыкающая горизонт. Лишь у берегов льду удалось сузить и без того неширокую Сороть, но прозрачны до дна ее темные струи у деревянных мостков прямо под домом поэта. А у самого дома в благостной тишине весело вызванивает капель – будто совсем весенняя, когда солнце поднимается выше.

И когда недолгий вечер перемешивает свои спокойные тени с дневными, все темное постепенно как бы растворяется в ночи, а белизна полей похожа на белизну чистого листа бумаги или холста, ждущего кисти художника (Неделя. 1973. 18–25 февр.).

Излишне объяснять, что второй вариант более удобен для восприятия: актуализация значимых частей текста способствует усилению его воздействующей роли на читающего.

Однако часто писатель ставит перед собой иные задачи: ему важно нарисовать цельную по впечатлению картину, когда смысл описываемого заключается как раз в **отсутствии напряженности**, когда нужно показать не событийную значимость описания, а лишь сопричастность героя к окружающей обстановке, общее настроение, вызываемое нарисованной картиной. В таком случае **нужен замедленный ритм**, который часто достигается **отсутствием** абзацного членения: тематические переходы затушевываются, ритм смягчается, детали

размываются, и на передний план выдвигается общее впечатление от описания. Возьмем следующий отрывок:

Ночь была августовская, звездная, но темная. Оттого что раньше я никогда в жизни не находился при такой исключительной обстановке, в какую попал случайно теперь, эта звездная ночь казалась мне глухой, неприветливой и темнее, чем она была на самом деле.// Я был на линии железной дороги, которая еще только строилась. Высокая, наполовину готовая насыпь, кучи песку, глины и щебня, бараки, ямы, разбросанные кое-где тачки, плоские возвышения над землянками, в которых жили рабочие, – весь этот ералаш, выкрашенный потемками в один цвет, придавал земле какую-то странную, дику физionoмию, напоминавшую о временах хаоса. Во всем, что лежало передо мной, было до того мало порядка, что среди безобразно изрытой, ни на что не похожей земли как-то странно было видеть силуэты людей и стройные телеграфные столбы; те и другие портили ансамбль картины и казались не от мира сего.// Было тихо, и только слышалось, как над нашими головами, где-то очень высоко, телеграф гудел свою скучную песню (А. Чехов).

Этот отрывок легко поддается членению на три части (см. условные знаки). Но автор не делает этого, так как для него здесь важна не событийная сторона происходящего, а эмоциональная. Сила воздействия нерасчлененного на абзацы отрывка заключается в том, чтобы создать настроение – грустное настроение человека, оставшегося один на один с природой, которая кажется ему грандиозной, а сам он... маленьким и безвестным.

Как видим, художественный текст имеет свои законы построения, свою логику членения.

Абзацное членение, как было сказано, преследует одну общую цель – выделить значимые части текста. Однако выделяться части текста могут по разным причинам, с разными конкретными целевыми установками. И поэтому функции абзаца бывают разными.

Например, абзац может быть чисто формальным средством разграничения реплик разных лиц в диалогически построенном тексте:

Инженер открыл дверь, впустил Паику. Не скрывая удивления, уставился на него.

Паика кивнул на стол, заваленный бумагами.

– Грустные стихи сочиняешь?

– Я не понимаю, слушай...

– Поймешь, – Паика сел к столу, отодвинул локтем бумаги. – Любишь Настю?

– Слушай!.. – инженер начал краснеть.

– Любишь. Значит так: иди води ее сюда – она в машине сидит (В. Шукшин).

В монологическом тексте абзацы выполняют более сложные функции, основание для членения текста на абзацы становится избирательным, причем избирательность может оказаться объективной, связанной с характером самого текста, и субъективной, отражающей авторское намерение.

Основные функции абзацного членения следующие: логико-смысловая, экспрессивно-эмоциональная, акцентно-выделительная. Естественно, что функции могут совмещаться полностью или частично, особенно это относится ко второй и третьей функциям.

Логико-смысловая функция абзаца может быть обнаружена в текстах разной целевой установки – в научных, учебных, художественных.

Например, следующий отрывок явно подчинен логико-смысловому принципу, хотя одновременно здесь действует в качестве дополнительного и принцип акцентно-выделительный, так как части единого сложного синтаксического целого акцентируются при помощи абзаца:

Как получить информацию от объекта, который находится там, где человек не может пока находиться, например на других планетах солнечной системы, или этот объект находится длительное время, например, в космосе, в морских глубинах, в областях, представляющих труднодоступные районы земной поверхности?

Как пользоваться информацией, получаемой в процессе сложного автоматизированного производства, которая характеризует явления кратковременные, но могущие иметь серьезные последствия для производств?

Каким образом можно получить и оперативно воспользоваться информацией, поступающей от большого количества корреспондентов, например при проведении измерений, ставящих своей целью получение всевозможных сведений об интересующем нас объекте?

Такие задачи ставятся перед службой погоды, которой необходимо круглосуточно получать информацию от многочисленных автоматических метеорологических станций (А.И. Воронков, Е.В. Мухин. Измерительные информационные системы).

Сложнее препарируется логико-смысловый принцип в художественном тексте, где в объективный процесс членения текста вносятся субъективные авторские коррективы. Например, следующий рассказ И. Бунина разбит на четыре абзаца, хотя, в частности, второй из них объединяет несколько микротем:

В лесу стояли сумерки, а лес тянулся на много верст вокруг нас, молчаливый и темнеющий, и казалось, что весь этот лесной край погружен в грустное и спокойное молчание медленно приближающейся ночи.

Утомленные долгой вечерней прогулкой, мы молча шли по глухим тропинкам под навесами берез и елей, а зыбкий полусвет, сохранившийся от заката, на глазах у нас таял. Мелкое болотистое озеро, по краям которого мы проходили, еще белело меж деревьев, но оно было тускло и так же печально, как и все в лесу, в ожидании ночного ненастья. Надвигались тучи, незаметно сливались с темнотою; теплый, сонный воздух был напоен пряным ароматом болотных трав и хвои, светляки золотистыми изумрудами тлели под кустами, задремывающими под таинственный шепот кузнечиков... Чтобы сократить путь, мы повернули от озера в длинный и широкий коридор вековых сосен и, уже с трудом различая в полусвете дорогу, пошли по глубокому песку и корням деревьев к поляне. Успокоенные долгим вечерним молчанием, счастьем, которое давно ничем не нарушалось, мы молчали и, казалось, были не нужны друг другу.

И вдруг, с резким шуршанием в сухой перепутанной хвое, из лесу выскочила большая головастая птица и, как призрак чего-то мрачного, взвилась перед нами на широких крыльях, беззвучно описала над поляной дугу и, зашуршав, потонула в чаще. Даже не вскрикнув, ты метнулась от нее в сторону, и, инстинктивно охватив тебя рукою, я почувствовал, как быстро затрепетало у тебя сердце. А в глазах твоих блеснула робкая улыбка сквозь слезы, и они засияли такой красотой, какой я еще никогда не видел в них даже в минуты счастья!

Темный, высокий лес и глухая поляна, над которой шарахнулась птица, точно по волшебству изменились для меня в это мгновение. Лес сразу стал враждебным и строгим, в сердце кольнуло предчувствие горя; тишина надвигающейся ночи, таящая в себе ненастье, показалась мне злоеющей, но зато как обострилось мое зрение, как оживились мои силы, и как крепко сжал я твою руку, уходя по лесам к дому! И я чувствовал, что и твое сердце радостно бьется близостью ко мне и что у нас еще есть надежная защита от злоеющих призраков ночи! (Ночная птица).

В этом тексте четко и последовательно при помощи абзацев очерчена смена разных состояний участников описываемого события: 1) размеренное, спокойное и ритмически ровное описание состояния окружающей среды и несколько утомленных, но спокойных и счастливых персонажей; 2) резкое изменение ритма, смена монотонного описания взволнованным; 3) нарастающая тревога и вместе с тем обострение чувства внутренней собранности ради противостояния враждебному, тревожному миру.

Еще сложнее оказалось членение текста в миниатюре М. Пришвина, где имеются вкрапления диалогической речи в текст монологической:

У края дороги, среди лиловых колокольчиков, цвел кустик мяты. Я захотел сорвать цветок и понюхать, но небольшая бабочка, сложив крылышки, сидела на цветах. Не хотелось расстраивать бабочку из-за своего удовольствия, и я решил подождать немного и стал записывать, стоя у цветка, одну мысль в книжечку.

Вышло так, что я забыл о бабочке и долго писал, а когда кончил, опомнился – оказалось, что бабочка все сидела на цветке мяты в том же положении.

Но так не бывает! – и чуть-чуть кончиком ноги я толкнул стебелек мяты. Бабочка сильно качнулась, но все-таки не слетела. Неужели она умерла на цветке?

Осторожно я взял бабочку за сложенные крылышки. Бабочка не рвалась, не билась в пальцах, не двигала усиками. Она была мертва.

А когда я стал тянуть ее с цветка, вместе с ней оттянулся скрытый в цветке светло-желтый паук с зеленоватым шариком. Он всеми своими ножками обнимал брюшко бабочки и высасывал ее.

А мимо проходили дачники и говорили: «Какая природа, какой день, какой воздух, какая гармония!»

Не ясно ли, что природа никак не гармонична, но в душе человека рождается чувство гармонии, радости, счастья (Мертвая бабочка).

И в этом тексте акцентные выделения подчеркивают логико-смысловую последовательность в описании.

Однако логико-смысловый принцип в чистом виде или усиленный акцентно-выделительным в художественном тексте может нарушаться в угоду придания тексту эмоциональных качеств. Тогда вступает в силу принцип экспрессивно-эмоционального членения текста. В таких случаях абзац разрывает логико-смысловую нить описания или повествования и целиком служит цели воздействия на эмоции читателя. Такой абзац не диктуется строением самого текста, он в высшей степени авторский, часто даже нарушает смысловое членение, смещает ритм, прерывает ровное течение повествования. Например:

Он [Чехов] рвался в Россию, он мучился и сгорал от досады, от горечи, оттого, что не видел, а только угадывал всю ее нерасказанную и нераскрытую красоту.

Сожаление о жизни, очень короткой и, по его мнению, почти бесплодной и только слегка задевшей его своим быстрым крылом, мучило его в этом доме с его давно устоявшимся уютом конца XIX века.

***И не только его.** Почему-то каждый человек, попавший в этот дом, начинал думать о своей судьбе, особенно если он проглядел свою жизнь и только сейчас спохватился.*

Почему так случилось, трудно сказать. Очевидно, гармоничность чеховской жизни и его подлинный оптимизм заставляли людей проверять свою жизнь (К. Паустовский. Золотая роза).

Еще примеры на экспрессивное членение текста, разрывающего логические и смысловые связи единого сложного целого:

Надо было остановиться, войти в избу, увидеть сумрак смущенных глаз – и снова ехать дальше в шуме сосен, в дрожании осенних осин, в шорохе крупного песка, сыплющегося в колею.

***И смотреть на птичьи стаи,** что тянут в небесной мгле над полесьем к темному югу. И сладко тосковать от ощущения своей родственности, своей близости этому дремучему краю (К. Паустовский. Медные подковки).*

...У него голова закружилась от телескопичности, и зачем-то, нелепо, он ее оцупал, свою голову...

***Вовремя.** Так ему казалось, что он легко, как некую насадку, снял свою голову с плеч и теперь (она сразу уменьшилась до размера яблочка, очень опрятная) повертывал ее в руках, с удивлением, но и как-то равнодушно разглядывая, как не свою... (А. Битов. Фотография Пушкина).*

Особенно эффектен этот прием выделения в отдельные абзацы повторяющихся синтаксических построений. Воздействующая сила их на внимание и чувства читателя очевидна, тому же способствует и создающаяся при таком членении ритмичность.

Вот примеры:

Бывает такая душевная уверенность, когда человек может сделать все.

***Он может** почти мгновенно написать такие стихи, что потомки будут повторять их несколько столетий.*

***Он может** вместить в своем сознании все мысли и мечты, чтобы раздать их первым же встречным и ни на минуту не пожалеть об этом.*

***Он может** увидеть и услышать волшебные вещи там, где их никто не замечает: серебряный пень в лунную ночь, звон воздуха, небо, похожее на старинную морскую карту. Он может придумать множество удивительных рассказов.*

Примерно такое же состояние испытывал сейчас Лермонтов. Он был спокоен и счастлив. Но не только любовью Щербатовой. Разум говорил, что любовь может зачахнуть в разлуке. Он был счастлив своими мыслями, их силой, широтой, своими замыслами, всепроникающим присутствием поэзии (К. Паустовский. Разливы рек).

Осеннее солнце быстро склонялось к горизонту, но мне не хотелось уходить. Можно было сутками сидеть на берегу и смотреть в туман, стараясь различить черту неведомых берегов, и потом понять, что это не берега, а гряда облаков, висящих в небе очень далеко, пожалуй над Мраморным морем.

Можно было пересыпать песок и находить обломки ракушек, чешую скумбрии, пахучие нитки морской травы, осколки мрамора и халцедона.

Можно было в упор смотреть в глаза свирепому крабу и, подняв гниющую траву, увидеть фейерверк из прозрачных морских блох.

Можно было рассматривать подводные миры, слушать дыхание женщины, увлеченной чтением, и размышлять о недалеких временах, когда неторопливое созерцание будет признано столь же необходимым для человека, как и сон и чтение (К. Паустовский. Черное море).

Итак, членение на абзацы в разных видах текста имеет общую основу – логико-смысловую, однако есть специфические различия в использовании абзаца. Эта специфика создается разным характером воздействия на читателя: для текстов, направленных только **на интеллектуальное восприятие**, показательны абзацы, построенные **по принципу тематическому** (новый абзац раскрывает новую тему), **для текстов**, рассчитанных не только на **интеллектуальное, но и на эмоциональное** восприятие, – абзацы **акцентные, экспрессивно-выделительные**. При этом нельзя забывать и о чисто субъективном моменте – авторской манере организации текста посредством абзацного членения. Известно, что объем текста между абзацными отступами у разных авторов различен, и объясняется это многими причинами: жанровыми особенностями произведения, его функционально-стилевой принадлежностью^{47[1]}, стилистической тональностью, общим объемом произведения, его назначением, авторской манерой изложения и т.д. Например, Л.Н. Толстой в своих романах часто объединяет ряд межфразовых единств в крупные абзацы – многотемные блоки. Такие абзацы могут занимать не одну страницу текста. То же можно обнаружить в текстах Ф.М. Достоевского. Например, в «Записках из подполья» многие подглавки оформлены как один-единственный абзац (см., в частности, подглавки V, VI первой главы и др.). Авторы менее крупных и, особенно, малых жанровых форм предпочитают абзацы тематически структурированные. Можно отметить и тот факт, что писатели современные значительно активнее используют абзацное членение, чем писатели XIX века. И это связано не только с индивидуальными пристрастиями, но и с общими тенденциями в синтаксисе современного русского языка: он становится более динамичным, расчлененным и актуализированным.

Кроме того, наблюдения показывают, что в разных изданиях одних и тех же произведений можно обнаружить несовпадающее разбиение текста на абзацы. Следовательно, нельзя сбрасывать со счетов и издательскую практику (особенно это касается массовых изданий).

Все это еще и еще раз свидетельствует, что абзацное членение, в отличие от семантико-синтаксического, гораздо субъективнее.

Однако эта субъективность не мешает проявлению общих закономерностей построения текста, нарушение которых воспринимается как следствие недостаточной продуманности при его оформлении. Так, например, в следующем тексте нарушен общий принцип абзацного членения, избранный самим автором (пятый и седьмой абзацы излишни; ср. построение третьего абзаца).

Перед дальней дорогой

На вторые сутки Рави и Шаши приехали в большой город – Бомбей. Их вагон пригнали в морской порт и поставили на запасный путь. Но оказалось, что путешествие еще не кончилось.

Слонят стали готовить в дальнюю дорогу.

^{47[1]} См., например: Хмельницкая Н.И. Textoобразующая роль абзаца в функциональных стилях современного немецкого языка: Автореф. канд. дисс. Львов, 1985.

За шумели в порту пилы и топоры. Это столяры и плотники сооружали для Рави и Шаши специальные клетки. Удобными, просторными должны быть клетки для слонят и обязательно прочными. Поэтому делали их не из обычных досок, а из самого крепкого в Индии «железного дерева».

Застучали в мастерской швейные машинки.

Это портные шили для Рави и Шаши специальные попоны. Удобными, красивыми должны быть попоны для слонят и обязательно теплыми. Поэтому и шили попоны из самой теплой шерсти.

Загудели в порту грузовики.

Это шоферы подвозили к причалу рис и сахар, тростник и молоко, ананасы и фисташки, стебли бананового дерева, зеленую траву и сухое сено. Пусть будут сыты Рави и Шаши во время путешествия, пусть едят себе на здоровье самую лакомую пищу (С. Баруздин).

Виды информации и функционально-смысловые типы речи (способы изложения)

Выявление таких единиц текста, как высказывание и межфразовое единство, дает представление о формально-грамматическом (синтаксическом) строении текста. Однако текст как единица прежде всего информативная и коммуникативная нуждается и в характеристиках своего строения в ином плане – функциональном, смысловом. Функция и смысл, а не синтаксические структуры создают характерологические признаки текста. Поэтому возникает необходимость обратить внимание на способы изложения материала в тексте, причем обязательно соотносительно с характером текстовой информации. Для обозначения речевых способов передачи информации существуют термины – функционально-смысловые типы речи, типы изложения, способы изложения. Наиболее точным по объему передаваемого значения представляется термин «функционально-смысловые типы речи» (в дальнейшем ФСТР).

ФСТР определяется характером передаваемой содержательной информации. Содержательная информация, как известно, бывает фактологическая, соответствующая эмпирическому уровню познания; концептуальная и гипотетическая, соответствующая теоретическому уровню познания; методическая, заключающая в себе описание способов и приемов усвоения информации; эстетическая, связанная с категориями оценочного, эмоционального, нравственно-этического плана; инструктивная, содержащая ориентацию на определенные действия. Эти виды информации отдельно или совокупно содержатся в разных видах текста. Например, фактологическая, теоретическая и гипотетическая информации характеризуют прежде всего тексты научные; фактологическая и эстетическая – тексты художественные; методическая – тексты учебные; тексты публицистические и газетные (синкретичные по своей сути) рассчитаны на два вида человеческой деятельности – познавательную и ценностно-ориентационную и потому совмещают в себе разные виды информации – фактологическую, оценочно-эмоциональную.

Эмпирический и теоретический уровни познания отражаются на общей специфике текстов. Они могут быть, прежде всего, *констатирующего* (или представляющего) *типа* и *типа аргументирующего*. Каждый из этих типов в тексте реализуется в разных формах речи или способах изложения (или ФСТР). Тексты констатирующего типа имеют ФСТР описание, повествование (характеристика-описание, сообщение-повествование). Тексты аргументирующего типа – ФСТР рассуждение (определение-объяснение, умозаключение-рассуждение). Это наиболее

традиционная классификация ФСТР, в которой выделяется в основном три разновидности – описание, повествование, рассуждение^{48[1]}.

Тексты к о н с т а т и р у ю щ е г о типа раскрывают признаки, свойства, качества объектов, ход эксперимента, признаки в фазисных переходах (описание); отражают динамику событий, процессов (повествование). Тексты а р г у м е н т и р у ю щ е г о типа представляют информацию в виде определения или объяснения, доказательства, собственно рассуждения и умозаключения (рассуждение). Такой текст отражает движение мысли с указанием на причинно-следственные связи и условно-временные отношения, с использованием разных логических операций. Причем основные способы изложения (содержательно разные) могут использоваться в разных текстах. Например, техническое описание какого-либо агрегата в научно-техническом тексте и описание пейзажа, портрета персонажа, обстановки – в художественном тексте; повествование о ходе событий, действий в художественном тексте и повествование о научных исканиях, истории открытий в научном тексте; рассуждения в научном тексте и рассуждение по поводу психологического состояния персонажа в тексте художественном и т.д.

Таким образом, функционально-смысловой тип речи – это своего рода модель коммуникации. И при определении механизмов образования текста прежде всего избирается сама модель коммуникации, т.е. учитываются конструктивные признаки речевого акта, совокупность которых и формирует модель.

К конструктивным признакам относятся:

- 1) коммуникативная целеустановка;
- 2) предмет (содержание) коммуникации;
- 3) признаки ситуации, в пределах которой осуществляется коммуникация;
- 4) социальная характеристика участников коммуникации.

Совокупность этих признаков и создает систему речевых ситуаций, а тип речевой ситуации определяет конкретную модель коммуникации (сообщения). В рамках каждого типа речевой ситуации формируются достаточно стандартные формы реализации их в тексте. Рождается стереотипичность речевого поведения, которая отражается на нормах (жестких или менее жестких, свободных) речевой организации текста. Текст соответственно приобретает ту форму, которая помогает ему выполнить данную коммуникативную задачу. При этом чем более стандартен текст, тем ярче выявляются его признаки, тем более предсказуема оказывается его форма. Следовательно, цель, намерение (авторская интенция) определяют тип изложения в тексте, несущем определенную информацию, а тип текста – функционально-смысловой тип речи, т. е. речевую форму.

Таким образом, текст реализует определенную коммуникативную интенцию (намерение, задачу):

- 1) сообщить, констатировать (описание);
- 2) рассказать, изобразить (повествование);
- 3) сравнить, резюмировать, обобщить (определение, объяснение);
- 4) обосновать, доказать, опровергнуть, разоблачить (аргументация, рассуждение);
- 5) побудить, просить, приказать (инструктаж).

Учитывая данные целеустановки текста, можно сделать (обобщенно и условно!) выводы о преобладающем способе изложения содержания в целом по тексту или по его фрагменту, виду текста, жанру; даже виду науки (например, в математике – рассуждение, в ботанике – описание, в истории – повествование). Речь идет, конечно, только о преобладающем способе изложения, и это не исключает сочетания разных способов в любых текстах. Надо иметь в виду и различия в проявлениях этих способов в текстах монологических и диалогических.

Итак, функционально-смысловые типы речи в рамках текста соотносятся с категориями мыслительными и коммуникативными. Интересной в этом смысле представляется система Э. Верлиха^{49[2]}.

В несколько сокращенном виде она выглядит так:

^{48[1]} См.: Нечаева О.А. Функционально-смысловые типы речи. Улан-Удэ, 1974; Одинцов В.В. Стилистика текста. М., 1980.

^{49[2]} См.: Гвенцадзе М.А. Коммуникативная лингвистика и типология текста. Тбилиси, 1986.

Мыслительные формы	Тип текстовой формы	Позиция говорящего (пишущего)
Восприятие в пространстве	Описание	Ориентация на расположение предмета коммуникации в пространстве
Восприятие во времени	Повествование	Ориентация на расположение предмета коммуникации во времени
Понимание	Объяснение	Ориентация на образование представлений
Суждение	Аргументация, рассуждение	Ориентация на отношения между понятиями и представлениями
Планирование	Инструктирование	Ориентация на осуществление действий

Итак, *описание* – это перечисление признаков, свойств предмета; *повествование* – рассказ о событиях во временной последовательности; *рассуждение* – исследование предмета или явления, раскрытие их внутренних признаков, доказательство определенных положений; *инструктирование* – рекомендации к действиям. Примерно так и учили старинные риторики: повествование занимается действием, описание – предметом, рассуждение – отношением предметов и действий.

Прежде чем охарактеризовать структуру функционально-смысловых типов речи, хотелось бы обратить внимание на тот факт, что основные признаки, которые помогают различить эти типы, обнаруживаются в рамках отдельного высказывания, т.е. доминантным признаком ФСТР оказывается характер рематических компонентов высказывания^{50[3]}.

Именно рема создает, формирует тип, определяет его форму, поэтому даже отдельно взятое предложение-высказывание может проявить тип. Возьмем два высказывания со сходной структурой^{51[4]}:

Поезд идет и *Дождь идет*. В первом случае субъект, являясь продуктом человеческой деятельности, сам активно действует (субъект артефакт), фраза свидетельствует о повествовательном контексте. Во втором случае перед нами природная субстанция (субъект натюрфакт), этот контекст описательного типа. Все дело заключается в характере глагольного предиката. Глагол *идет* обозначает разные виды движения. В первом случае – активное действие, во втором – это движение, замкнутое в самом субъекте, именно поэтому глагол здесь может быть опущен без ущерба для смысла (ср.: *Дождь идет* – *Дождь*). Такие трансформации в предложении *Поезд идет* практически невозможны (*Поезд* может и *стоять*; тогда как *дождь* *стоять* не может, он всегда *идет*). Показательны здесь и возможные распространители: *Поезд идет быстро, медленно, с остановками* (обстоятельственные компоненты, характеризующие активное действие); *Дождь* дает другую сочетаемость: *Дождь редкий, сильный, мелкий, частый, как из ведра* (распространители указывают на интенсивность проявления признака).

С типом речи связан и словопорядок. Например, фразы *Поезд остановился на станции* и *На станции остановился поезд* указывают на принадлежность разным контекстам: в первом случае действие активное (шел, шел и остановился), во втором – данный факт представляется как наблюдаемый со стороны, как деталь нарисованной картины. Ср.: *Показалась железная дорога. На станции остановился поезд*. Такая перестановка привела к тема-рематическому смещению, тема и рема поменялись местами и предложения-высказывания оказались принадлежащими контекстам повествовательному (1-е предл.) и описательному (2-е предл.).

^{50[3]} См.: подробную характеристику рематической доминанты фрагмента текста в работе: Золотова Г.А. Роль ремы в организации и типологии текста// Синтаксис текста. М., 1979. С. 113–133.

^{51[4]} См.: Бацевич Ф.С. Референтная отнесенность имен субъектов и специфика проявления глагольного действия// Филологические науки. 1990. №5.

Функционально-смысловые типы речи, хотя и стали предметом исследовательского внимания^{52[5]}, в настоящее время нуждаются в дальнейшем изучении. В частности, недостаточно дифференцированы речевые формы по разным видам текста; не уточнены связи между чисто синтаксическими признаками данного объекта и текстовыми; не проанализированы разные виды рематических и логических доминант; не установлено соотношение в структуре типов содержательно-логических и формально-грамматических элементов и т.д. По всем этим и другим вопросам существуют разные мнения, часто противоположные точки зрения, например, преувеличение роли синтаксических критериев при характеристике функционально-смысловых типов речи или, наоборот, игнорирование этого показателя. Не найден наиболее надежный критерий выделения и разграничения разных типов.

Представляется, что наиболее плодотворным основанием при вычленении функционально-смысловых типов речи является учет соотношения логико-смыслового принципа и функционально-синтаксического. В частности, большую роль в формировании и вычленении функционально-смысловых типов речи играет характер рематических компонентов текста. Форма и функция ремы формируют тип текста.

Г.А. Золотова выделяет предметную рематическую доминанту, качественную, статально-динамическую, импрессивную, статальную, акциональную^{53[6]}.

Структура описания. Описания предназначены для характеристики признаков объекта: это могут быть характеристики явлений природы, предметов, лиц, окружающей обстановки, экспериментов, деталей машин и др.

Наиболее распространенный тип описания – с качественной или предметной ремой. Такие описания статичны. Логические ударения выделяют имена качества, шире – признака или наименования предметов.

Примеры описаний с качественной ремой:

1. *Весна в Фиальте облачна и скучна. Все мокро: пегие стволы платанов, можжевельник, ограды, гравий. Далеко, в бледном просвете, в неровной раме синеватых домов, с трудом поднявшихся с колен и ощупью ищущих опоры (кладбищенский кипарис тянется за ними), расплывчато очерченная гора св. Георгия менее чем когда-либо похожа на цветные снимки с нее, которые тут же туриста ожидают (с тысяча девятьсот десятого года, примерно, судя по шляпам дам и молодости извозчиков), теснясь в застывшей карусели своей, стойки между оскалом камня в аметистовых кристаллах и морским рококо раковин. Ветра нет, воздух тепл, отдает гарью. Море, опоенное и опресненное дождем, тускло оливково* (В. Набоков. Весна в Фиальте).

Здесь логически выделяются слова, называющие качества, признаки – *облачна и скучна, мокро, похожа на цветные снимки, в аметистовых кристаллах; тепл; тускло оливково*. Глаголы данного отрывка нерематичны, они не выражают активного действия, чаще это причастные формы, имеющие значения признаков (в составе определительных оборотов).

2. *Подосиновик (осиновик, красноголовик) растет преимущественно под осинами с середины лета до конца сентября. Шляпка мясистая, сначала шаровидная, затем подушкообразная. Окраска шляпки желтовато-красная, буро-красная, оранжево-красная. Нижняя поверхность шляпки сначала белая, затем сереет. Ножка прямая, высокая, у основания утолщенная, белая с темными или коричневыми чешуйками. Мякоть плотная, белая, при изломе сначала синее, затем становится черно-фиолетовой* (Поп. медиц. энцикл.).

Данный отрывок целиком построен по типу описания в чистом виде. Рематичны имена качества, характеризующие предмет (*мясистая, шаровидная, подушкообразная, желтовато-красная, буро-красная, оранжево-красная; сначала белая; прямая, высокая, у основания утолщенная, белая с темными или коричневыми чешуйками; плотная, белая, становится черно-фиолетовой*). Имеющиеся здесь глаголы используются в особом качестве: глагол «растет» имеет

^{52[5]} См.: Нечаева О.Л. Функционально-смысловые типы речи. Улан-Удэ, 1974; Одинцов В.В. Стилистика текста. М., 1980; Лосева Л.М. Как строится текст. М., 1980; Гальперин И.Р. Сменность контекстно-вариативных форм членения текста// Русский язык. Текст как целое и компоненты текста. М., 1982; и др.

^{53[6]} См.: Золотова Г.А. Роль ремы в организации и типологии текста// Синтаксис текста. М., 1979.

значение признака, так же как и глаголы «сереет», «синеет», прямо помещаются в «признаковый» контекст (они оказываются в однородных рядах с именами прилагательными).

Значение качества, скорее свойства, может передаваться и иным способом. Вот пример описания, где наряду с обычным способом передачи качественного значения путем употребления имен прилагательных используются особым образом глагольные формы (это типичный случай научного описания вида животных):

*Представители рода лесных полевок (Clethrionomys) от других полевок **отличаются** окраской меха. На спине он почти у всех видов рыжеватый, рыжий или красно-рыжий, у большинства и бока тела рыжие. **Распространены** в лесных ландшафтах всей Северной Америки и Евразии...*

*Рыжая полевка – западный вид Евразии. Ее ареал идет от Западной Европы к Востоку до Енисея и Алтая. В лесах Западной Сибири численность этих грызунов небольшая, однако они почти постоянно многочисленны в европейских лесах: широколиственных, березово-осиновых, смешанных и хвойных. **Поселяются** в садах, но на поля, даже примыкающие к лесу, **выходят** редко и лишь единичные особи. **Укрываются** в неглубоких норах, проложенных в рыхлой лесной почве и среди корней деревьев и кустарников. **Питаются** летом травой, семенами деревьев... Зимой **едят** побеги и кору кустарников и деревьев (Жизнь животных).*

Глаголы здесь (они логически выделены, что подкрепляется и позиционно) обозначают свойства, присущие описываемому виду полевок, это их характеристика, такие формы настоящего времени имеют значение вневременное.

Примеры описаний с предметной ремой:

Большим полукругом расположился на солнцепеке город: разноцветные дома то шли ровными рядами, сопутствуемые круглыми деревьями, то криво сползли по скатам, наступая на собственные тени, – и можно было различить движение на Первом бульваре и особенное мерцание в конце, где играл знаменитый фонтан. А еще дальше, по направлению к дымчатым складкам холмов, замыкавших горизонт, тянулась темная рябь дубовых рощ, там и сям сверкало озерцо, как ручное зеркало, – а другие яркие овалы воды собирались, горя в нежном тумане, вон там на западе, где начиналась жизнь излучистой Стропи (В. Набоков. Приглашение на казнь).

В данном отрывке ударными оказываются названия предметов, именно они составляют фон описываемой картины (предмет – в широком понятийном смысле этого слова): *город, фонтан, озерцо, река Стропь*; тут же имена существительные глагольные – *мерцание, движение, рябь*. Глаголы либо обозначают месторасположение в пространстве (*шли, сползли, расположился на солнцепеке, где начиналась, тянулась*), либо свойства (*играл фонтан, сверкало озерцо*), или фиксируют момент восприятия (*можно было различить*), т.е. все это глаголы не активного действия, а передающие сообщение о наличии предметов в момент их восприятия.

Или еще: *Старый помещичий дом стоял в низине. По вечерам курился вокруг холодный туман. Лягушки надрывались в окрестных болотах, и до головной боли пахло багульником (К. Паустовский. Черное море).*

Примерно то же самое наблюдаем и в следующем тексте:

Это было чистое, синее озеро с необыкновенным выражением воды. Посередине отражалось полностью большое облако. На той стороне, на холме, густо облепленном древесной зеленью (которая тем поэтичнее, чем темнее), высилась прямо из дактиля в дактиль старинная черная башня (В. Набоков. Облако, озеро, башня).

Здесь рематичны имена *озеро, облако, башня*. Причем «предметный» контекст активно подчеркивается «качественным»: *синее озеро с необыкновенным выражением воды; большое облако; поэтичнее, темнее; старинная черная башня*. Глаголы *отражалась, высилась* опять-таки передают впечатление от увиденного.

Еще пример с предметной ремой:

Дорога из Коломбо вдоль океана идет в кокосовых лесах. Слева, в их тенистой дали, испещренной солнечным светом, под высоким навесом перистых метелок-верхушек, разбросаны сингалезские хижинки, такие низенькие по сравнению с окружающим их тропическим лесом. Справа, среди высоких и тонких, в разные стороны и причудливо изогнутых темно-кольчатых

стволов, стелются глубокие шелковистые пески, блещет золотое, жаркое зеркало водной глади и стоят на ней грубые паруса первобытных пирог, утлых сигароподобных дубков. На песках, в райской нагоде, валяются кофейные тела черноволосых подростков (И. Бунин. Братья).

Как видим, и этот отрывок структурно оказывается похожим на другие описания с предметной ремой. Это всегда картина, наблюдаемая со стороны. Еще одна важная деталь – глаголы если и обозначают движение, то это не движение наблюдаемых предметов, а скорее «движение мысли» наблюдателя.

Примеры описаний с *ремой динамического состояния*: изменения в состоянии здесь не связаны с активным проявлением действий каких-либо субъектов или объектов; это фазисные переходы от одного состояния к другому, наблюдаемые со стороны.

Как правило, это описание изменений в природе, восприятие этих изменений:

*А наутро солнце **опять** **взошло** в ясной синеве. Последние клочки туч беспорядочно **неслись** еще по небу; море **стихало**, колыхаясь и, как будто, стыдясь своего ночного разгула... Синие, тяжелые, волны **все тише бились** о камни, сверкая на солнце яркими, веселыми брызгами* (В. Короленко. Мгновение).

Главные акценты такого описания – на глаголах, обозначающих фазисные изменения состояний, изменение степени качеств. Часты в таких описаниях и формы сравнительной степени (*тише бились*).

Большая часть следующего отрывка текста построена в том же ключе – фиксация убывания одних качеств и нарастания других:

*День **начинает** заметно **бледнеть**. Лица людей **принимают** страшный оттенок, тени человеческих фигур **лежат** на земле **бледные, неясные**. Пароход, идущий вниз, **проплывает** каким-то **призраком**. Его очертания стали **легче, потеряли определенность красок**. Количество света, видимо, **убывает**; но так как нет сгущенных теней вечера, нет игры отраженного на низших слоях атмосферы света, то эти сумерки **кажутся необычны и странны**. Пейзаж **будто расплывается** в чем-то; **трава теряет** зелень, горы как бы **лишаются** своей **тяжелой плотности*** (В. Короленко. На затмении).

Динамическое описание может основываться и на использовании глаголов активного действия, однако это действия, опять-таки наблюдаемые со стороны, действия, не совершаемые во времени, а действия, характеризующие лицо, предмет:

*Субоч был человек **стремительный**. Он **влетал** в класс как метеор. Фалды его **сюртука разлетались**. **Пенсне сверкало**. Журнал, со свистом **рассекая** воздух, **летел по траектории** и **падал** на стол. Пыль **завивалась** вихрями за спиной латиниста. Класс **вскакивал**, **гремя крышками парт**, и с таким же **грохотом садился**. Застекленные двери **звенели**. Воробьи за окнами **срывались с топей** и с треском **уносились в глубину сада**.*

Таков был обычный приход Субоча (К. Паустовский. Далекие годы. «Золотая латынь»)^{54[7]}.

В следующем отрывке элементы статического и динамического описания перемежаются, в целом рисуется картина прошлого. Активные когда-то действия словно застыли в какой-то момент, чтобы в настоящем предстать в виде впечатлений отстраненных и отчужденных от стороннего наблюдателя, когда-то бывшего активным участником описываемых событий.

*Вода в озере была черная. Со дна пузырями **поднимался** болотный газ.*

*Мы **удили** на этом озере **окуней**. Мы **привязывали** длинные лески к кустам багульника или к деревьям молодой ольхи, а сами сидели на поваленных соснах и курили, пока куст багульника не начинал **рваться** и **шуметь** или не **сгибалось** и **трещало** деревцо ольхи. Тогда мы **лениво подымались**, **тащили** за леску и **выволакивали** на берег жирных черных окуней. Чтобы они не уснули, мы **клали** их в свои следы, в глубокие ямы, налитые водой, и окуни **били** в воде **хвостами**, **плескались**, но **уйти** **никуда не могли** (К. Паустовский. Мещерская сторона).*

Описание с *импрессивной ремой* опирается на слова категории состояния, отвлеченные имена существительные, обозначающие чувства, состояния, качественно-оценочные прилагательные и

^{54[7]} Пример взят из работы: К.М. Накорякова. Редактирование материалов массовой информации. МГУ, 1982. С. 63.

наречия. Это описание внешнего или внутреннего мира через эмоциональное впечатление субъекта:

Было холодно, пронзительно сыро, темно от туч; на их черноте густая зелень мокрого сада выделялась особенно густо, свежо и ярко (И. Бунин. Митина любовь).

В следующем отрывке также можно выделить рематические компоненты, содержащие описание эмоциональных впечатлений субъекта:

В своих «закатных» письмах великий иностранный художник говорит о том, что ко всему остыл, во всем разуверился, все разлюбил, все – кроме одного. Это одно – живой романтический трепет, до сих пор его охватывающий при мысли об убогости его молодых лет по сравнению с роскошной полнотой пройденной жизни, со снежным блеском ее вершины, достигнутой им. Та первоначальная безвестность, те потемки поэзии и печали, в которых молодой художник был затерян на равных правах с миллионом малых сих, его теперь притягивают, возбуждая в нем волнение и благодарность – судьбе, промыслу, а также собственной творческой воле. Посещение мест, где он бедствовал когда-то, встречи с ничем не замечательными стариками-сверстниками полны для него такого сложного очарования, что изучения всех подробностей этих чувств хватит ему и на будущий загробный досуг духа (В. Набоков. Весна в Фиальте).

Естественно, что здесь перечислены далеко не все возможные модификации рематических компонентов. Но ясно, что это такие компоненты, которые способны присоединить определенительно-качественные распространители.

Структура повествования. Повествование дает представление о развитии событий, их последовательности. Этот тип предложения в тексте акцентирует внимание на активных действиях, процессах, порядке протекания действий. Глаголы здесь, в отличие от глаголов в описании, всегда акциональны, они в полном объеме передают свойственные им лексические значения. Текст передает активную смену событий, поэтапную смену явлений.

С точки зрения способа выражения рематических компонентов высказывания повествование может иметь разную форму, однако эти различия не столь многочисленны, как в структуре описания; все они так или иначе связаны с характеристикой активного проявления действия, с указанием на переход от одного действия к другому. Следовательно, главный признак повествования – динамичность, активность глагольной формы, ее полноточность и полновесность. Поэтому часто встречаются в таких отрывках текста глаголы мгновенного действия, глаголы совершенного вида.

Цербер тихо и как-то жалобно взвизгивал. Бедному псу, по-видимому, тоже становилось страшно, ввиду наступающего царства мертвящего мороза; он прижимался ко мне и, задумчиво вытягивая острую морду, настораживая чуткие уши, внимательно глядывался в беспросветно-серую мглу.

Вдруг он повел ушами и заворчал. Я прислушался. Сначала все было по-прежнему тихо. Потом в этой напряженной тишине выделился звук, другой, третий... В морозном воздухе издали неся слабый топот далеко по лугам бегущей лошади.

Подумав об одиноком всаднике, которому, судя по слабому топоту, предстояло проехать еще версты три до слободы, я быстро сбежал с крыши по наклонной стенке и кинулся в юрту. Минута в воздухе с открытым лицом грозила отмороженным носом или щекою. Цербер, издав громкий, торопливый лай в направлении конского топота, последовал за мной (В. Короленко. Соколинец).

Как видим, активные глаголы в этом отрывке передают этапы действий. Глаголы «держат» на себе текст, фиксируя смену событий (*пес повел ушами, заворчал; я прислушался, выделился звук, другой; быстро сбежал, кинулся в юрту; последовал за мной*). Еще пример:

Час в час пришел Айлып за своей невестой. Вытащил ее косу из речки, намотал на себя, и побежали они бегом по лесу. Добежали до прорубленной дорожки, а там шесть лошадей приготовлено. Сел Айлып на коня, невесту свою посадил на другого, четверку на поводки взял, да и пропустили, сколько конской силы хватило. Притомится пара – на другую пересядут да опять гнать. А лисичка впереди. Так и стелет, так и стелет, коней задорит – не догнать-де. К вечеру успели-таки до озера добратсья. Айлып сразу на челночок, да и перевез невесту свою с лисичкой

к озерному камню. Только **подплыли** – в камне ход **открылся**; **они туда**, а в это время как раз и солнышко **закатилось** (П. Бажов. Золотой Волос).

Особую разновидность повествования составляют тексты, в которых динамика действий передается не глагольными формами (они отсутствуют вовсе), а номинативными. Такие повествования особенно динамичны и экспрессивны:

*Мимо дома – **рысью в садок**. Залегли под плетнем. Глухой **говор**. Звяк стремян. **Скрип** седел. **Ближе*** (М. Шолохов. Тихий Дон)^{55[8]}.

Возможны и другие разновидности повествовательного контекста, которые различаются именно характером рематических компонентов. В частности, глаголы могут быть узуально-акциональными. Активные действия в таких случаях представляются как постоянно повторяющиеся, как свойственные тому или иному лицу, предмету. Такое повествование очень близко описанию.

*В его (графа Шереметева) домах, петербургском, московском и кусковском, до конца его жизни **ежедневно накрывались** столы для бедных дворян, часто до ста приборов, из десятка и более блюд – сам же Шереметев **никогда не ел более трех блюд**.*

***Выезжал** он на охоту в сопровождении не менее как пятидесяти дворян, которым он благодетельствовал, и имея при себе не менее 700 человек дворни, как-то: конюхов, шатерничих, поваров и проч.; шатры, палатки, огромные запасы **следовали** за ним большими обозами.*

*В гости он **ездил** к соседям также в сопровождении нескольких сотен конных проводников; но, несмотря на такую пышность выездов, он очень любил уединяться, и даже одно время хотел постричься, носить воду, дрова в келью и выметать сор своими руками* (М.И. Пыляев. Старая Москва).

В повествовательном контексте рематические компоненты способны распространяться компонентами объектно-обстоятельными.

Структура рассуждения. Наряду с текстами констатирующего или представляющего типа распространены тексты аргументирующие с функциональным типом речи рассуждения. Такой способ изложения реализует коммуникативные установки иного плана: доказательства, объяснения, определения, сообщения выводного характера.

В ФСТР, аргументирующих содержание, часто используются вводно-модальные слова; условно-временные, уступительные и причинно-следственные связи; отношения противопоставления и сопоставления. Характерна модель оформления фрагмента текста: тезис – доказательство (аргументация) – вывод (заключение, обобщение). Часто такая модель реализуется в рамках классического абзаца. Собственно рассуждение может быть представлено как эксплицитно, с лексическими сигналами причинно-следственной и др. связи, так и имплицитно, когда эти связи обнаруживаются на логико-смысловом уровне.

Возьмем пример:

Существует ходячее представление, будто бы материальная бедность общества отражается, и притом прямо, и на его духовной бедности. И наоборот: материальное изобилие влечет – или обязано влечь за собой – также и духовное богатство.

Объективные исторические наблюдения не подтверждают этого тезиса. [...]

Я был бы очень заинтересован, если бы кто-нибудь сумел убедительно показать мне, что перечисленные общества, достигшие высокого уровня общего материального благосостояния, как-то: Швеция, Голландия, Швейцария – проявили одновременно также и подлинное духовное богатство. Правда, что они вносили и вносят кое-что в мировую науку и технику, но наука, как и техника, относятся в основном к ряду не духовных, а интеллектуальных ценностей. С самого начала следует делать различие между этими двумя рядами явлений. Умонастроение определенного типа, весьма ныне распространенного, не отличает духовного от интеллектуального. [...]

Если понять и усвоить это различие двух родов явлений, духовного и интеллектуального, тогда станет ясно, что духовное богатство находится отнюдь не в прямой зависимости от

^{55[8]} Пример взят из указ. статьи Г.А. Золотовой.

богатства материального. Дурно отражается на духовной деятельности только две степени материального достатка: нищета и роскошь. Первая заставляет тратить все силы на борьбу за существование, вторая ведет к погоне за умножением богатств либо к пресыщенности, к опустошению, к затягиванию психики душевным салом (Д. Андреев. Роза мира. Книга XI. Глава 2).

В первом абзаце здесь формулируется исходный тезис (*существует представление*), далее идет авторское суждение на этот счет в отрицательной форме. Следующий текст аргументирует высказанную в обобщенной категоричной форме мысль: отношения условные, уступительные, сопоставительные.

В следующем отрывке также можно наблюдать логическое развитие, движение мысли: обусловленность суждений, временная соотнесенность, уступительность, условные и противительные взаимоотношения частей в рамках контекста, часто поданные усилительным акцентом; резкое утверждение и отрицание, вносящие полемический оттенок в высказывание:

Когда произносится имя Ивана Сергеевича Тургенева, сразу возникают в сознании не только «Записки охотника», «Дворянское гнездо», «Отцы и дети» (и все романы), не только «Стихотворения в прозе» и «Вешние воды», не только Спасское-Лутовиново, но сразу возникают также Париж и Полина Виардо. Можно подсчитать (специалисты и подсчитали), сколько лет в общей сложности провел русский писатель за границей. Говорят, чуть ли не полжизни. Возможно, возможно... Однако я смею утверждать, что Тургенев не уезжал от России ни на один день. Из России уезжал, а от России – нет. [...]

Если человек сидит за рабочим столом над листом бумаги и пишет «Записки охотника», позволительно спросить, где же он находится на самом деле – в Париже, на улице Дуэ, или около костра с крестьянскими детьми, среди ночного Бежина луга? Ведь и Гоголь жил в Риме и писал там «Мертвые души».

Трагедия писателя начинается тогда, когда он перестает ощущать свою аудиторию, когда слово его не находит отклика, а уходит, как в вату. Между прочим, такая беда может приключиться с писателем, сиди он хоть в самой середине своей страны, достаточно ему утратить духовную связь с читателем, а еще громче говоря – с народом.

Тургенев этой связи никогда, ни на одно мгновение не терял (В. Солоухин. Уроки Тургенева).

Особенностью построения следующего отрывка, данного в форме рассуждения, является нанизывание вопросов в первой части, ответы на которые далее раскрываются рассуждением автора в утвердительном плане:

«Где граница между прозой и поэзией, – писал Лев Толстой, – я никогда не пойму». С редкой для него горячностью он спрашивает в своем «Дневнике молодости»:

«Зачем так тесно связана поэзия с прозой, счастье с несчастьем? Как надо жить? Стараться соединить вдруг поэзию с прозой или насладиться одной и потом пуститься на произвол другой? В мечте есть сторона, которая выше действительности. В действительности есть сторона, которая выше мечты. Полное счастье было бы соединением того и другого».

В этих словах, хотя и сказанных наспех, высказана верная мысль: самым высоким, покоряющим явлением в литературе, подлинным счастьем может быть только органическое соединение поэзии и прозы, или, точнее, проза, наполненная сущностью поэзии, ее живописными соками, прозрачайшим воздухом, ее пленительной властью.

В этом случае я не боюсь слова «пленительный» (иными словами – «берущий в плен»). Потому что поэзия берет в плен, пленяет и незаметным образом, но с непреодолимой силой возвышает человека и приближает его к тому состоянию, когда он действительно становится украшением земли, или, как простодушно, но искренне говорили наши предки, «венцом творения» (К. Паустовский. Золотая роза).

А вот другой тип рассуждения. Здесь нет словесно выраженных причинно-следственных связей, нет условных и временных отношений внутри межразового единства. Рассуждение строится путем утверждений и отрицаний, противопоставлений и сопоставлений. Полемический характер рассуждения проявляется достаточно мягко, безадресно по отношению к предполагаемому оппоненту. Вопросы, провоцирующие форму «спора», обращены к самому автору, который тут же дает четкие и недвусмысленные ответы.

Поначалу может показаться, что тема слияния людей с естественным миром у Бунина все же несколько отвлеченна, в отношении человека к природе не выделяется момент деятельного начала. Но это не совсем так. Конечно, воспеваемая русская природа и сама по себе прекрасна. Бунинские пейзажи, где полевые цветы удивляют **«красотою стыдливою»** («Полевые цветы»), где **«крепко пахнет в оврагах сыростью грибною»** («Не видно птиц...»), очаровали очень требовательных читателей, например Л. Толстого. Но ведь сама ассоциация природы с человеческими свойствами возникла у Бунина от убеждения: источник прекрасного на земле – прежде всего труд человека. **«Так хорошо разутыми ногами ступать на бархат теплой борозды»** – прелесть этих строк не в одной сочной метафоре, а в поэзии труда хлебопашца («Пахарь»).

Не идеализирует ли Бунин крестьянский труд? Тут две стороны вопроса. Труд по своей созидательной сути заслуживает восторженного утверждения. Но есть еще социальная сторона деятельности, в ее оценке нужна иная интонация. Понимал это Бунин? Конечно. Его называли поэтом дворянской усадьбы, оплакивающим уходящую помещичью Русь. Здесь не вся правда. В прозе, как увидим, отчетливо проявляет себя противоречивая позиция писателя, но и в стихах она не однозначна.

Грусть по старине и уютным барским гостиным есть. Но почитайте стихотворение «Пустошь». Память о прошлом подсказывает поэту горестные, полные трагизма строки, обращенные к почившим на деревенском погосте: **«Мир вам, давно забытые! – Кто знает их имена простые? Жили – в страхе, в неизвестности – почили. Иногда в селе ковали цепи, засекали, на поселенье гнали... Мир вам, неотомщенные!»** Нет, Бунин не зовет к отмищению, но сказанное слово передает силу страдательного чувства поэта (П.А. Николаев. Из предисловия к сборнику произведений И. Бунина «Поэзия и проза»).

Среди функционально-смысловых типов речи выделяются и такие разновидности, как *определение* и *объяснение*, которые связаны с особым характером текста (справочным, инструктивным, учебно-методическим и др.).

Вот пример построения *о п р е д е л е н и я* и *х а р а к т е р и с т и к и* понятия:

Анаграмма (от греч. *ана* – пере- и *грамма* – буква) – слово или словосочетание, образованное перестановкой букв другого слова или словосочетания. Используются при создании псевдонимов (напр., «Харитон Макентик» из «Антиох Кантемир»), встречаются в загадках, шарадах (СЭС).

Для такого рода текстов характерно и *о б ъ я с н е н и е*. Кстати, определение (дефиниция) свойственно строго научному тексту, тогда как объяснение понятия предпочитается в текстах научно-популярных и учебных. Определение преследует цель – вскрыть сущность понятия через указание на признаки, выделяющие его из ряда подобных. Объяснение понятия имеет иную целеустановку, его прагматика иная – добиться понимания как ответной реакции читателя.

Сравним толкование слова в Толковом словаре русского языка (С.И. Ожегов и Н.Ю. Шведова. М., 1995) и в книге М.И. Пыляева «Старая Москва» (М., 1996):

Яма, -ы, ж. 4. Перен. Тюрьма, арестное помещение (устар.). Долговая яма (Словарь. С. 905–906).

«Яма» носила также название временной тюрьмы. Временною она называлась потому, что здесь содержались должники до тех пор, пока выплатят долг. Название же «ямы» она получила от крутой отлогости к стороне Белого города. По другим преданиям, здесь нарочно было вырыто углубление для монетного двора, это-то углубление и дало описываемой тюрьме название «ямы», и действительно, подойдя к ней с двора и облокотясь на перила, можно было видеть внизу, сажени на три глубины, другой небольшой продолговатый дворик, устланный плитным камнем, и вокруг него жилье (Старая Москва. С. 360).

Во втором тексте не только определяется значение слова, но и объясняется причина использования данного слова в таком значении, причем это делается достаточно подробно, с привлечением дополнительных свидетельств.

Вот еще пример на объяснение:

«...Три бурсака своротили с большой дороги в сторону, с тем, чтобы в первом попавшемся хуторе запастись провиантом. Это были: богослов Халява, философ Хома Брут и ритор Тиберий Горобец (Н. Гоголь. Вий)».

Кто же такие были богослов, философ и ритор? Всего-навсего ученики семинарии, только разных степеней обучения: богословами называли семинаристов старшего класса, философами – среднего, а рриторами – младшего. Основанием для такого наименования послужило название предмета в школьной программе данной возрастной группы^{56[9]}.

Ср.: Ритор (греч. *rhetor*), оратор в Др. Греции и Риме, с 3 в. до н. э. также преподаватель или ученик риторской школы (СЭС).

В рамках текста «рассуждение» можно выделить и разновидность «выводного сообщения», резюмирующего ход рассуждений, аргументаций автора.

Например: *В заключение следует заметить, что рассмотрение такого частного явления, как употребление средств выражения категории количества в различных функциональных стилях английского языка, дает возможность сделать выводы по более широкому кругу вопросов, а именно: о едином для всех языков взаимопроникновении абстрактного и чувственного компонентов мышления, а также о возможности зависимости употребления тех или иных средств выражения категории количества от общей эмоциональности высказывания и социального статуса говорящего* (И.С. Курахтанова. О некоторых средствах выражения категории количества в различных функциональных стилях// Стилистика текста в коммуникативном аспекте. Пермь, 1987. С. 96).

Ясно, что подобная разновидность функционально-смыслового типа речи более приемлема в тексте научном, нежели художественном.

Нельзя не сказать еще об одном типе речи, порожденном особой целевой установкой текста и особым его назначением. Такой тип речи культивируется в текстах инструктивного плана, своеобразие строения высказываний которых заключается в использовании побудительных форм предикатов. Такие типы речевой организации выпадают из трехчастной классификации, не укладываясь в ее рамки (тексты инструкций, методических разработок, «добрых» советов, рекомендаций, руководств, медицинских и кулинарных рецептов и др.).

Например: *Гусь или утка горячего копчения с ореховым соусом (сациви). С гуся или утки снять мякоть и нарезать ее тонкими ломтиками; салатный сельдерей, салат зеленый нарезать соломкой, печеные баклажаны – ломтиками; все перемешать, заправить ореховым соусом (сациви) и положить в салатник, сверху оформить ломтиками птицы, зеленью сельдерея и зеленым салатом, посыпать укропом* (Кулинария. М., 1995).

Возможны варианты в выражении предикатов:

Рыбу, вынутую из тары, кладут в ванну и заливают водой... В теплой воде оттаивать рыбу не рекомендуется, так как при этом происходит потеря ценных веществ и готовые изделия из такой рыбы получаются невкусными. При оттаивании в воду нужно добавить соль (7–10 г соли на 1 л воды) для уменьшения потери минеральных веществ...

Необходимо следить, чтобы размороженная рыба не подвергалась сильным механическим воздействиям (там же).

Итак, рассмотрение способов изложения, или функционально-смысловых типов речи, приводит к выводу о том, что эти типы различаются своей речевой организацией, основанием для такого различия надо считать прежде всего прагматическую установку текста, особенно для текстов более или менее стандартного типа, с четкой коммуникативной моделью. Тексты с нестандартной речевой структурой (более всего художественные) к тому же еще учитывают прагматическую установку автора, его личностную манеру письма.

Чем более стандартны тексты, тем более предсказуемы способы текстообразования. По традиции выделяются три ФСТР – описание, повествование и рассуждение. Однако анализ разных текстов приводит к выводу о недостаточности такого чрезмерно обобщенного деления. В частности, когда выходим за пределы текста художественного (условно здесь можно

^{56[9]} См.: Анищенко О.А. «Богослов прикажи, философ распорядись, а ритор на посылочках»// Русская речь. 1997. №3. С. 66.

ориентироваться на эти три типа, хотя диалогический текст несколько не укладывается в эти рамки), то такое деление оказывается явно недостаточным. Особенно сложно «уложиться» в рамки рассуждения, где наряду с собственно рассуждением можно обнаружить и определение, и объяснение, и выводное сообщение и др. Методическая и инструктивная литература тоже в этом смысле нуждается в корректировке в применении такой типологии, так как ориентируется на специфический тип высказывания, тип текстового сообщения рекомендательного плана, который создается особой формой рематического компонента высказывания, в частности инфинитивной формой глагола в побудительном значении или формами глаголов в неопределенно-личном значении.

В целом же, при характеристиках обобщенного плана, когда выявляются преимущественные типы речи, можно с некоторой степенью допущения утверждать, что для художественного текста характерно описание при характеристике предмета, портрета, пейзажа, окружающей обстановки; повествование – при перечислении активных действий, их смене во времени; рассуждение – при отступлениях автора, объясняющих поведение персонажей, при выражении позиций морально-нравственного, психологического порядка и др.

Для научного текста характерны все типы речи, но избирательность их определяется опять-таки характером контекста: рассуждение – при изложении концептуальной информации; описание – при характеристике изучаемого объекта; повествование – при рассказе о становлении научного знания, истории открытия и т.д. Более того, можно, видимо, отметить, что сам предмет науки «настраивает» на преимущественный тип речи: точные науки тяготеют к описанию и рассуждению; социологические и философские – к рассуждению; естественные – к описанию, исторические – к повествованию и т.д. Справочная литература ориентируется на описание; учебно-методическая и инструктивная – на описание и инструктирование.

Разумеется, во всех этих случаях речь идет лишь о преимущественном типе изложения. В реальных текстах дело обстоит гораздо сложнее и подчас менее предсказуемо.

Вообще выделение типов речи внутри разных текстообразований дело условное, в «чистом» виде они присутствуют крайне редко, и объем таких кусков текста непредсказуем: это может быть отдельное высказывание, построенное по тому или иному типу; межфразовое единство или абзац; некоторый фрагмент текста, т.е. границы типов речи не обусловлены границами текстовых единиц. Это еще раз свидетельствует о том, что функционально-смысловой тип речи – это не отрывок текста, не составляющая единица текста, а способ организации сообщения, способ изложения внутри текстовых единиц.

Анализ речевой организации текста свидетельствует о том, что реально разные типы речи перемежаются, образуя некоторые сложные смешанные типы, где контекстуально сочетаются и описание, и повествование, и рассуждение. Разные типы изложения могут по-разному комбинироваться, переходить из одного в другой на разной протяженности текста.

Возьмем следующий отрывок (из мемуарной литературы):

Зинаида Николаевна, Леня и еще двое каких-то людей смотрели в темной столовой телевизор. Я поздоровалась и прошла на веранду. Я переставила станки, но портрет был еще закрыт, когда на веранду внезапно вошел низкорослый хромой старик с густой копной белых прямых волос на крупной голове. Черты его были мелкие, но правильные, голубые глаза под седыми кустистыми бровями смотрели одновременно пронзительно и уклончиво, приглашая к контакту и ускользая. Он церемонно поклонился и, не представившись, стал несколько косноязычно и невнятно хвалить портрет...

Я положила на стол четыре переплетенных машинописных томика стихов и пятый – экземпляр Пастернака. Один был в особенно изящной обложке: я сама выбирала для него полотно с черными мазками по голубому полю. Вошел хмурый Борис Леонидович (З. Масленникова. Портрет Бориса Пастернака. М., 1995. С. 110–111).

В этом фрагменте текста переплетены описание и повествование, об этом свидетельствуют структурные черты высказываний с разными рематическими доминантами: глаголы активного действия в повествовательных контекстах и качественная рема – в описательных контекстах; все

это совмещается в рамках одного фрагмента, переходы осуществляются часто от одного предложения к другому.

Ср.: повествование *я поздоровалась и прошла, переставила станки, вошел старик; положил на стол, вошел Борис Леонидович* и фразы описательного типа (*черты лица мелкие; один был в изящной обложке*).

В следующем отрывке (в тексте это один абзац) совмещаются описание, повествование и рассуждение:

Жизнь не стоит на месте, – старое уходит, и мы провожаем его часто с великой грустью. Да, но не тем ли и хороша жизнь, что она пребывает в неустанном обновлении? Детство миновало. Потянуло нас заглянуть дальше того, что мы видели за околицей деревни, тем сильнее потянуло, что и деревня становилась все скучней, и береза уже не так густо зеленела весной, и крест у дороги ветшал, и люди истощили поле, которое охранял он. И так как беда не ходит одна, то само небо, казалось, стало гневаться на людей. Знойные и сухие ветры разгоняли тучи, подымая вихри на дороге, солнце нещадно палило хлеба и травы. Подсыхали до срока тощие ржи и овсы. Было больно смотреть на них, потому что нет ничего печальнее и смиреннее тощей ржи. Как беспомощно склоняется она от горячего ветра легкими пустыми колосьями, как сиротливо шелестит! Сухая пашия сквозит между ее стеблями, видны среди них сухие васильки... И дикая серебристая лебеда, предвестница запустения и голода, заступает место тучных хлебов у проселочной дороги. Нищие и слепые все чаще стали с жалобными припевами обходить деревню. А деревня безмолвно стояла на припеке – равнодушная, печальная (И. Бунин. Эпитафия).

Разные типы речи совмещены и в следующем отрывке:

Огонь в камельке погас. В юрте стало тепло, как в нагретой печи. Льдины на окнах начали таять, и из этого можно было заключить, что на дворе мороз стал меньше, так как в сильные морозы льдины не тают и с внутренней стороны, как бы ни было тепло в юрте. Ввиду этого мы перестали подбавлять в камелек дрова, и я вышел наружу, чтобы закрыть трубу.

Действительно, туман совершенно рассеялся, воздух стал прозрачнее и несколько мягче. На севере из-за гребня холмов, покрытых черною массой лесов, слабо мерцая, подымались какие-то белесоватые облака, быстро пробегающие по небу (В. Короленко. Соколинце).

Подобные примеры свидетельствуют о сложности поставленных здесь вопросов и об условности трехчастной классификации способов изложения. «Принципиальные трудности, стоящие на пути такого описания, объясняются прежде всего тем, что структура текста интегрирует содержательно-логические и формально-грамматические (шире – языковые) элементы»^{57[10]}.

Чтобы дать адекватное описание речевой структуры текста, необходим учет разноаспектных критериев – экстра- и интралингвистических.

Прежде всего текстообразование реагирует на виды содержательной информации. В зависимости от этого избирается и способ изложения. Описательный контекст обычно привязан к лицу, месту, обстановке, условиям, в которых протекает действие; повествовательный контекст развертывается во времени и пространстве. Авторские рассуждения сопровождают части текста, передающие концептуальную информацию, и выражаются в виде суждений, умозаключений, философских и психологических обобщений, в форме заключений и выводов.

Сменность видов контекста, их взаимосвязанность и взаимозависимость, ориентирующиеся на прагматические установки текста и автора, определяют общую композиционно-речевую структуру текста.

^{57[10]} Одинцов В.В. Стилистика текста. М., 1980. С. 103.

Авторская модальность. Образ автора

Как ни важно изучение речевой организации текста (выявление основных единиц текста, способов изложения), это изучение не может оказаться полным и адекватным, если оставить без внимания такое важное для текстообразования и текстовосприятия понятие, как авторская модальность, скрепляющая все единицы текста в единое смысловое и структурное целое.

Модальность на уровне предложения-высказывания достаточно изучена и определяется обычно как категория, выражающая отношение говорящего к содержанию высказывания (субъективная модальность) и отношение последнего к действительности (объективная модальность). В первом случае модальность создается специфическими модальными словами, частицами, междометиями (*к счастью, к сожалению, увы, ведь* и др.); во втором случае модальность создается прежде всего формами наклонения глаголов и словами, выражающими значение утверждения, возможности, пожелания, приказание и др. Объективная модальность, по сути, отражает, как говорящий (автор) квалифицирует действительность – как реальную или ирреальную, возможную, желаемую и др. Таким образом, модальность реализуется на лексическом, грамматическом и интонационном уровне.

Однако категория модальности может быть вынесена за пределы предложения-высказывания – в текст и речевую ситуацию^{58[1]}. Тогда прагматика данной категории значительно расширяется и на передний план выдвигается сам акт коммуникации, т.е. взаимоотношения автора и читателя.

Восприятие личности автора через формы ее воплощения в тексте – процесс двунаправленный. Он сориентирован на взаимоотношения автора и читателя. Модальность текста – это выражение в тексте отношения автора к сообщаемому, его концепции, точки зрения, позиции, его ценностных ориентации, сформулированных ради сообщения их читателю.

Эта авторская оценка изображаемого всегда связана с поиском адекватных способов выражения. Способы выражения этого отношения и оценки могут быть различными, избирательными для каждого автора и разновидности текста, они мотивированы и целенаправлены. Над выбором этих способов всегда, таким образом, стоит какая-то неречевая задача, реализация которой и создает свою модальность текста. Общая модальность как выражение отношения автора к сообщаемому заставляет воспринимать текст не как сумму отдельных единиц, а как цельное произведение. Такое восприятие основывается не на рассмотрении качеств отдельных речевых единиц, а на установлении их функций в составе целого. В таком случае личностное отношение автора воспринимается как «концентрированное воплощение сути произведения, объединяющее всю систему речевых структур...» (В.В. Виноградов).

Таким образом, текст нельзя понимать узко, только как формальную организацию тематических последовательностей (сочетание высказываний). Текст действительно состоит из этих последовательностей, но он есть нечто большее: текст есть единство формальных и содержательных элементов с учетом целевой установки, интенции автора, условий общения и личностных ориентации автора – научных, интеллектуальных, общественных, нравственных, эстетических и др.

С категорией модальности тесно связано понятие «образа автора» – конструктивного признака текста. Это понятие давно известно филологической науке. Особенно много внимания уделил его раскрытию В.В. Виноградов еще в 30-е годы XX в. Многие обращались к этому понятию, однако до сих пор полной ясности здесь нет.

Понятие «образ автора» высвечивается при выявлении и вычленении других понятий, более определенных и конкретных – *производитель речи, субъект повествования*. Вершиной этого восхождения и оказывается образ автора. *Производитель речи – субъект повествования – образ автора* – такая иерархическая расчлененность помогает постижению сущности искомого понятия, т.е. образа автора. Первое понятие в этом ряду – производитель речи (реальный производитель речи) – вряд ли вызывает разные толкования. Это очевидно: каждый текст, литературное произведение создается, «творится» конкретной личностью. Любая статья в газете, очерк,

^{58[1]} См.: Мещеряков В.Н. К вопросу о модальности текста// Филологические науки. 2001. №4.

фельетон; любое научное сочинение, так же как и художественное произведение, кем-то пишется, иногда в соавторстве (например, И. Ильф и Е. Петров и др.).

Однако реальный автор (производитель речи), приступая к написанию, имеет определенную цель или задание: либо сам себе ставит эту задачу, либо получает ее извне (например, корреспондент газеты). С этого момента начинается творчество: под давлением жизненного материала (идеи, содержания, которые уже сложились в сознании, в воображении) автор ищет, нащупывает соответствующую ему форму, т.е. форму представления этого материала. Как писать? Выявляя свое личностное начало или скрывая его, отстраняясь от написанного, будто бы это вовсе и не его, автора, создание. Журналисту, пишущему передовую, например, забот в этом смысле мало – он должен так организовать свое писание, чтобы создалось впечатление, что не он и писал: это представление мнения редакции (избираются соответствующие речевые формы отстраненности от с в о е г о текста). Автор научного сочинения часто прячется за скромное «мы» (*мы полагаем; нам представляется* и т.д.) либо вообще избегает какого-либо указания на связь со своей личностью, используя безличностную форму представления материала. Так, с точки зрения автора, создателя текста, усиливается степень объективности излагаемого мнения. Третья категория ученых не прячет своего «я» и часто в таком случае словно ищет оппонента своему мнению. Даже любой официальный документ имеет своего непосредственного создателя, однако он, в смысле формы представления, полностью отстранен от своего текста. Так через форму представления создается с у б ъ е к т п о в е с т в о в а н и я (непосредственное «я», коллективный автор, отстраненный и т.д.). И непосредственный автор (субъект, от имени которого предлагается текст) каждый раз предстает то как автор-повествователь, то как автор-описатель, то как автор-«объяснитель» и др. «Форма авторства» всегда есть категория искомая. Только в одних случаях эти поиски выливаются в сложный творческий процесс, как, например, в художественной литературе, а в других – он в большей степени предопределен жанром и типом текста, как, например, в научном и тем более официальном тексте.

Наиболее сложными, мучительными оказываются поиски формы представления субъекта повествования, естественно, в художественном произведении. Здесь производитель речи, реальный автор (писатель), буквально оказывается в тисках: на него давит избранный соответственно его интересу жизненный материал, желание найти максимально яркую и убедительную форму его воплощения, свое нравственное отношение к событию, видение мира, наконец, он не может освободиться от своих пристрастий.

Известны, например, муки Ф. Достоевского при определении формы субъекта повествования при создании «Подростка»: от автора или от «я»? Почти полгода мучился Достоевский вопросом – как писать роман. Ю. Карякин, исследовавший этот вопрос, насчитал около 50 высказываний Достоевского на этот счет. И это было отнюдь не поиском «чистой формы». Это был вопрос глубоко содержательный. Это был путь к художественно-духовному развитию^{59[2]}. «От я или от автора?» – размышляет Достоевский. «От я – оригинальнее и больше любви, и художественности более требуется, и ужасно смело, и короче, и легче расположение, и яснее характер подростка как главного лица... Но не надоесть ли эта оригинальность читателю? И главное, основные мысли романа – могут ли быть натурально и в полноте выражены 20-летним писателем?» И далее: «От я, от Я, от Я!» Опять сомнение: «Грубый и нахальный тон подростка в начале записок должен измениться в последних частях. Не напрасно я сел писать, я посветлел духом и теперь ярче и вернее чувствую...» Так все-таки «от Я или нет?» И, наконец, решение: «От Я». Достоевский мучительно, долго искал эту форму, провел тончайшую работу, чтобы раскрыть подвиг Подростка, подвиг его исповеди-дневника.

Не менее сложно (пишет об этом Е.А. Иванчикова^{60[3]}) шли поиски воплощения субъекта повествования в другом романе Ф. Достоевского – «Идиот». Здесь объединяются два повествовательных пласта, воплощенные в двух субъектах повествования – условного рассказчика и недекларированного автора. Все, что подвергается внешнему наблюдению (действие, сцены,

^{59[2]} См.: Семья. 1988. №31.

^{60[3]} См.: Иванчикова Е.А. Двусубъектное повествование в романе «Идиот» и формы его синтаксического изображения// Филологические науки. 1990. №2.

внешний облик), ведется от имени рассказчика. При раскрытии внутреннего мира в повествование вступает сам автор. Форма повествования с двусубъектным автором создает эффект объемности изображения мира человека как центра художественной действительности. Иногда авторский голос звучит непосредственно (в рассуждениях об эпилепсии, о крайней степени напряжения, о «странных снах»). При раскрытии же душевного состояния князя Мышкина автор максимально близок своему герою, он воспринимает окружающее его глазами. В авторский рассказ врывается голос этого героя – в форме несобственно-прямой речи.

Обе эти повествовательные формы часто соседствуют в пределах одного абзаца. Повествованию с таким раздвоенным, двусубъектным автором свойственно не всегда отчетливое фиксирование переходов между повествованием от автора и от рассказчика.

В текстах Достоевского обычно повествует не только сам автор, но и его заместитель – фиктивный рассказчик. В «Бесах», например, это официально объявленный хроникер, он одновременно и действующее лицо. В других случаях это скрытый второй рассказчик.

Другие писатели выбирают иные, созвучные им формы повествования. Известно, например, что Флобер избегал употребления местоимений «я», «мне». У него говорят герои. Его как бы нет вовсе. Он растворился в своих героях, перевоплотился в них, происходящее с героем болезненно переживается самим автором (пример – написание сцены отравления мадам Бовари, когда все признаки этого отравления почувствовал сам Флобер, и ему пришлось прибегнуть к помощи врача).

Итак, субъект повествования избирается, но, уже будучи избранным, найденным, конструируется речевыми средствами, способными его воплотить, создать (от первого лица – «я» автора или «я» персонажа; от лица вымышленного; отстраненно; безличностно и др.). Ч. Диккенс, О. Бальзак постоянно присутствовали в своих произведениях. Ф. Достоевский, Н. Гоголь прибегают к своеобразным отступлениям, чтобы прямо, непосредственно передать свои мысли. В другом случае важно, чтобы автор не заслонял, не заменял собой «предмета», чтобы тот выступал отчетливо перед «читателем»^{61[4]}. Для Л. Толстого, в частности, важно, чтобы автор «только чуть-чуть стоял вне предмета», чтобы постоянно сомневаться – субъективно это или объективно.

Такая разность в представлении субъекта повествования, в выборе формы (речевой, конечно, в первую очередь) этого представления и закладывает фундамент построения *образа автора*. Это высшая форма индивидуализации авторства в градации «производитель речи – субъект повествования – образ автора». Такая дифференциация поможет избежать смешения и смещения этих связанных друг с другом понятий.

Для понимания образа автора необходимо уточнить некоторую специфику этого объекта. А она, в частности, непосредственно связана с раскрытием существа понятия *точности*. Точность – необходимое условие научных определений и объяснений. Однако сама точность бывает разной в разных науках. Так, точность в литературоведении надо понимать особо; нас интересует литературоведение постольку, поскольку понятие образа автора возникло в недрах филологии, уже – в литературоведении. И первоначально применялось только по отношению к художественной литературе (акад. В.В. Виноградов). Здесь требование точности не абсолютно, во всяком случае, оно ставит вопрос о степени допустимой точности.

Дело в том, что понятие образа автора, будучи неточным с точки зрения точных наук, оказывается достаточно точным для литературоведения, если принять представление об особом характере точности в художественном творчестве. Образ автора, естественно, создается в литературном произведении речевыми средствами, поскольку без словесной формы нет и самого произведения, однако этот образ творится читателем. Он находится в области восприятия, восприятия, конечно, заданного автором, причем заданного не всегда по воле самого автора. Именно потому, что образ автора больше относится к сфере восприятия, а не материального выражения, возникают трудности в точности определения этого понятия. Хотя, конечно, образ автора творится на базе структуры текста. Кстати, ведь таких понятий, трудно улавливаемых и определяемых, хотя бесспорно существующих, в науке много, взять, например, тот же подтекст.

^{61[4]} См.: Виноградов В.В. О теории художественной речи. М., 1971. С. 182.

В.Б. Катаев в статье «К постановке проблемы образа автора» сделал важное замечание: «Видеть возможность только лингвистического описания образа автора было бы неверно. Человеческая сущность автора сказывается в элементах, которые, будучи выражены через язык, языковыми не являются»^{62[5]}.

Это замечание оказалось достаточно важным. Конечно, образ автора следует искать «в принципах и законах словесно-художественного построения» (по В.В. Виноградову), но образ автора, как и глубинный смысл произведения, больше воспринимается, угадывается, воспроизводится, чем читается в материально представленных словесных знаках (ср. разное прочтение художественного произведения – разными людьми, в разные эпохи). Кстати, и сам В.В. Виноградов, хотя и полемизирует с В.Б. Катаевым, тонко анализируя художественную ткань произведений, через художественную речь вскрывая эту «человеческую сущность автора», лепил ее, т.е. сотворчествовал, соавторствовал.

Итак, человеческая сущность автора, личность автора. Как она проявляется в произведении, через какие структурные и содержательные показатели воспринимается читателем?

Для подкрепления этой мысли о человеческой сущности автора приведем несколько выдержек, высказываний относительно проявления личности автора в его творении, его отношения к тому, что изображается в произведении.

«Творец всегда изображается в творении и часто – против воли своей» (Н.М. Карамзин).

«Каждый писатель, до известной степени, изображает в своих сочинениях самого себя, часто вопреки своей воле» (В. Гёте).

«Всякое художественное произведение есть всегда верное зеркало своего творца, и замаскировать в нем свою натуру ни один не может» (В.В. Стасов).

«Во всяком произведении искусства, великом или малом, вплоть до самого малого, все сводится к концепции» (В. Гёте).

«Оригинальнейшие писатели новейшего времени оригинальны не потому, что они преподносят нам что-то новое, а потому, что они умеют говорить о вещах так, как будто это никогда не было сказано раньше» (В. Гёте).

«Творчество самого талантливого автора обязательно отражает его личность, ибо в том-то и заключается художественное творчество, что внешний объективный материал перерабатывается, вполне индивидуально, психикой художника» (В.В. Боровский).

«...Всякий отбор – и отбор, производимый самой телевизионной камерой, а еще прежде отбор, диктуемый замыслом будущей передачи, не говоря уж о последующих сокращениях, монтаже и комментирующем тексте, – дает в результате, как ни старайся, не точный и верный слепок с самой жизни, какая она есть на самом деле, а лишь слепок с твоего представления о ней – о том, что в ней главное, достойное внимания и фиксирования на пленке, а что второстепенно и незначительно. А если это так, то экран всегда таит в себе опасность выдать твое представление о правде жизни за всю правду, за самую жизнь, и будет это в лучшем случае всего лишь подобием правды, не больше...» (Юлиу Эдлис. Антракт)^{63[6]}.

Как видим, речь идет об *авторской индивидуальности*, ее проявлении в произведении. Пожалуй, это ближе всего подходит к понятию образа автора. Образ автора – это «выражение личности художника в его творении» (по В.В. Виноградову). Часто это называется и по-другому: субъективизация, т.е. творческое сознание субъекта в его отношении к объективной действительности.

Субъектом речи может быть собственно автор, рассказчик, повествователь, издатель, различные персонажи. Однако все это объединяется, высвечивается отношением автора – мировоззренческим, нравственным, социальным, эстетическим. Это воплощенное в речевой структуре текста личностное отношение к предмету изображения и есть образ автора, тот цемент, который соединяет все элементы текста в единое целое. Л.Н. Толстой писал: «Цемент, который связывает всякое художественное произведение в одно целое и оттого производит иллюзию

^{62[5]} См.: Филологические науки. 1966. №1.

^{63[6]} См.: Новый мир. 1986. №4. С. 10.

отражения жизни, не есть единство лиц и положений, а единство самобытного нравственного отношения автора к предмету»^{64[7]}.

Концентрируя эту, в сущности, мысль, В.В. Виноградов писал: «Образ автора... центр, фокус, в котором скрещиваются и объединяются, синтезируются все стилистические приемы произведений словесного искусства»^{65[8]}. Образ автора – это не субъект речи, часто он даже не называется в структуре произведения. Это «концентрированное воплощение сути произведения» (В.В. Виноградов) или «нравственное самобытное отношение автора к предмету изложения» (Л. Толстой) естественно в словесном произведении создается через словесные построения. Для А. Чехова, например, проблема образа автора трансформируется в «субъективность стиля». Л. Толстой писал: «Во всяком художественном произведении важнее, ценнее и всего убедительнее для читателя собственное отношение к жизни автора и все то в произведении, что написано на это отношение. Цельность художественного произведения заключается не в единстве замысла, не в обработке действующих лиц, а в ясности и определенности того отношения самого автора к жизни, которое пропитывает все произведение»^{66[9]}.

Можно дать такое определение: личностное отношение к предмету изображения, воплощенное в речевой структуре текста (произведения), – и есть образ автора.

Определение образа автора «как семантико-стилистического центра литературного произведения» оказывается научно перспективным и применительно к текстам иной функционально-стилевой ориентации, не только художественным, ибо организация речевых средств для передачи любого содержания (научного, эстетического) всегда осуществляется интерпретационно, авторски однонаправленно. Каждый авторский текст характеризуется общим, избираемым способом организации речи, избираемым часто неосознанно, так как этот способ присущ личности, именно он и выявляет личность. В одних случаях это открытый, оценочный, эмоциональный строй речи; в других – отстраненный, скрытый: объективность и субъективность, конкретность и обобщенность-отвлеченность, логичность и эмоциональность, сдержанная рассудочность и эмоциональная риторичность – вот качества, характеризующие способ организации речи. Через способ мы узнаем автора, отличаем, например, А. Чехова от Л. Толстого, А. Платонова от В. Тендрякова и т.д. Создается индивидуальный, неповторимый образ автора, или, точнее, *образ его стиля, идиостиля*.

Особенно активно субъективное авторское начало в поэзии. Здесь это образ души поэта, живая непосредственность, сиюминутное движение души. Отсюда главный жанр стихотворного произведения – лирические стихотворения. Образ лирического героя заслоняет все, идет разговор лирического героя с самим собой. Условный адресат есть – природа, предметы, человечество в целом. Но это всегда разговор для себя, для самовыражения. Лирическая поэзия – царство субъективности. В эпической литературе может быть и так: как бы не видно писателя, мир развивается сам собою, это реальность бытия. Еще В. Белинский подчеркнул это: писатель может быть как бы простым повествователем того, что свершается само собой (внутреннее как бы не совпадает с внешним); в поэзии – полное тождество.

Но исследовать образ автора можно и в другом ракурсе. Ключ к этому понятию не только в творимом самим автором, но и в воспринимаемом читателем. Поскольку в восприятии всегда идет накопление каких-то впечатлений, которые в конце концов приводят к некоторым обобщениям, то и в данном случае можно прийти к выводу о возможности обобщенного восприятия на базе данного индивидуального, т.е. о возможности восприятия обобщенного образа автора. А если так, то этот образ может подвергаться деформации или разные образы могут поддаваться типизации, приобретая типологические характеристики. Например, образ автора подвергается деформации, когда на него наслаивается и в него проникает образ исполнителя (артиста, чтеца, декламатора, педагога) (частично об этом говорил В.В. Виноградов)^{67[10]}.

^{64[7]} Полн. собр. соч. Т. 30. С. 18–19.

^{65[8]} См.: О теории художественной речи. С. 154.

^{66[9]} Литературное наследство. Т. 37–38. С. 525.

^{67[10]} О теории художественной речи. М., 1971. С. 35.

Об иллюстрациях в художественной литературе, в частности, есть много мнений и рассуждений. Известно, например, что Г. Флобер, Р. Роллан не терпели иллюстрирования своих произведений.

Читатель должен творить образы, следуя своему воображению; иллюстрации могут образовать барьер между автором, его замыслом и читательским восприятием. Иллюстрации тоже ведь субъективно индивидуализированы, они могут вступить в противоречие с авторским отношением к ним и с читательскими ассоциациями. Зрительный образ может мешать кристаллизации читательской мысли своей конкретностью.

Идеально требуется, чтобы образ автора словесно-художественного произведения и образ его иллюстратора вступили в гармонические связи и отношения и почти слились...

В.А. Фаворский писал: «Должен ли художник, собираясь иллюстрировать литературное произведение, ограничивать свою задачу только передачей сюжета? Его задача значительно шире и глубже. Он должен передать стиль книги».

Этот разговор об иллюстраторах, т.е. о возможных интерпретациях сущности художественного произведения, проливает свет и на само понятие образа автора. Если один и тот же объект можно представить, осветить по-разному, значит, эта «разность» чем-то вызывается. Чем же? Сущностью самой личности автора (интерпретатора). Например, иллюстрации Врубеля к «Анне Карениной» и «Демону». Вещи несовместимые сами по себе, как несовместимы их авторы по своей сути, манере и т.д. Однако в интерпретации одного автора – Врубеля – они сходятся. Следовательно, в этих иллюстрациях в большей степени отразилась уже личность Врубеля, а не М. Лермонтова или Л. Толстого, при полном сохранении фактологической сущности – ситуации, положений, сюжетных моментов. Так и литературное произведение – это лишь иллюзия отражения жизни, на самом деле – это ее авторская интерпретация. И это, естественно, творится речевыми средствами (других просто нет!). «Разность» может проявляться и в творчестве одного автора, но эта разность будет именно этого автора, а не разных авторов.

Вот примеры.

Если бы неизвестно было, кто написал «Подъезжая под Ижоры...» и кто написал «Пророка», то невозможно было бы догадаться, что это произведения одного автора. Скорее всего, это не другой автор, а другое состояние души того же автора. Стало быть, следует рассматривать единый стиль этих двух, как и многих других, произведений. Это заставляет думать, что стиль как единство постигается не только на основании произведения или их совокупности, но и через автора, каким бы многообразным (или многостильным?) ни было его творчество.

«Как сложный механизм сочетает весьма разные детали, как в дереве совершенно отличный друг от друга характер имеют корни, кора, ветви, древесина, листья, цветы или плоды, так стиль поэта совмещает подчиненные ему стили.

Тот факт, что весьма легкая шутливость первого из только что названных стихотворений и самая крайняя серьезность второго – достояния одного и того же поэта, уже обнаруживает диапазон, динамику и внутреннее многообразие его стиля. Стиль лирики А. Пушкина – это, в своем разнообразии и даже противоречивости, цельная совокупность весьма разных стилей. Лирическое стихотворение Пушкина отнюдь не обязательно сосредоточено на самом поэте, его предметная обращенность захватывает широкую сферу жизни и русской и международной, современной и исторической. Предметная обращенность имеет для стиля решающее значение. И все же личная интонация всегда остается отчетливой и сильной»^{68[11]}.

Можно продлить это сравнение с деревом: корни, листья и т.д. отличаются друг от друга как субстанции, но это корни и листья дуба, или березы, или липы; эти корни и листья принадлежат одному дереву.

В чем единство лирики Пушкина, при широте диапазона стилистического многообразия? В особенной неотчужденности автора, который «одинаково присутствует в жизни осеннего леса, в споре античных мудрецов, в политических катастрофах современной ему Европы, в бурном смятении человеческого духа, в том, что мог испытывать кто-то, кто когда-то положил в книгу

^{68[11]} Чичерин А.В. Очерки по истории русского литературного стиля. М., 1977. С. 330.

давно засохший цветок»^{69[12]}. Возвращаясь к таким разным произведениям Пушкина, можно сказать, что перед нами не разные образы автора, а отражение разного состояния души одного и того же автора.

Так проявляется единство в многообразии. И это единство есть воплощенный в речевых средствах и обобщенно и отвлеченно воспринимаемый, может быть, точнее ощущаемый и воспроизводимый – образ автора. Значит, образ автора может деформироваться (при наложении другой индивидуальности), трансформироваться (в пределах одной индивидуальности).

Наконец, образ автора, как было уже сказано, может типизироваться. На последнем положении хотелось бы остановиться подробнее.

Восприятие одних и тех же предметов, явлений может быть различным у разных авторов. Для Салтыкова-Щедрина (Пошехонская старина), например, туман – это «вредное влияние болотных испарений». А для Блока... «Дыша духами и туманами, она садится у окна»...

«Один булыжник видит под ногами, другой – звезду, упавшую с небес». Деля одно и то же дело, один камни тешет, другой – строит дворец. Именно эта человеческая суть закладывается в образе автора, когда личность начинает творить. Даже и Чичиковы, как известно, на несколько минут в жизни, становятся поэтами... У представителей Пошехонья и этого нет: «Рыхлая, с старообразным лицом, лишенным живых красок, с мягким, мясистым носом, словно смятый башмак» (так говорит Салтыков-Щедрин о сестре повествователя). За каждым словом здесь стоит автор знающий и грозный, автор, выстрадавший боль униженного и злобного человека. Это образ сурового и страдающего автора. Мощност, приземленност его стилия – от выстраданной боли. Но это уже не просто Салтыков-Щедрин, это его образ, образ его стилия. Одновременно это и обобщенный художественный образ. Типизация начинается там, где возможно обобщение, возвышение над индивидуально-конкретным. Возьмем Ф. Тютчева. Только одну его стилистическую черту – его раздвоенный эпитет. Даже через эту деталь мы воспринимаем обобщенный образ поэта-философа, поэта-мудреца. Его раздвоенный эпитет – это движение жизни, чувства, мысли. В нем – переходное, неустойчивое, зыбкое; в нем вся жизненная философия – причем философия «именно Тютчева»: радостное слито со скорбным, свет и мрак перемешаны (*блаженно-роковой день, пророчески-слепой инстинкт, гордо-боязливый, блаженно-равнодушный, темно-брезжащий*). Идея быстротечности, движения здесь скрыта, она уходит внутрь, философская сущност лишь постигается, но не навязывается. Образ поэта Тютчева рождается через его речь, рождается во взаимоотношении «человек и вселенная». Ср.: открытость, обнаженность общественно-политической идеи у Некрасова (*Поэтом можешь ты не быть, но гражданином быть обязан*). Так и возникает типизация: поэт-философ (Тютчев), поэт-гражданин (Некрасов), поэт-трибун (Маяковский), поэт-созерцатель (Фет) и т.д.

Еще пример. И. Бунин избегал прямого выражения своих чувств, авторских мыслей, риторической назидательности. Но свет авторского, именно бунинского отношения окрашивал все его произведения. Стил сдержанный, но не бесстрастный, внутренне напряженный, «звнящий» каждым своим словом. И в прозе Бунин – поэт, мыслитель. В его ностальгии пронзительный, космический холод:

*Ледяная ночь, мистраль
(Он еще не стих).
Вижу в окна блеск и даль
Гор, холмов нагих.
Золотой, недвижный свет
До постели лег.
Никого в подлунной нет,
Только я да Бог.
Знает только он мою*

^{69[12]} Чичерин А.В. Указ. соч. С. 361.

*Мертвую печаль,
Ту, что я от всех таю...
Холод, блеск, мистраль.*

(1952 г., незадолго до смерти).

А какими неброскими, нецветистыми, непышными, но глубоко человеческими чертами окрашивается нежный, до обнаженности сердечный мир А. Платонова. («Слезы и счастье, – пишет он, – находились около ее сердца»; «У человеческого сердца» – так хотел назвать Платонов одну из своих книг).

Это образ автора – тихого собеседника, а не оратора, он всегда «у человеческого сердца, а не над головами». Художественный мир Платонова бесконечно сдержан. Отсутствие бьющих, хлестких оценок обнаруживается даже в его сатирических сочинениях, где он выступает в образе лирического сатирика. Эта необычность образа (лирик и сатирик) лепится необычными сочетаниями слов, в частности, материализацией смысла отвлеченных понятий^{70[13]} (*Воцев гулял мимо людей, чувствуя нарастающую силу горящего ума и все более уединяясь в тесноте своей печали.* – «Котлован»). *Воцев устраняется с производства вследствие роста слабосильности в нем и задумчивости среди общего темпа труда.*

– *Администрация говорит, что ты стоял и думал среди производства,* – сказали в завкоме.
– *О чем ты думал, товарищ Воцев?*

– *О плане жизни.*

– *Завод работает по готовому плану треста. А план личной жизни ты мог бы прорабатывать в клубе или в красном уголке.*

– *Я думал о плане общей жизни. Своей жизни я не боюсь, она мне не загадка.*

– *Ну и что же ты бы мог сделать?*

– *Я мог выдумать что-нибудь вроде счастья, а от душевного смысла улучшилась бы производительность.*

– *Счастье произойдет от материализма, товарищ Воцев, а не от смысла...*

– *Тебе, Воцев, государство дало лишний час на твою задумчивость – работал восемь, теперь семь, ты бы и жил-молчал! Если все мы сразу задумаемся, то кто действовать будет?*

Платоновская конкретизация смысла (отождествление отвлеченных понятий и конкретно-вещественных реалий) бывает часто необычной с точки зрения языкового выражения, но не с точки зрения соответствия действительности (*продрогнуть в одиночестве, озябнуть в сумраке, лежать в слабости и во тьме, закрыть глаза в терпении, бежать в свободном воздухе, обождать время*). Горе и мученье у него воспринимаются как конкретные вещества, способные заполнять собою ёмкости. Вот как, например, А. Платонов толкует состояние равнодушия в рассказе «Сампо»: *Тело красноармейца Кирея усохло в боях, отошло в тревоге и в походах, а сердце его, увидев смерть Доброй Пожвы, наполнилось горем до той меры, когда оно больше уже не принимает мучения, потому что человек не успевает одолевать его своим сердцем*. Происходит трансформация переносного (отвлеченного) значения глагола «наполняется», который используется в прямом смысле, как конкретное физическое действие. И тогда, в таком контексте, *горе и мучение* воспринимаются как вещества, способные заполнять собою ёмкости (здесь – сердце).

Завершается рассуждение о равнодушии так: *...И тогда весь человек делается равнодушным, он только дышит и молчит, и горе живет в нем неподвижно, сдавив его душу, ставшую жесткой от своего последнего терпения; но горе уже бессильно превозмочь человека на смерть*. Равнодушие наступает от избытка горя. Живет уже одно горе, а человека как бы нет, он безучастен. Способность ощущения человеческой души как чего-то почти осязаемого, как живой поверхности сердца, стыдливость перед пафосом – таким воспринимается образ А. Платонова.

^{70[13]} См.: Смирнова В.Г. Переосмысление отвлеченных существительных в художественной системе Андрея Платонова// Филологические науки. 1983. №5.

Образ автора конструируется и воспринимается (взаимотворчество «автор – читатель») и, кстати, типизируется не только в художественной литературе. Можно привести примеры из юридической литературы, ораторских речей, в которых ярко проявляется личность судебного работника^{71[14]}.

Итак, триединство «реальный производитель речи – субъект повествования – образ автора» есть шкала восхождения от конкретного к обобщенному, от воспроизведения к восприятию, от объективного к субъективному.

Можно сделать вывод, что реальный производитель речи есть в любом произведении, любого вида и жанра литературы. Это авторство воплощается в разных формах субъекта повествования: безличностная форма преобладает в произведениях официально-деловых, хотя и здесь жанровая специфика колеблет общую безличностность (автобиография, заявление, жалоба и т.д.). В научной литературе форму представления субъекта повествования можно охарактеризовать как личностно-безличностную (тяготение к безличностной форме – особенно в технической литературе). Однако в большей или меньшей степени личность ученого ощущается и в научной литературе; здесь можно говорить не только о субъекте повествования, но и об образе автора, так как возможна даже типизация: образ ученого-констататора, накопителя фактов; образ ученого-теоретика; образ ученого-полемика и др.

Еще более осложняются эти категории в публицистических произведениях, и жанровые особенности тех или иных произведений публицистики влияют на конкретные формы представления субъекта повествования и конструирования образа автора. Наиболее личностный характер имеет очерк, полярна в этом отношении передовая статья (различия ощущаются на оси субъективность – объективность). Ясно, что чем больше проявляется личность в жанре публицистики, тем ближе этот жанр к художественной литературе, где вся структура текста в высшей степени личностная, даже субъективно-личностная. В художественной литературе это своеобразие воплощается в признак подлинного искусства.

Образ автора двунаправлен: он результат с о т в о р ч е с т в а (творится, создается автором, даже точнее, выявляется через авторскую специфику и воспринимается, воссоздается читателем). А поскольку восприятие может быть разным и не всегда четко программируется автором, то и очертания этого образа могут быть зыбкими, колеблющимися. Например, одни увидят у Булгакова «праздность и таинственность его светящегося слова», другие – «победительную иронию, не гнушавшуюся бытом, но возносившуюся над ним». Наверное, и то и другое будет правильно. И это будут два образа Булгакова. И вместе с тем образ единый в разных лицах. Разумеется, пишет В. Лакшин, каждый создает в в о о б р а ж е н и и своего Булгакова: «Мне мил насмешливый, ничему не поклоняющийся, обладавший в творчестве божественной свободой, какой ему, наверное, не хватало в жизни, писатель и человек»^{72[15]}. И далее: «Стержень его личности... в неизменно ироническом наклоне ума и, как у многих великих сатириков, в потаенной лирике души»^{73[16]}. Так прямо и сказано: с одной стороны, неповторимый, индивидуализированный образ Булгакова и, с другой стороны, типизированный образ сатирика с лирической душой. И то и другое – через призму индивидуального восприятия (субъективность) и на базе конкретных речевых произведений (объективность).

Мы убедились, что образ автора рождается через восприятие личности автора, отраженной в его сочинениях. Текстологам известно, что путем анализа семантико-стилистической и структурной организации сочинения можно установить авторство. Как поступают в таком случае исследователи? Они текстологически устанавливают, свойственно это писание данному автору или нет, соответствует ли манера письма сложившемуся представлению об его образе. Например, В.В. Виноградов тщательно проанализировал стихотворение «Родина», известное по рукописному сборнику середины XIX века за подписью Д.В. Веневитинова.

Благодаря тончайшему стилистическому анализу, опираясь на *свое представление образа поэта* Веневитинова, которое сложилось у него при изучении его сочинений, В.В. Виноградов

^{71[14]} См., например: Михайловская Н.Г., Одинцов В.В. Искусство судебного оратора. М., 1981.

^{72[15]} Сенсация века// Литературная газета. 1988. 11 сент.

^{73[16]} Там же.

доказал, что Д.В. Веневитинов не может быть автором этого стихотворения. Главное доказательство – текст не соответствует о б р а з у а в т о р а – поэта тонкого и даже изысканного. Интересно в этой истории и другое: стихотворение «Родина» заставило исследователей, историков литературы, не ставивших под сомнение авторство, из-за своей непохожести на все, что было до этого создано Веневитиновым, нарисовать новый облик поэта, новый образ – протестанта, борца против самодержавия, т.е. сильно сгустить в его портрете-образе «революционные краски».

Еще пример, тоже из серии исследований В.В. Виноградова. В литературном архиве было найдено письмо И. Крылова. Литературовед Д.Д. Благой посчитал, что это письмо баснописца И.А. Крылова – народолюбца и патриота. Между тем В.В. Виноградов писал: «Стиль письма ведет к образу канцеляриста-казуиста. Воплощенный в этом письме образ казуиста-чиновника далеко «отводит от стихов», от поэзии и – даже при очень большом желании и усердии – никак не может быть связан с образом знаменитого баснописца И.А. Крылова, тем более, что этому противоречат археографические и исторические свидетельства»^{74[17]}.

Как видим, понятие образа автора, при всей своей, казалось бы, неопределенности и расплывчатости, служит инструментом для исследований, нуждающихся в математически точных критериях. А это наводит на мысль о возможности корректировки самого понятия «образ автора», которое в первую очередь связано со стилем автора и потому может быть трансформировано в понятие-термин «образ стиля автора».

Заключая сказанное, можно отметить, что уяснение сущности понятия образа автора или образа стиля автора и выявления его отношения к понятиям производителя речи и субъекта повествования может помочь в осознании сути литературного произведения и предотвратит возможность разрушения семантико-стилистической и структурной цельности произведений печати.

Типы текстов

Типология текста, несмотря на свое центральное положение в общей теории текста, до сих пор еще разработана недостаточно. Не определены еще общие критерии, которые должны быть положены в основу типологизации. Объективно это объясняется многоаспектностью и потому сложностью самого феномена текста, субъективно – сравнительно небольшим периодом разработки проблем текста, когда они стали слагаться в общую теорию. Главная трудность заключается в том, что при текстовой дифференциации неправомерно исходить из какого-либо одного критерия, слишком зыбко такое основание для строгой классификации.

Понятие «тип текста» в настоящее время принято как рабочий термин в современных исследованиях по теории текста, в частности в лингвистике текста. Обозначает он эмпирически существующие формы манифестации текстов. Расхождения в толковании понятия «тип текста» еще достаточно велики. Оно трактуется то слишком узко, то слишком широко (например, *кулинарный рецепт как тип текста и перевод как тип текста*).

Не вдаваясь во все сложности дискуссий по этому поводу и противоречивость мнений, можно все-таки на основании накопленных наукой данных постараться наметить основные критерии для разграничения различных манифестаций текстов.

Ясно, что эти критерии должны слагаться из ряда показателей и охватывать по крайней мере главные признаки текста: информационные, функциональные, структурно-семиотические, коммуникативные.

Каждый из данных подходов способен стать основанием для соответствующей классификации. Объединенные же вместе, они создают известные трудности: каждый реальный

^{74[17]} Одинцов В.В. В.В. Виноградов. М., 1983. С. 88.

текст должен теоретически выявить свой собственный, отличный от других признак по каждому из этих оснований. Такая «идеальная» и непротиворечивая классификация затруднительна, поскольку сходства и различия признаков могут комбинироваться по-разному: например, сходству информационных качеств могут резко противостоять качества коммуникативные и т.п. Выбор критериев типологизации осложняется и тем, что один и тот же текст может быть отнесен к различным группам из-за своей собственной многоаспектности: по одному критерию он войдет в одну группу текстов, по другому – в другую.

При ориентации на разные критерии можно в первичной дифференциации остановиться на делении «научные и ненаучные тексты»; «художественные и нехудожественные тексты»; «монологический и диалогический тексты»; «моноадресатный и полиадресатный тексты» и др. Каждое из этих делений реально существует, но с точки зрения общей и единой типологии они некорректны: например, художественный текст, с одной стороны, попадет в группу ненаучных, а с другой – одновременно в группы монологических и диалогических.

Во избежание подобных скрещиваний будем ориентироваться в дальнейшем на наиболее устоявшиеся классификации, опирающиеся на экстратекстуальные факторы, т.е. факторы реальной коммуникации (коммуникативно-прагматические).

Подавляющее большинство авторов, занимающихся проблемами текста, при учете факторов реальной коммуникации соответственно сферам общения и характеру отражения действительности первоначально делят все тексты на *нехудожественные* и *художественные*. Нехудожественные тексты характеризуются установкой на однозначность восприятия; художественные – на неоднозначность. И то и другое принципиально важно.

Кроме того, тексты по форме представления могут быть *устными* (в основном в разговорно-бытовой сфере общения) и *письменными* (в сферах официального, специального и эстетического общения).

Предметом дальнейшего разговора будут тексты письменные. При этом, поскольку в характеристику текстов неизбежно включаются экстралингвистические факторы (факторы ситуации общения), то возникает необходимость обращения к таким понятиям, как *коммуникативный акт* и *речевой жанр*. В этом отношении большой материал уже накоплен функциональной стилистикой, которая изучает не абстрактные системы функциональных стилей, а их речевые реализации в текстах.

Тексты нехудожественные и художественные

В качестве сущностных признаков художественной и нехудожественной коммуникации чаще всего называют^{75[1]}:

- 1) присутствие/отсутствие непосредственной связи между коммуникацией и жизнедеятельностью человека;
- 2) отсутствие/наличие эстетической функции;
- 3) эксплицитность/имплицитность содержания (отсутствие/наличие подтекста);
- 4) установка на однозначность/неоднозначность восприятия;
- 5) установка на отражение реальной/нереальной действительности (художественные тексты представляют не модель реальной действительности, а сознательно конструируемые возможные модели действительности).

Первые позиции в данном перечне занимают признаки нехудожественных текстов, вторые – текстов художественных.

Художественные тексты имеют свою типологию, ориентированную на родо-жанровые признаки.

Нехудожественные тексты имеют свою частную типологию: тексты массовой коммуникации; научные тексты; официально-деловые тексты.

^{75[1]} См.: Гвенцадзе М.А. Коммуникативная лингвистика и типология текста. Тбилиси, 1986. С. 91.

Художественный текст строится по законам ассоциативно-образного мышления, нехудожественный – по законам логического мышления. В художественном тексте жизненный материал преобразуется в своего рода «маленькую вселенную», увиденную глазами данного автора. Поэтому в художественном тексте за изображенными картинами жизни всегда присутствует подтекстный, интерпретационный функциональный план, «вторичная действительность». Нехудожественный текст, как правило, одномерен и однопланов, действительность реальна и объективна. Художественный текст и нехудожественный обнаруживают разные типы воздействия – на эмоциональную сферу человеческой личности и сферу интеллектуальную; кроме того, в художественном изображении действует закон психологической перспективы. Наконец, различаются эти тексты и по функции – коммуникативно-информационной (нехудожественный текст) и коммуникативно-эстетической (художественный текст).

Художественный текст строится на использовании образно-ассоциативных качеств речи. Образ здесь конечная цель творчества, тогда как в нехудожественном тексте словесная образность принципиально не необходима и при наличии является лишь средством передачи (объяснения) информации. В художественном тексте средства образности подчинены эстетическому идеалу художника (художественная литература – вид искусства); второстепенная роль словесного образа в нехудожественной литературе (например, научно-популярной) освобождает автора от такой подчиненности: он озабочен другим – с помощью образа (сравнения, метафоры) передать информационную сущность понятия, явления.

Таким образом, для нехудожественного текста важна логико-понятийная, по возможности объективная сущность фактов, явлений, а для художественного – образно-эмоциональная, неизбежно субъективная. Получается, что для художественного текста форма сама по себе содержательна, она исключительна и оригинальна, в ней сущность художественности, так как избираемая автором «форма жизнеподобия» служит материалом для выражения иного, другого содержания, например, описание пейзажа может оказаться не нужным само по себе, это лишь форма для передачи внутреннего состояния автора, персонажей. За счет этого иного, другого содержания и создается «вторичная действительность». Внутренний образный план часто передается через внешний предметный план. Так создается двуплановость и многоплановость текста, что противопоставлено тексту нехудожественному.

Поскольку в художественном тексте господствуют ассоциативные связи, то художественное слово оказывается практически понятийно неисчерпанным. Разные ассоциации вызывают разные «наращения смысла» (термин В.В. Виноградова). Даже одни и те же реалии предметного мира могут восприниматься разными художниками по-разному, вызывать разные ассоциации. Например, «камень» О. Мандельштама – символ строгости, надежности («Камень» – название книги), а у И. Анненского – это символ скованности, душевного гнета («Тоска белого камня»). «Солнце» для К. Бальмонта – символ праздничности, стихийности, жизненности, а для Ф. Сологуба – символ всего иссушающего, дурманящего, мертвящего. Для художественного текста важен не столько предметно-понятийный мир, сколько представление – наглядный образ предмета, возникающий в памяти, в воображении. Именно *представление* – переходное звено между непосредственным восприятием и понятием.

Различаются тексты художественные и нехудожественные и характером *анализа*: в нехудожественных текстах анализ проявляется через систему аргументации, открытого доказательства; в художественных текстах анализ имеет скрытый характер, он зиждется на индивидуально избранных законах. Художник, в принципе, *не доказывает, а рассказывает*, используя конкретно-образные представления о мире предметов.

С точки зрения структуры и функции высказываний тексты нехудожественные и художественные также заметно различаются. Конструктивную роль в нехудожественных текстах признаны выполнять структуры *рационально-логические*, а в художественных текстах – *эмоционально-риторические*^{76[2]}. Рационально-логические структуры соотносят текст с

^{76[2]} См.: Одинцов В.В. Стилистика текста. М., 1980.

действительностью, а эмоционально-риторические – с интерпретацией действительности. Поэтому во втором случае модусные компоненты высказываний будут преобладать над диктумными. В результате – повышенная экспрессивность текста.

Поскольку рационально-логические структуры отражают фактологическую сторону сообщения, элементы этих структур нельзя убрать без ущерба для смысла, тогда как выпадение звеньев эмоционально-риторических не нарушает общего содержания текста, а лишь обесцвечивает его, доводя до нейтрального звучания.

Роль эмоционально-риторических структур возрастает в разных текстах в движении от научного изложения к художественному. Такие тексты, как научные и деловые (относительно простые в структурном отношении), организуются в основном рационально-логическими структурами.

Роль эмоционально-риторических структур характерна для текстов художественных, хотя она вполне ощутима и в текстах массовой коммуникации (в частности – в газетах), где принципиально важна установка на воздействующую функцию речевых средств и текста в целом.

В следующем тексте, взятом для примера, фразы по стилю изложения фактологичны; они лишены эмоционально-оценочных нюансов, ориентированы на передачу объективного содержания:

Хронологический диапазон труда М.И. Пыляева ограничен в основном второй половиной XVIII века, открываясь описанием коронационных торжеств в связи с вступлением на престол Екатерины II и завершаясь характеристикой истории торговли в Китай-городе в XVII–XVIII столетиях. Однако автор, проследившая биографию героев повествования и их родословные, выходит далеко за первоначально задуманные рамки, захватывая петровское время, царствования Анны Ивановны и Елизаветы Петровны, а также годы правления Павла I и Александра I. Таким образом, время, в котором происходят события и действуют исторические персонажи книги, включает в себя не только весь восемнадцатый век, интерес к которому был чрезвычайно велик в прошлом столетии, но выходит за его пределы (Ю.Н. Александров. Вступ. статья к книге «Старая Москва» М.И. Пыляева. М., 1996).

Такое изложение в основе своей ориентировано на рационально-логические структуры и рассчитано на интеллектуальное восприятие.

А вот как выглядит изложение самого автора представляемой Ю.Н. Александровым книги «Старая Москва»:

В 1771 году Москву посетило ужасное бедствие – в январе месяце в столице открылась страшная моровая язва. Занесена была чума в Москву войском из Турции...

Жители столицы впали в уныние... По словам очевидца, Подшивалова, народ умирал ежедневно тысячами...

Вот как описывает это страшное время П.И. Страхов, профессор Московского университета, бывший еще гимназистом.

– «Вот, бывало, – говорит он, – я, в казенном разночинском сюртуке из малинового сукна с голубым воротником и обшлагами на голубом же стамедном [шерстяная косонитная ткань] подбое, с медными желтыми большими пуговицами и в треугольной поярковой шляпе, бегу от братца с бумажкою в руке по валу, а люди-то из разных домов по всей дороге и выползут и ждут меня и, лишь только завидят, бывало, и кричат: «Дитя, дитя, сколько?» А я-то лечу, привскакивая, и кричу им, например: «Шестьсот, шестьсот». И добрые люди, бывало, крестятся и твердят: «Слава Богу, слава Богу!» Это потому, что накануне я кричал семьсот, а третьего дня восемьсот! Смертность была ужасная и росла до сентября так, что в августе было покойников чуть-чуть не восемь тысяч» (с. 45).

Такое изложение, с оценочными прилагательными, с прямой речью, разговорно-народными формами, эмоционально окрашено, оно не только называет описываемое событие, но и передает состояние его очевидцев. Ясно, что автор популярной книги о Москве не ограничивается только констатацией фактов и потому обращается к средствам художественной изобразительности. Такое изложение преследует цель эмоционального воздействия.

Рационально-логический строй речи в нехудожественном тексте подчеркивается наибольшей эксплицитностью выражения содержания и наибольшей связностью^{77[3]}. Причинно-следственные связи здесь выражены преимущественно лексически (*так как, потому что, вследствие чего* и т.п.), порядок слов предпочтительнее прямой, эмоционально насыщенные слова и экспрессивные конструкции отсутствуют. Такой строй речи существенно отличается от строя художественного или публицистического текста, где преобладают эмоционально-риторические структуры. Причем эти структурные различия могут быть и не столь ярко выражены, хотя вполне ощутимы. Сравним, например, следующие предложения-высказывания: *Свою остановку он узнал, сошел. Теперь километра полтора надо было пройти по широкой улице унылого заводского типа, без деревца, раскаленной* (А. Солженицын. Раковый корпус). – Ср.: *Он узнал свою остановку и сошел. Теперь надо было пройти километра полтора по широкой раскаленной улице унылого заводского типа, не имеющей ни одного дерева.*

Несмотря на почти полное лексическое совпадение (и стопроцентно полное совпадение содержательное), фразы эти не совпадают в эмоциональном плане: второй вариант утратил эмоциональную «живинку», словопорядок в нем определяется не интонационными нюансами, а логически четким воспроизведением синтаксических зависимостей словоформ. Рациональность и логичность построения здесь усилили фактологичность фразы, лишив ее солженицынской интонации, передающей эмоциональное состояние героя. При сопоставлении фраз подобного типа нельзя пользоваться критерием, что лучше и что хуже: более приемлемым оказывается принцип целесообразности – что более соответствует целеустановке текста, его назначению.

Полностью логизирован и рационализирован с точки зрения структуры следующий контекст:

Идеологизированная информационная норма вступала в непреодолимое противоречие с цивилизованной информационной нормой, по крайней мере, по двум параметрам: информация в идеологически ангажированной прессе, во-первых, была, с одной стороны, избыточной, а с другой – редуцированной и поэтому недостаточной; во-вторых, отличалась высокой степенью недостоверности^{78[4]}. Отмеченное качество текста усилено здесь обильно представленной терминологией и вводными словами логического плана.

А вот другое строение текста:

Надо чтобы кто-то пришел, взял меня за руку и вывел из дистресса в стресс, из стресса – в плохое настроение, и так далее, через страдание к радости.

Но кто может меня вывести? Муж? Подруга? Другая Подруга? Машика Кудрявцева с Костей?

Раздается звонок. Я перевожу глаза со стола на телефон. Телефон молчит. Тогда я понимаю, что звонят в дверь.

Я поднимаюсь и иду к двери. И открываю дверь.

В дверях – моя соседка по этажу, которую я зову Белладонна, что в переводе с итальянского означает «прекрасная женщина» (В. Токарева. Звезда в тумане).

В этом тексте нет образно (переносно) употребленных слов, нет и слов эмоционально-экспрессивных (разве что разговорно-уменьшительные формы *Машика* и *Костя*), однако фразы в данном контексте явно эмоциональны: расчленение с помощью вопросительных структур, повторения, парцелляция, неполнота грамматических структур, часто отсутствует союзная связь. Все это говорит о принадлежности отрывка к художественному тексту.

Итак, эмоциональность, пронизывающая художественный текст, не обязательно сопряжена с образностью, хотя образность – одна из составляющих художественного текста. Именно поэтому представляется необходимым более подробно остановиться на понятии «словесный образ».

^{77[3]} Ср. характеристику модели научно-технического текста в кн.: Андреева Е.С. Диалектика текста. Опыт логико-лингвистического синтеза. М., 2001. С. 71.

^{78[4]} Культура русской речи/ Отв. ред. Л.К. Граудина, Е.Н. Ширяев. М., 2000. С. 243.

Словесный (художественный) образ

Понятие художественного образа обязано своим рождением художественной литературе, где язык становится одновременно и средством, и предметом искусства. Сам язык здесь представляет собой произведение искусства, т.е. это «нечто, само в себе, внутри себя обладающее некоторой содержательной ценностью»^{79[1]}.

Художественная речь имеет собственную ценность именно потому, что «она есть не просто форма, но и определенное содержание, ставшее формой образа»^{80[2]}. Получается, что одно содержание, выражающееся в звуковой форме (слове), служит формой другого содержания (образа). В ряду «идея – образ – язык» образ является формой по отношению к идее и содержанием по отношению к слову (языку). В целом **образ** – содержательная форма.

Однако само понятие «образ» – понятие более широкое, нежели «художественный образ». Словесный образ может использоваться и в других видах литературы, тогда его значение можно определить как форму наглядного представления действительности. Художественный образ отличается тем, что он представляет собой способ конкретно-чувственного воспроизведения действительности с позиций **определенного эстетического идеала**^{81[3]}.

Словесные образы могут сопутствовать и языку науки, например термины-метафоры (*подошва горы, горный хребет, рукав реки* и др.). Такие образы, обусловленные переносным употреблением слова, лишены индивидуальных эстетических черт, т.е. они нехудожественны по сути своей, в них лишь используется «чужое» значение, которое переносится на другой объект. В основе художественного образа также лежит перенос значения, однако этого бывает недостаточно, нужно еще что-то иное, что лежит за пределами как буквального значения слова, так и переносного.

Выражение «жгучий стыд» (как, кстати, и «холодный ужас») имеет буквальный смысл и происходит от реального ощущения теплоты (теплют щеки, уши). Такая образность имеет реальное содержательное основание. Другое дело, образность в блоковских строчках: «Там лицо укрывали в разноцветную ложь», «У задумчивой двери хохотал арлекин», «У царицы синие загадки», где наблюдается парадоксальное смысловое соотношение слов-образов, передающее нечто утонченно-импрессионистское, внезапно запечатленное. Здесь смещение и наложение смыслов в словах не подкрепляются реальным их содержанием. Это соотношение целиком лежит в плане «иного» содержания.

Священник Григорий Дьяченко в книге «Область таинственного» (М., 1900) писал: «Внешний мир находит себе отголосок в маленьком мире внутреннего бытия в человеке, и воспроизводится затем в разнообразных формах художественного изображения в образе, тоне и слове, и, как духовный отобраз этого мира, является просветляющим, одухотворяющим, украшающим и согревающим по отношению к внешней его действительности» (С. 415). Вот это одухотворяющее, украшающее и потому согревающее и есть нечто, сообщающее образу художественность (то, что сотворено художником, является его духовным отобразом мира).

А.Ф. Лосев в «Философии имени» пишет: «Чтобы иметь образ чего-нибудь, необходимо уже сознательно отделять себя от иного, ибо образ есть сознательная направленность на иное и сознательное воздержание от этого иного, когда субъект, воспользовавшись материалом иного, уже пытается обойтись в дальнейшем без этого иного...»^{82[4]}. И далее: «Имя вещи есть выраженная вещь. Слово вещи есть понятая вещь. Имя, слово вещи есть разумеваемая вещь, в разуме явленная вещь»^{83[5]}.

Так намечается в слове связь «имя – выраженная вещь, слово вещи – понятая вещь», выраженная и понятая, т.е. в слове заключается противостояние предметной сущности и воспринимающего эту сущность субъекта.

^{79[1]} Винокур Г.О. Изб. раб. по русск. яз. М., 1959. С. 246.

^{80[2]} См.: Кожин В.В. Слово как форма образа// Слово и образ: Сб. статей. М, 1964. С. 46.

^{81[3]} См.: Рудяков Н.А. Основы стилистического анализа художественного произведения. Кишинев, 1972. С. 15.

^{82[4]} Лосев А.Ф. Философия имени. МГУ, 1990. С. 81.

^{83[5]} Там же. С. 59.

Понятно, что воспринимать предметную сущность разные субъекты могут по-разному. Особенно если эти субъекты имеют натуру художественную.

Интересными в плане раскрытия данной темы представляются следующие высказывания А.Ф. Лосева в той же книге: «Слово есть выходение из узких рамок замкнутой индивидуальности. Оно – мост между «субъектом» и «объектом»^{84[6]}.

«Имя предмета – арена встречи воспринимающего и воспринимаемого, вернее, познающего и познаваемого. В имени – какое-то интимное единство разъятых сфер бытия, единство, приводящее к совместной жизни их в одном цельном, уже не просто «субъективном» или просто «объективном» сознании»^{85[7]}. И далее: «Если мы возьмем греческое слово αληθεια. – «истина», то в нем кроме отвлеченного и общего значения «истина» (как в латинском veritas или русском «истина») есть еще момент, характерный именно для психологии греческого мироощущения, так как буквально это слово значит «незабываемое», «незабвенное», а следовательно, «вечное» и т.д. Предметная сущность этого слова – истина, но каждый народ и язык, как и каждый человек из этих народов, переживает этот предмет по-разному, выделяет в нем разные, смотря по собственному интересу и потребностям, моменты. Так, в греческом подчеркивается «незабвенность», в латинском подчеркивается момент доверия, веры, и т.д.

Все эти различия по-своему оформляют и определяют общее значение предметной сущности истины»^{86[8]}.

Более того, даже у одного народа предметная сущность имени (слова), в частности слова «истина», может меняться. Так, в русском языке слово «истина» тесно связано со словом «правда», но одновременно они противопоставлены. Уже в середине XIX века различие *правды* и *истины* в русском общественном сознании концептуализировано (у других европейских народов этой паре соответствует одно слово: англ. truth, фр. vérité, нем. Wahrheit)^{87[9]}. Это отражено в словаре Даля: *Истина* от земли (достояние разума человека), а *правда* с небес (дар благостыни). Истина относится к уму и разуму, а правда – к любви, праву и воле. По Далю, таким образом, истина связывается с земным, а правда – с небесным, вечным, с божественным нравственным законом. Однако в современном русском сознании соотношение компонентов этой пары, «истина – правда», несколько изменилось. Теперь *истина* связывается, скорее, с вечным и неизменным, а *правда* – с земным, изменчивым и социальным, ср.: «Истина одна, а правд много». *Истина* выражает порядок вещей в мире, закономерность, а *правда* – конкретный случай.

Рассуждения А.Ф. Лосева о разном восприятии предметной сущности слова дают возможность глубже проникнуть и в сущность о б р а з н о г о с л о в а . В данном случае, видимо, необходимо особенно акцентировать в слове моменты, связанные с восприятием его предметной сущности, соответствующей «собственному интересу и потребностям» личности-творца художественного текста. Важно, что слово как таковое по своей сути дает для этого большие возможности. Хотя, конечно, неограниченными их назвать нельзя. Пределом, границей отражения в слове художнического «собственного интереса» можно считать внутреннюю мотивацию слова-образа. В противном случае словесный образ приобретает самодовлеющее значение, как, например, у имажинистов, когда образ заслонил все, часть поглотила целое (В.Г. Шершеневич, А.Б. Мариенгоф, А.Б. Кусиков).

Художник слова, опираясь на эти свойства слова, как бы переводит предметы чувственно являющегося мира во внутренние духовные образы, в которых и обнаруживается его истина, соответствующая его эстетическому идеалу.

Причем чувственно являющийся мир для разных художников может повернуться разными своими сторонами. У одного более развиты слуховые образы, у другого – цветовые, у третьего – предметно-чувственное восприятие окажется гипертрофированным. Так создается свой мир образов. Например, поэтический язык А. Блока часто создавался звуковыми ощущениями. В этом отношении ему помогала даже орфография, если она влияла на произношение (*Под насытью, во*

^{84[6]} Там же. С. 48.

^{85[7]} Там же. С. 49.

^{86[8]} Лосев А.Ф. Философия имени. МГУ, 1990. С. 55.

^{87[9]} Степанов Ю.С. Константы: словарь русской культуры. М., 2001. С. 435.

рву **некошённом**, лежит и смотрит, как живая, // В цветном платке на косы брошенном, красивая и молодая^{88[10]}). Когда Блок перестал слышать «музыку революции», он замолчал... Цветовые образы питают поэзию М. Цветаевой. Известна, например, значимость розового цвета^{89[11]} для ее восприятия: *розовое* связано с юностью, романтической настроенностью. Использование именований бытовых деталей, предметов быта часто помогает Есенину в создании ясных конкретных образов:

*О красном вечере задумалась дорога,
Кусты рябин туманней глубины.
Изба-старуха **челюстью порога**
Жует пахучий мякиш тишины.*

Или:

*В тихий час, когда заря на крыше,
Как котенок, моет лапкой рот,
Говор кроткий о тебе я слышу
Водяных поющих с ветром сот.*

.....

*Мир таинственный, мир мой древний,
Ты как ветер затих и **присел.**
Вот сдавили за **шею деревню**
Каменистые руки шоссе.*

Предметно-чувственное восприятие характерно и для образной системы Н.В. Гоголя (*голова редькой* вниз; *Редкая птица долетит до середины Днепра...*).

Так, многообразный чувственно являющийся мир может послужить материалом для создания многообразного мироощущения, дающего возможность получить своеобразную картину мира, увиденную глазами этого художника и воссозданную этим художником. Разное видение рождает разную образную систему, увиденный образ мира воплощается в своеобразный образ стиля. Индивидуальная образность может проявиться через усиление чувства звука, цвета и т.д.

Образность может создаваться и далеко не образными средствами. Чаще всего этим отличаются авторы со сдержанной манерой письма, у которых важнейшую роль играет стилистика внешней детали. Например, у А. Чехова в повести «Дама с собачкой» определение «серый» используется каждый раз в буквальном смысле (*серые глаза; серое платье; чернильница, серая от пыли; серый забор; серое суконное одеяло*). Однако в общем контексте повести этот заурядный серый цвет приобретает особую значимость, значение серого цвета становится образным значением, переходящим в значение символическое – это образ будничности, неприметности, безысходности^{90[12]}.

Герои повести не могут выбраться за пределы этого «серого цвета», они задыхаются в нем, он становится образом их жизни^{91[13]}. Так рождается новый смысл, слово-знак снимается словом-образом. «Словесное искусство является речевым лишь по средствам, а по результату литература – изображение, хотя и речевое»^{92[14]}.

^{88[10]} Две буквы «н», употребленные вопреки орфографическому правилу, дают возможность передать долгий, протяжный звук, соответствующий тому же звуку в слове «брошенном».

^{89[11]} См. подробнее о цвете в конце настоящего параграфа.

^{90[12]} См.: Брагина Л.А., Будагов Р.А. Как написан рассказ А.П. Чехова «Дама с собачкой»// Филологические науки. 1991. №1.

^{91[13]} См. также о цвете в конце настоящего параграфа.

^{92[14]} Ибраев Л.И. Слово и образ// Филологические науки. 1981. №1. С. 21.

Если принять определение художественного образа как способа конкретно-чувственного воспроизведения действительности в соответствии с избранным эстетическим идеалом, можно поставить и следующую цель в развитии идей, связанных с изучением образной речи. Возможна ли хотя бы условная классификация словесных образов, попытка чисто теоретически дифференцировать это сложное понятие – понятие образа? Такие попытки есть. Обычно этот вопрос интересует авторов, исследующих сам механизм создания, сотворения художественного текста. Это Б.М. Эйхенбаум, Б.В. Томашевский, Ю.Н. Тынянов, Ю.М. Лотман, В.В. Кожин, Д.Н. Шмелев и др.

Если избрать в качестве отправной точки какой-либо определенный критерий в подходе к определению «образа», то можно наметить некоторую дифференциацию. В частности, можно усмотреть градицию, ступенчатость в образной системе, например последовательность в восхождении от конкретного смысла к отвлеченному и обобщенному. В таком случае можно выявить три ступени восхождения: образ-индикатор (использование буквального, прямого значения слова); образ-троп (переносное значение); образ-символ (обобщенное значение на базе частных переносных).

На первой ступени образ рождается часто в результате «оживления внутренней формы слова» (выражение А.А. Потебни). Это образ-индикатор, проявитель смысла.

На второй ступени возникает переосмысление. Это система тропов, в основе которой лежит метафоризация. И наконец, образы-символы, являющие собой образы, выходящие за пределы контекста, закрепленные обычно традицией употребления.

Так, если вернуться к приведенному примеру из Чехова, получится следующее:

образ-индикатор – серый цвет;

образ-троп – образ обыкновенных простых людей;

образ-символ – образ будничности, неприметности, безысходности.

Еще примеры: образ «хлопчатного воздуха» у О. Мандельштама: *воздух-шерсть, воздух-хаос, воздух-невоздух* – все это постоянный мотив стихотворений с начала 20-х годов (*Я дышал звезд млечных трухой, колтуном пространства дышал*); в 30-е годы появляются образы меха, шерсти, адекватные смерти, невозможности дышать, т.е. опять имеем некоторое восхождение от конкретно-наглядного образа до символического.

В.В. Виноградов писал: «Смысл слова в художественном произведении никогда не ограничен его прямым номинативно-предметным значением. Буквальное значение слова здесь обрастает новыми, иными смыслами (так же, как и значение описываемого эмпирического факта вырастает до степени типического обобщения). В художественном произведении нет и во всяком случае не должно быть слов немотивированных, проходящих только как тени ненужных предметов. Отбор слов неразрывно связан со способом отражения и выражения действительности в слове... В контексте всего произведения слова и выражения, находясь в теснейшем взаимодействии, приобретают разнообразные дополнительные смысловые оттенки, воспринимаются в сложной и глубокой перспективе целого»^{93[15]}.

Интересно сопоставить два перевода стихотворения Гейне, где используются разные конкретные образы – кедра и сосны.

Нем. Fichtenbaun (кедр – слово мужск. рода).

Т ю т ч е в :

*На севере мрачном, на дикой скале,
Кедр одинокий под снегом белеет,
И сладко заснул он в инистой мгле,
И сон его буря лелеет.
Про юную пальму снится ему.*

Л е р м о н т о в :

^{93[15]} Виноградов В.В. О языке художественной литературы. М., 1959. С. 230.

*На севере диком стоит одиноко
На голой вершине **сосна**.
И дремлет качаясь, и снегом сыпучим
Одета как ризой **она**.
И снится **ей** всё, что в долине далекой
Прекрасная **пальма** растет.*

Итак, два перевода стихотворения Гейне – Тютчева (кедр) и Лермонтова (сосна). Л.В. Щерба считает, что форма мужского рода создает образ мужской любви к далекой, недоступной женщине. Лермонтов же своей «сосной» снял это значение образа, превратив сильную мужскую любовь в прекраснотушнные неопределенные мечты, он снял у образа всю его любовную устремленность, т.е. обеднил образ^{94[16]}.

Думается, что такую замену можно «прочитать» по-другому: снятие «любовной устремленности» содержательно не обедняет, а обогащает этот образ, в таком случае возникает образ-символ одиночества как состояния. Образ-индикатор – сосна; образ-троп – одинокий человек; образ-символ – одиночество.

Наиболее распространенный путь создания образа – движение от конкретного смысла (наглядность, зрительность, картинность – исходный момент движения) к переносному и отвлеченному. Многие литературные произведения, особенно поэтические, целиком строятся на этом процессе, он, процесс, становится композиционным приемом.

Например, в стихотворении В. Солоухина «Журавли»: вначале обращение к конкретным, живым журавлям (*Журавли, наверно, вы не знаете, Сколько песен сложено про вас, Сколько вверх, когда вы пролетаете, Смотрит затуманившихся глаз!*), но постепенно этих конкретных журавлей сменяют журавли – символы человеческой мечты, часто мечты несбыточной: *Журавли... Заваленный работою, Вдалеке от пасмурных полей, Я живу со странною заботою – Увидать бы в небе журавлей...* Этот смысл переключается с известным народным выражением: *журавль – в небе, синица – в руках*.

Или еще. О стихотворении Е. Евтушенко «Могила ребенка». Реально встретившаяся во время путешествия могила ребенка приводит к размышлениям о том, как часто мы хороним свою любовь:

*Мы плыли по Лене вечерней,
Ласкалась, любовью полна,
С тишайшей любовью дочерней
О берег угрюмый она.*

.....

*Но карта в руках капитана
Шуршала, протерта насквозь,
И что-то ему прошептала,
Что тягостно в нем отдалось.
И нам суховато, негромко
Сказал капитан, омрачась:
«У мыса Могила Ребенка
Мы с вами проходим сейчас».*

.....

...И что-то вставало у горла,

^{94[16]} См.: Виноградов ВВ. Русский язык. М., 1972. С. 60–61.

Такое, о чем не сказать, –
Ведь слово «ребенок» – так горько
Со словом «могила» связать.
Я думал о всех погребенных,
О всем, погребенном во всех.
«Любовь – это тоже ребенок.
Его закопать – это грех.
Но дважды был заступ мой всажен
Под поздние слезы мои,
И кто не выкапывал сам же
Могилу своей же любви?»

.....

Мы плыли вдоль этого мыса,
Вдоль мрачных скалистых громад,
Как вдоль обнаженного смысла
Своих невозвратных утрат...

Примерно то же в сочинении Ч. Айтматова «Белый пароход»: белый пароход – конкретный образ реального парохода и художественный образ несбыточной мечты, образ, переходящий в символ. Здесь рождение образа идет по линии столкновения реального и ирреального плана.

Кстати, триаду образ-индикатор – образ-троп – образ-символ можно подкрепить теоретически, выявлением самого характера, типа информации, заключенной в этих образах: прямое значение – фактологическая информация; переносное значение (троп) – концептуальная информация; переосмысленное обобщающее значение (символ) – подтекстная, глубинная информация.

Итак, высшая ступень образности – символ. Рождение символического смысла – процесс сложный. Образ-символ может быть итогом конкретной образности произведения или цикла произведений, может и вообще «покинуть» породившее его произведение, чтобы быть использованным в других произведениях, у других авторов. И тогда он обретает однозначность и именно поэтому становится всеобщим и узнаваемым, т.е. лишается индивидуальности в применении, в какой-то степени уже включаясь в семантическую структуру слова. Символы бывают разные, они многолики и многогранны.

Символ т р а д и ц и о н н ы й – устойчивый, одноплановый и однозначный художественный образ, закрепленный традицией употребления. К таким относятся символы *классические*, символы *национальные*, символы *библейские*. Например:

олива, оливковая ветвь – символ мира;
порфира (багряница) – символ монаршей власти;
радуга – символ надежды (ср.: радужные мечты);
померанец (флердеранж) – античный символ чистоты, целомудрия;
роса – славянский символ грусти;
хлеб-соль – русский символ гостеприимства.

Общелитературные, классические символы традиционны и однозначны и потому понятны, не вызывают разночтений. Перифрастический стиль, с риторическими «чисто классическими украшениями» мог оказаться «темным» только для непосвященных. Он рассчитан на элитарность. Но сам по себе такой стиль и конкретно такие символы не вызывают разночтений. Они каноничны для определенного вида литературы. Их аллегория привычна. Слово в классицизме по преимуществу «готовое» слово, подсказанное нормами риторики^{95[17]}.

^{95[17]} Чернец Л.В. О принципе недоговоренности в художественной литературе// Филологические науки. 1992. №1. С. 13.

Например: вместо «от востока до запада» следует писать: «От тех, кто первые видят, как краснеет Аврора, до того предела, где Фетида принимает в свои волны сына Гипериона». Или у И. Бродского: *Я покидаю город, как Тезей – свой лабиринт, оставив Минотавра смердеть, а Ариадну – ворковать в объятьях Вакха.*

Подобный стиль (с классическими образами-символами) не воспринимается как плод особого мироощущения^{96[18]}. Это скорее вопрос техники, продукт определенного искусства. Такой стиль для подготовленного читателя смысловых разночтений, как правило, не провоцирует. Такие образы-символы – это элементы стилевой системы классицизма.

У писателей-романтиков появляются свои образы-символы.

Так, «способы изображения» вытекают из «способов созерцания», характерных для той или иной эпохи, литературного направления^{97[19]}.

Еще примеры. Полноценное восприятие средневековой литературы требует историко-культурных знаний, в частности умения расшифровывать аллегории, символы, которые становятся стилевой доминантой данного «художественного видения». Это особый «образ мира». В «Божественной комедии» Данте, например, есть строки:

*Земную жизнь пройдя до половины,
Я очутился в сумрачном лесу,
Утратив правый путь во тьме долины...*

Переводчик М.Л. Лозинский так объясняет иносказание Данте: «Заблудившийся в порочном мире человек, руководимый Разумом (Вергилием), восходит к земному раю, чтобы затем, наставляемый откровением (Беатриче), вознестись к раю небесному»^{98[20]}.

Для чтения и понимания подобных произведений требуется знание условностей, свойственных данному стилю. Например, в той же «Божественной комедии» символическими оказываются многие детали изображения: путь от леса к холму – т.е. от грехов к добродетели – преграждает рысь («сладострастие»), лев («гордость»), волчица («корыстолюбие»). Иносказательна сама композиция, использующая сакральное число «три» (девять кругов – число, кратное трем; три части загробного мира – ад, чистилище, рай).

Без знания секретов расшифровки образов-символов невозможно прочесть и такое творение человеческого Логоса и Духа, как Библия. В частности, хрестоматийную фразу «Вкусить от древа познания добра и зла» прот. А. Мень^{99[21]} трактует так: познать значит «владеть», а добро и зло – это все, созданное Богом, все в мире. «Познать» добро и зло – значит «владеть» и тем и другим, следовательно, речь идет о притязании человека властвовать над миром независимо от Бога (именно за это Адам и Ева были изгнаны из Рая). Или еще сказано, что человек создан по образу и подобию Божьему. Если понять это буквально, можно прийти к кощунственному выводу о тождестве человеческого и божественного. «По образу» – это, конечно, имеется в виду духовная сторона человеческой личности (его душа – это божественное начало), а вот как распорядиться этой данностью, зависит уже от самого человека, его воли, эта сторона личности тяготеет к другой части данной формулы – к «по подобию», быть или не быть «подобным» зависит от длительного пути самосовершенствования или его отсутствия. Символическими стали многие библейские имена: Каин (каиново племя), Хам (хамство), Иуда (предательство) и др.

Так, образы-символы классические (античные), национальные, библейские, освоенные художественной литературой, становятся элементом этого или иного стиля. В личную авторскую стилистику они приходят в качестве готового материала, рассчитанного на однозначное восприятие. Диапазон вариантности прочтения их в контексте литературного произведения неширок. Они не приводят к смысловой многозначности и оригинальности. Принципиально такого

^{96[18]} Барт Р. Нулевая степень письма// Семиотика. М., 1983. С. 327.

^{97[19]} Чернец Л.В. Указ соч. С. 11.

^{98[20]} Лозинский М.Л. Данте Алигьери//Дантовские чтения/ Под ред. И. Бэлзы. М, 1985. С. 30.

^{99[21]} См.: Мень А. Трудный путь к диалогу. М., 1992. С. 106.

типа символами являются и образы Логоса и Духа. Историк Г.П. Федотов в сочинении «О св. Духе в природе и культуре» расшифровывает их, в частности, так: «Мы, христиане, можем дать истинные имена божественным силам, действовавшим и, по апостолу Павлу, в дохристианской культуре. Это имена Логоса и Духа. Одно знаменует порядок, стройность, гармонию, другое – вдохновение, восторг, творческий порыв. Оба начала неизбежно присутствуют во всяком деле культуры. И ремесло и труды земледельца невозможны без некоторой творческой работы. Научное познание немыслимо без интуиции, без творческого созерцания. И создание поэта или музыканта предполагает суровый труд, отливающий вдохновение в строгие формы искусства. Но начало Духа преобладает в художественном творчестве, как начало Логоса – в научном познании»^{100[22]}.

Другую категорию образов-символов составляют образы и н д и в и д у а л ь н ы е .

И н д и в и д у а л ь н а я с и м в о л и к а может создаваться в рамках одного литературного произведения, может оказаться свойственной данному автору в определенных циклах произведений или вообще пронизывать все творчество данного автора. Но в любом случае она найдена и создана индивидуально, есть продукт авторского сознания и созерцания. Такие образы-символы включены в авторскую стилистику и отражают его мироощущение. Именно поэтому они могут быть неожиданными, многослойными и многозначными. И потому разными по степени своей определенности – неопределенности.

Авторский символ включается в прием, провоцирующий разночтения. Особенно это касается символа в контексте реалистического произведения. Возможность разночтения, а также возможность градации по степени определенности – неопределенности отличает авторский символ от традиционного, классического.

Примером может служить, в частности, загадочное «Оно» в конце «Истории одного города» Салтыкова-Щедрина. До сих пор ни в отечественной, ни в зарубежной литературе нет однозначного суждения на этот счет. Показательно в этом смысле название работы англ. ученого Дж. Фута «Реакция или Революция? Конец «Истории одного города Салтыкова» (Oxford Slavonic Papers. 1968. Vol. 1)^{101[23]}.

Принципиально авторский символ неоднороден. Он может, возникнув в определенном произведении, выйти за его пределы и продолжать жить самостоятельно. Но в таком случае из произведения он выносит единственное содержание и с ним закрепляется в употреблении. Таков «Архипелаг ГУЛАГ» А. Солженицына – символ беззакония, несправедливости, антигуманности. Это его обобщенное значение, это уже определенный содержательный знак, хотя родился этот символ на конкретном историческом материале. Именно он стал сквозным, главным образом произведения. Причем, намеченный во вступлении к книге, этот образ в дальнейшем продолжал развиваться, а к концу первой части «ненасытный Архипелаг уже разбросался до огромных размеров».

Той же природы «Котлован» А. Платонова – символ безнадежного строительства социализма на рыхлой почве.

Другой тип индивидуальных образов-символов – это символы, которые живут в своем собственном контексте, контексте данного произведения, данного автора. И выйдя за пределы произведения, такой символ разрушается, исчезает.

Чаще всего такая символика ткется на общеупотребительном языковом материале, как правило на базе обычных, безобразных речевых средств путем построения сквозных образов, постепенного нарастания в значениях слов-образов символических качеств. Как уже было показано, тонкий мастер такого «наращения смыслов» – А.П. Чехов. В повести «Дама с собачкой», например, образ серого цвета разрастается до символического звучания. Начало положено «серыми глазами» Анны Сергеевны и ее «серым платьем». Эти предметно-бытовые детали описания, ничем не примечательные сами по себе, находят иное, особое содержание, являясь пунктирами особого «серого» контекста:

^{100[22]} Федотов Г.П. О св. Духе в природе и культуре// Путь. №35. Париж, 1932. С. 9.

^{101[23]} Пример взят из статьи Л.В. Чернеца: О принципе недоговоренности в художественной литературе// Филологические науки. 1992. №1.

Как же мне жить-то теперь. Приеду домой. Как выгляну в окно – длинный серый забор. С звездами, – говорит Анна Сергеевна при расставании с Гуровым.

Такой контекст подводит внимательного читателя к восприятию серого цвета в качестве символа счастья-несчастья очень хороших, но обыкновенных негероических людей, не способных выйти за пределы своей будничности, своих обычаев даже ради своего собственного счастья. В этой веренице определений-эпитетов как бы обнажается содержательная сущность серого цвета – цвета незаметного, неяркого, неопределенного. Определение «серый» осложняется нецветовым значением – будничности, незаметности. Однако с серым цветом не так все просто. И поэтому избирательность А. Чехова (выбор цвета) в данном случае неслучайна.

Серый цвет означает замкнутость, скрытность или сдержанность. Часто это связано с повышенным уровнем тревоги. В христианских канонах за серым цветом закрепилось значение телесной смерти и духовного бессмертия, так что серый цвет вне чеховского контекста уже имел символическое звучание, однако Чехов к этому значению подвел читателя индивидуально: через обычные, буквальные значения – к символическому.

Цветовая символика помогает передать сокровенное М. Цветаевой. У нее преобладает символика розового цвета – символа юности, чистоты, нежности, романтики. Еще в стихах 1913 г. она писала: «Слишком розовой и юной я была для Вас»; «Я, вечно-розовая, буду бледнее всех». Позднее: «Розовый наряд 70-летней бывшей красавицы»; «розовая зала Дворца искусств на Поварской». Особенно розовый цвет согревает ее в буднях и тяжести 19-го года. С ним связаны и мечты и сожаления: «Розового платья никто не подарил».

Образы-символы органичны многим романтическим произведениям А. Блока. Они являются объединяющим началом для целых циклов стихотворений. Например: стихи о Прекрасной Даме (символ Вечной Женственности), о снежной маске (стихи, навеянные отношениями с актрисой Волоховой), о Кармен (актриса Дельмас).

В индивидуальном творчестве возможен и отход от известных образов-символов, особый поворот в их интерпретации. Например, всем известно, что Родина всегда ассоциируется с понятием матери – Родина-мать. Однако для Блока это – Жена (*О, Русь... Жена моя*), Невеста. Видимо, и здесь стержневым высвечивается понятие Вечной Женственности. У А. Блока образы интимно-личные (жена, невеста), и это интимно-личное неотделимо от вселенского – Вечной Женственности.

Это перекликается с образом России у А. Белого (Христос воскрес):

*Россия, Страна моя – Ты – та самая,
облеченная Солнцем Жена.*

И еще характерное для художественного текста в плане символики. Это **п е р с о н и ф и к а ц и я**. В персонажах, которые «населяют» художественные произведения, все спрессовано до образа, до типа, хотя показано достаточно конкретно и индивидуально. Многие герои-персонажи воспринимаются как определенные символы (Дон Кихот, Дон Жуан, Фауст, Кармен, Обломов, Ноздрев, Плюшкин), за их именами стоят какие-то специфические черты характера, сведения, отношения к жизни. Герои литературных произведений часто живут вне книги – за границами авторского текста. Такой уровень бытования называется метатекстуальным. Такого типа литературные имена переходят в нарицательные, они служат основой для образования имен-названий стиля, образа жизни, образа поведения, названий отвлеченных понятий типа *обломовщина, маниловщина, гамлетизм, донкихотство*.

Итак, художественный образ – это порождение художественного текста, следствие особого осмысления реалий мира, это воплощение творческого его познания. А раз речь идет о творческом познании мира, значит, этот мир видится преобразованным, субъективно воспринимаемым. А это в свою очередь приводит к признанию тайны в художественном слове. «Если в художественном произведении все ясно, оно утрачивает художественность. В художественном произведении что-то должно быть тайное» (Д.С. Лихачев). И это «что-то тайное» напрямую связано с художественной образностью, метафоричностью художественного слова. В принципе метафора (переносное

употребление слова) свойственна не только художественной литературе, но именно в художественной литературе она окказиональна (индивидуальна). Индивидуально-авторская метафора (словесный образ) всегда творится, а не воспроизводится, а потому она может быть непредсказуемой, основанной на индивидуальных ассоциациях, в которых и заключена художественная тайна. И разгадывание тайны (читателем) – тоже процесс творческий. И «прочтение» метафоры может быть и поверхностным, и глубинным. А может случиться и так, что читатель в своем восприятии и прочтении произведения пойдет дальше того, на что рассчитывал автор, или окажется совсем в иной плоскости (ср., например, интерпретацию образа Татьяны из «Евгения Онегина» В. Белинским и Д. Писаревым). Так что тайна художественного слова раскрывается по-разному и с разной стороны. Недаром же говорят о разном прочтении художественного текста.

В других типах текста образность не выходит за пределы словесного образа, выполняющего пояснительную функцию (научная и особенно научно-популярная литература) или оценочную (тексты газетные). И в том и в другом случае образное слово однозначно и поэтому никакой тайны не представляет.

Перевернутый образ

Если словесный образ может быть не только в художественном тексте, то перевернутый образ (термин Ю.М. Лотмана^{102[1]}) исключительно принадлежность текста художественного. Под перевернутым образом понимается троп, в котором два противопоставленных объекта меняются доминирующими признаками, как, например, сравнение березы с мраморной колонной у Н. Гоголя. Для подобных образов нужны особые эстетические мотивы. Такой прием применялся в барочной литературе «перевернутого мира». Например, в тексте сказано, что овца поедает волка, лошадь едет на человеке, слепой ведет зрячего. Как правило, такие сюжеты использовались в сатирических текстах. Это своеобразное разрушение стереотипа, прием абсурда, технически заключающийся в перестановке элементов при сохранении того же набора.

Ю.М. Лотман считает, что «перевернутость» может наблюдаться и в быту; с этим он связывает, например, содержание, значимость моды. Мода в своем проявлении всегда шокирует. Ср. эпитеты: *капризная мода, изменчивая, странная*. Это постоянная борьба между стремлением к стабильности и ориентацией на новизну, экстравагантность. Мода как бы воплощение «немотивированной новизны». А это позволяет квалифицировать ее достаточно противоречиво: то как уродливый каприз, то как сферу новаторского творчества.

Однако нас интересуют литературные тексты. И в них можно найти более тонкую «перевернутость», чем сатирические образы Свифта. В качестве примера Ю.М. Лотман приводит противостояние М. Цветаевой и Б. Пастернака^{103[2]}. И в переписке, и в поэзии, и в личных отношениях Цветаева проявляет мужество, а Пастернак – «женственность». «В лирике Цветаевой, в ее гипертрофированной страстности женское «я» получает традиционно мужские признаки: наступательный порыв, восприятие поэзии как труда и ремесла, мужество»^{104[3]}.

«Атрибуты Цветаевой – «мужественный рукав» и рабочий стол. Вероятно, ни у одного поэта мы не найдем сожаления о том, что любовь уворовывает время от работы, которая и есть единственное подлинное бытие»^{105[4]}. Тем более у поэта-женщины.

Вот обращение Цветаевой к Пастернаку:

^{102[1]} См.: Лотман Ю.М. Культура и взрыв. М., 1992.

^{103[2]} См.: Лотман Ю.М. Культура и взрыв. М., 1992. С. 171–173.

^{104[3]} Там же.

^{105[4]} Там же. С. 172.

*Но, может, в щебетах и счетах
От вечных женственностей устав –
И вспомнишь руку мою без прав
И мужественный рукав.*

Как видим, Цветаева открыто называет это противопоставление. Мужская «женственность» и женская «мужественность» – своеобразный, глубокий по смыслу перевернутый образ.

Перевернутую образность можно обнаружить и у М. Булгакова в «Мастере и Маргарите». В частности, описание московского быта наряду с реальными пространственными и вещными ориентирами содержит и нечто фантастическое. В то же время эпизоды с Иешуа и Понтием Пилатом даны в высшей степени в реалистическом плане. Фантастический элемент нужен был Булгакову для воспроизведения многих социальных нелепостей современной общественной и литературной жизни. Перевернутость самого мира, отраженного в романе, подчеркивается введением сатанинского образа Воланда в сюжетную линию произведения, Воланда, ставшего носителем главной идеи (парадоксальной!) романа, обозначенной в эпиграфе: – *Я часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо* (Гёте. Фауст).

Так примеры из художественных текстов опровергают незыблемость положения о необратимости художественных средств изображения: все зависит от авторской мотивации. И если *свистящий на плите чайник* может хотя бы отдаленно напоминать *сирену*, то и *сирена*, при особом ракурсе восприятия, т.е. при эстетической мотивации, тоже может вызвать *образ чайника*^{106[5]}.

Идея парадоксальности может быть заложена в самой сути художественного текста, и тогда «перевернутость» становится доминирующим приемом изображения. Так, Гоголь-реалист и Гоголь-фантаст могут меняться местами на страницах одного произведения вопреки логике сюжетно-фактологического материала: чем ярче, детальнее, «фактурнее» дается описание сюжета, персонажа, ситуации, чем более узнаваемым становится благодаря этим описаниям предмет, тем фантастичнее ощущается его внутренняя природа^{107[6]}.

Категории времени и пространства в художественном и нехудожественном тексте

Для установления глубинных (содержательных) различий между художественным и нехудожественным текстом можно обратиться к представлению таких категорий, как время и пространство. Специфика здесь очевидная, недаром в филологии существуют и соответствующие термины: художественное время и художественное пространство^{108[1]}.

Известно, что ощущение времени для человека в разные периоды его жизни субъективно: оно может растягиваться или сжиматься. Такая субъективность ощущений по-разному используется авторами художественных текстов: мгновение может длиться долго или вовсе остановиться, а большие временные периоды – промелькнуть в одночасье. Художественное время – это последовательность в описании событий, субъективно воспринимаемых. Такое восприятие времени становится одной из форм изображения действительности, когда по воле автора изменяется временная перспектива. Причем временная перспектива может смещаться, прошедшее мыслиться как настоящее, а будущее предстать как прошедшее и т.п.

^{106[5]} О необратимости данного художественного сравнения есть замечание в произведении В.Солоухина «Третья охота».

^{107[6]} См.: Немзер А. Современный диалог с Гоголем// Новый мир. 1994. №5.

^{108[1]} См., например, Новиков Л.А. Художественный текст и его анализ. М., 1988. С. 32–33; Васильева А.Н. Художественная речь. М., 1983.

Например, в стихотворении К. Симонова «Жди меня»^{109[2]} используются субъективные переносы во времени: ощущение ожидания переносится в план прошлого. Начало стихотворения построено как многократное обращение с призывом к ожиданию (*жди меня, и я вернусь, только очень жди. Жди, когда...*). Это «жди, когда» и просто «жди» повторяется десять раз. Так намечается перспектива будущего, еще не свершившегося. Однако в конце стихотворения дается констатация события как свершившегося:

*Жди меня, и я вернусь
Всем смертям назло.
Кто не ждал меня, тот пусть
Скажет: «Повезло».
Не понять не ждавшим им,
Как среди огня
Ожиданием своим
Ты спасла меня.
Как я выжил, будем знать
Только мы с тобой, –
Просто ты умела ждать,
Как никто другой.*

Так перспектива будущего резко оборвалась, и тема «Жди, и я вернусь» обернулась утверждением результата этого ожидания, данного в формах прошедшего времени: *повезло, спасла, выжил, умела ждать*. Использование категории времени, таким образом, превратилось в определенный композиционный прием, и субъективность в подаче временного плана сказалась в том, что ожидание переместилось в прошлое. Такое смещение дает возможность почувствовать уверенность в исходе событий, будущее как бы предрешено, неизбежно.

Категория времени в художественном тексте осложнена еще и двуплановостью – это время повествования и время события. Поэтому временные смещения вполне закономерны. Удаленные по времени события могут изображаться как непосредственно происходящие, например, в пересказе персонажа. Временное раздвоение^{110[3]} – обычный прием повествования, в котором пересекаются рассказы разных лиц, в том числе и собственно автора текста.

Но такое раздвоение возможно и без вмешательства персонажей в освещение прошлых и настоящих событий. Например, в «Последней весне» И. Бунина есть эпизод-картинка, нарисованная автором:

Нет, уже весна.

Нынче опять ездил. И всю дорогу молчали – туман и весенняя дремота. Солнца нет, но за туманом уже много весеннего света, и поля так белы, что трудно смотреть. Вдали едва рисуются кудрявые сиреневые леса.

Около деревни перешел дорогу малый в желтой телячьей куртке, с ружьем. Совсем дикий зверолов. Глянул на нас, не кланяясь, и пошел напрямик по снегам, к темнеющему в лощине леску. Ружье короткое, с обрезанными стволами и самодельной ложей, выкрашенной суриком. Сзади равнодушно бежит большой дворовый кобель.

Даже полынь, торчащая вдоль дороги, из снегу, в инее; но весна, весна. Блаженно дремлют, сидят на снежных навозных кучах, раскиданных по полю, ястреба, нежно сливаются со снегами и туманом, со всем этим густым, мягким и светло-белым, чем полон счастливый предвесенний мир.

Повествователь рассказывает здесь о прошлой (пусть недалекой по времени – *нынче*) поездке. Однако незаметно, ненавязчиво повествование переводится в план настоящего. Картина-событие прошлого вновь возникает перед глазами и как бы застывает в неподвижности. Время остановилось.

^{109[2]} Пример взят из указ. соч. Л.А. Новикова.

^{110[3]} См., например: Кожевникова Н.А. Типы повествования в русской литературе XIX–XX вв. М., 1994. С. 305–307.

Пространство так же, как и время, по воле автора может смещаться. Художественное пространство создается благодаря применению ракурса изображения; это происходит в результате мысленного изменения места, откуда ведется наблюдение: общий, мелкий план заменяется крупным, и наоборот.

Если, например, взять стихотворение М.Ю. Лермонтова «Парус» и рассмотреть его с точки зрения пространственных ощущений, то окажется, что далекое и близкое совместятся в одной точке: вначале парус видится на большом расстоянии, он даже слабо различим из-за тумана (вблизи туман не помешал бы).

*Белеет парус одинокий
В тумане моря голубом!..*

(Кстати, в первоначальном варианте об отдаленности наблюдаемого предмета было прямо сказано: *Белеет парус отдаленный.*)

Далее постепенно план укрупняется, автор как бы приближается к парусу:

*Играют волны – ветер свищет,
И мачта гнется и скрипит...*

В туманном отдалении трудно было бы различить детали парусника, и тем более увидеть, как гнется мачта, и услышать, как она скрипит. И, наконец, в конце стихотворения мы вместе с автором переместились на сам парусник, иначе не смогли бы увидеть, что было под ним и над ним:

*Под ним струя светлей лазури,
Над ним луч солнца золотой...*

Так заметно укрупняется изображение и усиливается в связи с этим детализация изображения.

В художественном тексте пространственные понятия могут вообще преобразовываться в понятия иного плана. По М.Ю. Лотману, художественное пространство – это модель мира данного автора, выраженная на языке его пространственных представлений.

Пространственные понятия в творческом, художественном контексте могут быть лишь внешним, словесным образом, но передавать иное содержание, не пространственное. Например, для Б. Пастернака «горизонт» – это и временное понятие (будущее), и эмоционально-оценочное (счастье), и мифологический «путь на небо» (т.е. к творчеству). Горизонт – это то место, где земля сходится с небом, или небо «сходит» на землю, тогда поэт вдохновлен, он испытывает творческий восторг. Значит, это не реальный горизонт как пространственное понятие, а нечто иное, связанное с состоянием лирического героя, а в таком случае он может и сместиться и оказаться очень близко:

*В грозу лиловы глаза и газоны
И пахнет сырой резедой горизонт, –*

пахнет, значит очень близко...

Пространство и время – основные формы бытия, жизни, именно как такие реальности они воссоздаются в текстах нехудожественных, в частности, в научных, а в художественных текстах они могут трансформироваться, переходить одно в другое.

А. Вознесенский писал:

*Какое несимметричное время!
Последние минуты – короче,
Последняя разлука – длиннее.*

И далее:

*Умирают – в пространстве,
Живут – во времени.*

Категория времени имеет своеобразную форму выражения не только в художественном тексте. Нехудожественный текст тоже примечателен «своим отношением» ко времени. Такие тексты, как законодательный, инструктивный, справочный, ориентируются на «невременное» выражение мысли. Глагольные формы времени, используемые здесь, вовсе не означают то, что они призваны означать, в частности, формы настоящего времени передают значение постоянства признака, свойства или постоянства совершаемого действия. Такие значения абстрагированы от конкретных глагольных форм. Время здесь как бы вовсе отсутствует. Вот так, например, подается описательный материал в энциклопедиях:

*Сойки. Сойка **выделяется** в «черном семействе» врановых красотой пестрого оперения. Это очень смышленная, подвижная и крикливая лесная птица. Завидев человека или хищного зверя, она всегда **поднимает** шум, и ее громкие крики «гээ-гээ-гээ» **разносятся** по лесу. На открытых пространствах сойка **летает** медленно и тяжело. В лесу же она ловко **перелетает** с ветки на ветку, с дерева на дерево, лавируя между ними. По земле **передвигается** прыжками <...>.*

*Поющая сойка хорошо **подражает** голосам других птиц (особенно хищным) и самым разнообразным звукам <...>.*

*Лишь во время гнездования сойки как бы **исчезают** – не слышно их криков, не видно летающих или лазающих повсюду птиц. **Перелетают** сойки в это время молча, скрываясь за ветвями, и незаметно **подлетают** к гнезду.*

*После вылета птенцов, в конце мая – в июне сойки **собираются** в небольшие стайки и вновь шумно **кочуют** по лесу (Энциклопедия для детей. Т. 2).*

Инструктивный тип текста (например, предписание, рекомендация), строится целиком на языковом стереотипе, где временные значения полностью устранены: *Следует исходить из...; Необходимо иметь в виду...; Необходимо указать на...; Рекомендуется...; и т.п.*

Своеобразно использование глагольных форм времени и в научном тексте, например: «Событие *определяется* местом, где оно произошло, и временем, когда оно произошло. Часто *полезно из соображений наглядности пользоваться* воображаемым четырехмерным пространством... В этом пространстве событие *изображается* точкой. Эти точки *называются* мировыми точками» (Л.Д. Ландау, Е.М. Лифшиц. Теория поля). Глагольные формы времени указывают в таком тексте на значение постоянства.

Итак, художественный и нехудожественный тексты, хотя и представляют собой последовательности высказываний, объединенных в межфразовые единства и фрагменты, в сущности своей принципиально различаются – функционально, структурно, коммуникативно. Даже семантическое «поведение» слова в художественном и нехудожественном контексте различно. В нехудожественных текстах слово ориентировано на выражение номинативно-предметного значения и на однозначность, тогда как в художественном тексте осуществляется актуализация скрытых смыслов слова, создающих новое видение мира и его оценку, многоплановость, смысловые наращения. Нехудожественный текст ориентирован на отражение действительности, строго ограниченной законами логической каузальности, художественный текст как принадлежащий искусству свободен от этих ограничений.

Художественный и нехудожественный текст принципиально различаются и своей ориентацией на разные стороны личности читателя, его эмоциональную и интеллектуальную структуру. Художественный текст прежде всего затрагивает эмоциональный строй (души), связан с личными ощущениями читателя – отсюда экспрессивность, эмотивность, настрой на сопереживание; нехудожественный текст апеллирует больше к разуму, интеллектуальному строю

личности — отсюда нейтральность выражения и отстраненность от личностно-эмоционального начала^{111[4]}.

Текст в тексте

Текст в тексте — это введение в оригинальный авторский текст чужого текста. Таким образом, представление о тексте как о единообразном смысловом пространстве можно дополнить или уточнить указанием на возможность вторжения в него разнообразных элементов из других текстов^{112[1]}. В качестве «чужого» текста может оказаться и текст данного автора, взятый из предшествующих произведений. Более того, таким может оказаться и текст, созданный тем же автором, но как бы вставленный в качестве текста другого автора.

Чужой текст может быть представлен в основном тексте в виде прямого включения. Это прежде всего цитирование, которое применяется в научных и научно-популярных текстах, чтобы опереться на чужое мнение или опровергнуть его, сделать его отправной точкой для утверждения собственного мнения в полемической форме. Схожую функцию выполняют ссылки, референция (указание на чужой текст), пересказ. Включение в текст «чужой речи» сопровождается, как правило, ее оценкой. Вот пример прямого цитирования:

Герой Чесменский [граф А.Г. Орлов-Чесменский] доживал свой громкий славой век в древней столице; современник его С.П. Жихарев говорит: «Какое-то очарование окружало богатыря Великой Екатерины, отдыхавшего на лаврах в простоте частной жизни, и привлекало к нему любовь народную. Неограниченно было уважение к нему всех сословий Москвы, и это общее уважение было данью не сану богатого вельможи, но личным его качествам» (М.И. Пыляев. Старая Москва. С. 142).

Апелляция к чужому мнению обнаруживается и в референции, например. «**Стилистика текста, в понимании В.В. Одинцова**, направляет свое внимание на отдельный целый текст (произведение), тогда как функциональная стилистика, не обходя вопросы целого текста (текста как законченного коммуникативного целого), занимается преимущественно вопросами типологии речи (текстов): специфическими и типовыми характеристиками речевых разновидностей (функциональных стилей), которые представлены текстами (типами текстов)» (М.Н. Кожина. Стилистика текста в аспекте коммуникативной теории языка).

Пример пересказа в научном тексте:

Обобщенные данные, характеризующие смысл в плане противопоставления его значению, содержатся в работе А.В. Бондарко [1978]. Они представлены в виде следующих оппозиций.

Значение представляет собой содержательную сторону некоторой единицы данного языка, тогда как смысл (один и тот же) может быть передан разными единицами в данном языке. Кроме того, он может быть выражен не только языковыми, но и неязыковыми средствами. Значение той или иной единицы представляет собой элемент языковой системы, тогда как конкретный смысл — это явление речи, имеющей ситуативную обусловленность <...> (А.И. Новиков. Смысл как особый способ членения мира в сознании// Языковое сознание и образ мира. М., 2000. С. 34.).

Текст в тексте может оказаться и в художественном произведении. Правда, формы его включения здесь более разнообразны, разнообразнее и его функции.

При этом не исключено и прямое цитирование: «**Так он писал темно и вяло...**» *Здесь бы и должна была начаться повесть о бедном нашем Игоре, коли уж он решил здесь жить...* (А. Битов. Фотография Пушкина).

^{111[4]} См. также: Красных В.В. Основы психолингвистики и теории коммуникации. М., 2001. С. 44.

^{112[1]} См.: Лотман Ю.М. Культура и взрыв. М., 1992. С. 104–122.

Текст может служить обрамлением основного текста, передавать главную идею произведения (эпиграф), являться вкраплениями другого языка (французский язык в «Войне и мире» или в «Евгении Онегине»).

Возможно скрытое цитирование чужих строк, вкрапленных в авторский текст без какого бы то ни было выделения, отсылок:

Вооруженный опытом тридцать шестого года, подкрадывался он теперь наверняка, нацелив объектив и микрофон к высшему, как он исчислит, мгновению... а там будь что будет. Он шел напролом, как лось, сквозь осеннюю рошу. С печальным шумом обнажалась... Ложился... на поля... туман. Все было так. Он шел напрямик, шуша по строчкам, как по листьям (А. Битов. Фотография Пушкина). И далее: *Головенка Игоря соскользнула с ладони – этот блестящий подшипниковый шарик по проходу и остановился у пятки друга степей* (там же).

Это могут быть литературные реминисценции (от позднелат. *reminiscentia* – воспоминание) – черты, наводящие на воспоминание о другом произведении, результат заимствования автором отдельного образа, мотива, стилистического приема, например, блоковские реминисценции в произведениях А. Ахматовой или гоголевские образы «дороги» и «колеса» у А. Солженицына.

Все это – свидетельства связи художественных текстов, принадлежащих разным авторам. Интертекстуальные связи разных художественных произведений находят свое отражение в разного рода цитатах: точных и неточных, открытых и скрытых, неявных (например, Блок: *И очи синие бездонные цветут на дальнем берегу*; Ахматова: *Там милого сына цветут васильковые очи*^{113[2]}). Кстати, этот образ зафиксирован еще в «Житии протопопа Аввакума».

Тексты-вкрапления выполняют и смысловую, и структурную роль. Одним из приемов включения текста в текст является соединение текстов, например, А. Пушкин в «Дубровском» ввел текст подлинного судебного дела XVIII в., изменив лишь имена. Слияние оказалось органичным. Материалы судебного заседания использовал и Л.Н. Толстой в романе «Воскресенье».

Более сложным оказывается построение текста, когда введенный текст освещает события, идущие параллельно с основными, обычно это события ирреальные, которые подаются как вполне реальные. Мастером такого введения текста в текст является, например, Ч. Айтматов. Все основные его произведения строятся на совмещении основного текста и текста легенды. Это и «Белый пароход», и «Буранный полустанок», и «Плаха». Причем в идейно-смысловом плане легендарные тексты оказываются ведущими, они психологически и философски освещают события реального быта.

Гениально дано сочетание, переплетение двух самостоятельных текстов в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита»^{114[3]}. Один текст рассказывает о событиях в Москве, современной автору, со всеми реалиями тогдашнего быта; другой – посвящен событиям в древнем Ершалаиме. Московский текст перегружен правдоподобными деталями, знакомыми читателю, и потому он, этот текст, представлен, по замыслу автора, как текст первичный нейтрального плана. Использование библейского сюжета (история Иешуа и Пилата), напротив, имеет форму текста в тексте, внесенного текста; этот второй текст как бы создает не автор Булгаков, а его герои – сначала это рассказ Воланда, потом роман Мастера. Вторичность этого текста подчеркивается еще и тем, что главы, посвященные московским событиям, преподносятся как реальность, а ершалаимские – как рассказ, который слушают и читают. Причем композиционно концовки одних глав и начала других лексически совмещаются (лексический повтор), и, таким образом, граница между реальностью и ирреальностью размывается. В результате в реальность врывается нечто фантастическое, а сюжет иного плана приобретает черты бытового правдоподобия, так создается композиционная схема: автор рассказывает о героях, а герои рассказывают об истории Иешуа и Понтия Пилата. Ср., например, конец главы 1 и начало главы 2:

...И опять крайне удивились и редактор и поэт, а профессор поманил обоих к себе и, когда они наклонились к нему, прошептал:

– Имейте в виду, что Иисус существовал.

^{113[2]} См.: Солодуб Ю.П. Интертекстуальность как лингвистическая проблема// Филологические науки. 2000. №2.

^{114[3]} См.: Лотман Ю.М. Культура и взрыв. М., 1992.

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

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

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

– И доказательств никаких не требуется, – ответил профессор и заговорил негромко, причем его акцент почему-то пропал: – Все просто: **в белом плаще...**

Глава 2 ПОНТИЙ ПИЛАТ

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

В результате такой композиции временное смещение устраняется, события как бы совмещаются на одной плоскости, переходят одно в другое. И это дает возможность художественно воплотить главную идею романа – идею совмещения добра и зла. Их противоборство снимается и замещается единением, их полярная сущность снимается единым текстовым пространством.

Диалог добра и зла воплощен в отношениях Иешуа и Воланда. Они находятся в разных временных и пространственных плоскостях, но существуют вполне гармонично. Парадоксален, но закономерен вывод Воланда: добро может существовать только при наличии зла, одно предполагает другое.

Библейские сюжеты, образы, крылатые выражения часто служат материалом для творческих преобразований в текстах художественной литературы – как прозаических, так и поэтических. Если сюжетные линии романа М. Булгакова достаточно открыты и границы их соприкосновения вполне уловимы, то в других случаях проникновение библейских мотивов и образов в авторский текст может оказаться более глубоким. Это не просто вкрапления в текст или параллельно складывающийся сюжет. Это средство особого художественного осмысления действительности. Так, например, создан «Реквием» А. Ахматовой^{115[4]}. Здесь весь текст поэмы целиком представляет собой «библейскую тайнопись», которую приходится расшифровывать. С помощью библейских образов и ситуаций А. Ахматова воссоздает образ современного ей мира, представленного в апокалиптических картинах. Библейский контекст так вплетен в текст поэмы, что выделить отдельные образы крайне трудно. Перед нами сплошное наложение одного на другое: река Нева, «Лета-Нева», выступает в образе Вавилонской реки; годы, проведенные в тюремных очередях, названы «осатанелыми», эпоха вынужденного молчания (30-е годы) ассоциируется с «повешенной лирой» и т.п. «Вечные образы» Священного Писания служат Ахматовой для воссоздания трагической картины кровавого террора сталинской эпохи^{116[5]}, эпохи «охоты на человека», эпохи страшной и для поэтессы лично.

В некоторых случаях А. Ахматова переосмысляет библейский текст, в частности усиливая тему Матери Иисуса. Известно, что Иисус с Голгофского креста обращался к «дщерям Иерусалимским», а не непосредственно к матери. Адресуя слова Сына Матери, Ахматова включает в текст поэмы свой собственный материнский мотив (страдания матери по поводу ареста сына – Л.Н. Гумилева). В этом случае А. Ахматова следует тексту Евангелия от Иоанна, где есть упоминание о том, что «при кресте Иисуса стояла Матерь Его», что было ей в высшей степени созвучно.

Библейские сюжеты стали основой и других стихотворений А. Ахматовой – «Рахиль», «Лотова жена», «Мелхола».

^{115[4]} См.: Бурдина С.В. Библейские образы и мотивы в поэме А.Ахматовой «Реквием»// Филологические науки. 2001. №6.

^{116[5]} См. подробнее в указанной статье С.В. Бурдиной.

Наряду с библейскими, большим литературным спросом пользуются латинские выражения, имена античных богов, поэтов, философов. Даже просто упоминание известных имен привносит в текст определенные дополнительные смыслы, рождает систему образных средств.

В качестве примера приведем использование одного из латинских выражений в мемуарных записках А.Ф. Кони, посвященных оправдательному приговору, вынесенному В. Засулич в 1878 г.: *Приговор присяжных, быть может, и неправилен юридически, но он верен нравственному чутью; он не согласен с мертвой буквой закона, но в нем звучит голос житейской правды; общество ему не может отказать в сочувствии... и caveant consules! (Консулы, будьте бдительны!). (Употребляется в смысле: Власти! Берегитесь!)*^{117[6]}

Особенно часто интертекстуальность (текст в тексте) усматривается в применении угадываемых литературных вкраплений в основной авторский текст.

В рассказе Т. Толстой «Сюжет» текстуальная переключка с известными литературными произведениями превращается в особый литературный прием, на котором держится весь текст. Фразы-цитаты (иногда два-три слова в виде намека, отсылки к чужому тексту) составляют своеобразные вехи в повествовании; с их помощью слагаются характеристики, выстраивается сюжетная линия, сплетаясь в единое жесткое, крепко сотканное кружево – событий, оценок, характеристик, то лирико-эпических, то иронически-сатирических. Вот этот текст:

Пушкину грезятся огни, стрельба, крики, Полтавский бой, ущелья Кавказа, поросшие мелким и жестким кустарником, один в вышине, топот медных копыт, карла в красном колпаке, Грибоедовская телега, ему мерещится прохлада пятигорских журчащих вод – кто-то положил остужающую руку на горячий лоб – Даль? – Даль. Даль завлакивает дымом, кто-то падает, подстреленный, на лужайке, среди кавказских кустиков, мушкетеры и каперсы; это он сам, убит, – к чему теперь рыдания, пустых похвал ненужный хор? – шотландская луна льет печальный свет на печальные поляны, поросшие развесистой клюквой и могучей, до небес, морошкой; прекрасная калмычка, неистово, туберкулезно кашляя, – тварь дрожащая или право имеет? – переламывает над его головой зеленую палочку – гражданская казнь; что ты шьешь, калмычка? – Портка. – Кому? – Себя. Еще ты дремлешь, друг прелестный? Не спи, вставай, кудрявая! Бессмысленный и беспощадный мужичок, наклонившись, что-то делает с железом, и свеча, при которой Пушкин, трепеща и проклиная, с отвращением читает полную обмана жизнь свою, колеблется на ветру. Собаки рвут младенца, и мальчики кровавые в глазах. Расстрелять, – тихо и убежденно говорит он, – ибо я перестал слышать музыку, румынский оркестр и песни Грузии печальной, и мне на плечи кидается анчар, но не волк я по крови своей: и в горло я успел воткнуть и там два раза повернуть. Встал, жену убил, сонных зарубил своих малюток. Гул затих, я вышел на подмости, я вышел рано, до звезды, был, да весь вышел, из дому вышел человек с дубинкой и мешком. Пушкин выходит из дома босиком, под мышкой сапоги, в сапогах дневники. Так души смотрят с высоты на ими сброшенное тело. Дневник писателя. Записки сумасшедшего. Записки из мертвого дома. Ученые записки Географического общества. Я синим пламенем пройду в душе народа, я красным пламенем пройду по городам. Рыбки плавают в кармане, впереди неясен путь. Что ты там строишь, кому? Это, барин, дом казенный, Александровский централ. И музыка, музыка, музыка вплетается в пенье мое. И назовет меня всяк сущий в ней язык. Еду ли ночью по улице темной, то в кибитке, то в карете, то в вагоне из-под устриц, ich sterbe, – не тот это город, и полночь не та. Много разбойники пролили крови честных христиан! Конь, голубчик, послушай меня... Р, О, С, – нет, я букв не различаю... И понял вдруг, что я в аду. (Здесь и Пушкин, и Лермонтов, и Тютчев, и Достоевский, и Блок, и Л. Толстой, и Чехов, и Данте и др.)

И далее, уже другая сюжетная линия:

Скажем, соберется Мария Александровна в Казань к сестре, а Илья Николаевич в дальнем уезде с инспекцией – на кого детей оставить? Раньше, бывало, кухарка предлагает: я, мол, тут без вас управлюсь, – а Володенька и рад. Теперь же выступит вперед, ножкой топнет, и звонко

^{117[6]} Кони А.Ф. Избр. произведения. М., 1980. С. 147.

так: «Не бывать этому никогда!» И разумно так все разберет, рассудит и представит, почему **кухарка управлять не может**. Одно удовольствие слушать.

<...> С молодежью, ровесниками водился мало, все больше с важными стариками, а особенно с важными старухами. И **веер подаст, и моську погладит, и чепчик расхвалит**: с каким, дескать, вкусом кружевца подобраны, очень, очень к лицу! Дружил с самим Катковым, и тоже знал как подойти: вздохнет, и как бы невзначай в сторону: «**Какая глыба, батенька! какой матерый человечик!**» – а тому и лестно.

Есть примеры обращения к известным литературным текстам и в других произведениях Т. Толстой, в частности, в рассказе «Поэт и муза» цитируются строки А. Блока:

...В рамке с откляченным хвостом улыбалась Нинина фотокарточка, так сказать, «**твое лицо в его простой оправе**».

И далее – в том же рассказе всеми узнаваемые слова А. Пушкина:

И Гришуня опять смеялся и сказал, что продал свой скелет за шестьдесят рублей Академии наук, что он **свой прах переживет и тленья убежит**, что он не будет, как опасался, лежать в сырой земле, а будет стоять среди людей в чистом, теплом зале, прошнурованный и пронумерованный...

Введение чужого образа может быть вполне открытым (дается в кавычках или с соответствующим разъяснением):

1. Аэропорт – тамбур между землей и небом. Чтобы «**рожденный ползать**» мог летать, надо подготовить человека, это бесспорно наземное животное, к переходу в иное – третье – измерение, в иную – воздушную – стихию (А. Генис. Американская азбука).

И далее (уже без кавычек):

Жители становятся заложниками небоскреба. Он ревниво изолирует их от улицы: прямо из подземки сажает в лифт и переносит в поднебесное гнездо квартиры, оборачивающейся ловушкой. Детсья из нее некуда: **рожденный ползать летать не может** (там же).

2. **Аптека**, дважды появляющаяся в знаменитом восьмистрочном стихотворении Блока, служит назойливым знаком цивилизации, который раздражает поэта своей неизбежностью: это столь же неотъемлемая и навязчивая деталь ландшафта, как **улица** или **фонарь**.

Однако в Новом Свете и то, и другое, и третье отнюдь не было очевидным. Память о совсем недавней дикости окружающего пейзажа стирала печать занудности с цивилизации. Еще сто – двести лет назад в этой стране было так мало улиц, фонарей и аптек, что ко всему этому американцы относились не со скукой – с бодрым энтузиазмом (А. Генис. Американская азбука).

Довольно своеобразно использовал готовую литературную форму В.О. Пелевин в рассказе «Девятый сон Веры Павловны» (из романа Н.Г. Чернышевского «Что делать?»). Иносказание, завуалированное в форме сна, заканчивается извечным российским вопросом «Что делать?!». К известным литературным героям и отчасти сюжетной линии, их связывающей, обращается В.О. Пелевин и в романе «Чапаев и Пустота».

В «Романе с языком» В.И. Новикова также представлена игра чужими образами, известными литературными произведениями. Здесь чужие слова так вплетаются в ткань текста, что ощущаются как достаточно скрытый намек. Например: *Существует такая литературная условность: в большинстве романов, повестей и пьес женщины стремятся к личному счастью, а мужчины – якобы – к доблестям, деньгам, подвигам и славе.* (Ср.: *О доблестях, о подвигах, о славе я забывал на горестной земле.* – А. Блок.) Еще пример на угадывание истинного автора используемого в тексте сюжета: *...Я же не завскадом, не маклер, не дантист — какие услуги может оказать лингвист? Объяснить, что правильно будет говорить не звОнит, а звонИт? Но без орфоэпии в жизни можно прекрасно обойтись, и мой коллега, подцепивший на эту удочку неумытую цветочницу со стопроцентной женственностью, – лишь великолепная выдумка драматурга, свежий фабульный поворот и ничего более* (обращение к сюжету «Пигмалиона»). Хотя у того же автора есть и прозрачные включения, и даже некоторые пояснения при этом: *Дремлешь, друг прелестный? Чувствую, утомил я тебя болтовней; Когда Тильдины родители убедились, что пребывание в комнате их дочери, так сказать, «мальчика, но мужа» привело к осязтимому результату, они раздобыли ордер на двухкомнатную квартиру; В джазе только девушки – таков*

неминуемый удел всех филологических вузов; Однако, когда *утро красит нежным светом*, все-таки тянет к людям; ...Женищина, согласно лучшей поэтической дефиниции, — это *«ряд волшебных изменений»*; Помнишь, Мастер, впервые встретив Ивана Бездомного, говорит, что ему его стихи *«ужасно не нравятся»*, хотя он их и не читал?; *Учитель, перед выменем твоим...* Так, бывало, острили мы в студенческие и постстуденческие годы; Еще раз скажу: номенклатурный быт обладал аристократической сдержанностью, которую вовсе необязательно было разрушать *«до основания»*, чтобы затем на обломках выстраивать мелкобуржуазную безвкусицу; Далеко ушел от темы? Это я нарочно, не уйти, а убежать от нее хочется. Как говорится, *я очень спокоен, но только не надо...*; Не совсем из Ахматовой, из трансвестированной вертинской версии. И мужчины, между прочим, чувствовать умеют.

Возможно и переименование известных литературных цитат: *Все счастливые семьи счастливы по-разному*, утверждает Кальтенбах и предлагает свою типологию благополучных пар (ср., прямо противоположное утверждение Л.Н. Толстого).

Надо сказать, что способы и приемы использования «текста в тексте» в художественной литературе, бесспорно, не исчерпываются приведенными выше. Более того, взаимодействие текстов может быть в высшей степени сложным, оригинальным и особенно значимым для сюжета, композиции произведения и особенно его смысла. Причем текст в тексте не обязательно должен быть «чужим» для данного автора. Это может быть текст самого автора, но преподнесенный от «чужого» имени, например от имени персонажа. Так, в частности, построен роман Б. Пастернака «Доктор Живаго». Фактически здесь параллельно даны два текста – прозаический (автор – Б. Пастернак) и стихотворный (автор – Юрий Живаго, герой Пастернака). Общая структура романа создается так, что «Стихотворения Юрия Живаго» оказываются «чужими», включенными текстами, но содержательно оба текста перекрещиваются и дополняют друг друга, создавая два временных и пространственных измерения: прозаический текст – современная Россия; стихотворный текст – древний Иерусалим и современная Россия. «Поэтический и прозаический тексты выполняют взаимодополняющую или взаимоотражающую функцию. Один для другого является метатекстом, который рассказывает и проясняет суть своего коррелята, получающего иное текстовое выражение^{118[7]}. Так создается два уровня восприятия романа. И созданное самим автором (Пастернаком) становится созданным условным героем.

Литературные реминисценции – яркий прием современной газетной публицистики. При использовании литературных цитат, образов, чужих мотивов повышается словесная изобразительность текста. Расцвеченный узнаваемыми образами, текст привлекает ассоциативными связями, оригинальными вкраплениями. Часто журналисты пользуются «чужими» текстами в целях иронически-сатирического осмеяния и осуждения какого-либо явления, позиции критикуемого автора и проч.

Приведем в качестве примера статью О. Осетинского из Литературной газеты (2001 г. 7–13 февр. №6). Сам заголовок показателен в этом отношении: «Любовью, грязью или комиксом» (так переименовывает автор известные строчки А. Блока). Речь идет о тексте-комиксе Е. Метелицы. «На этот раз Метелица взяла на абордаж саму «Анну Каренину», сделав из нее не то чтобы **кысь**, но комикс». (*Кысь* – образ Т. Толстой.)

И далее:

«Мужичок, приговаривая над железом, ковал...» – так, кажется, у Толстого? И другой русский гений тоже провидел: «Любовью, грязью иль колесами она раздавлена – все больно!»

Мужичок-то ковал революцию, перемены, пре-ломленье! Идет большое выветривание души.

Да, и Анна, и все мы, наркоманы любви и красоты, не под поездом гибнем – под стебом и хлыстом новой компьютерной азиатчины, под ледяным ветром отвязанного пещерного зверя с компьютером вместо дубины. Что ж, сникерснем и комикснем! По сиреням, по темным аллеям и Шопенам – вперед, новая тройка, и в интернетный мусор – сбросим! Сбрасывайте! Сбрасывайте! Сбрасывали и Пушкина, и Толстого – и, сбросив балласт, всплывали и радостно порхали – по взорванным храмам, по трупам и трупам – легким чекистским галопом.

^{118[7]} Ким Юн Ран. «Доктор Живаго» Б.Л. Пастернака как «текст в тексте»// Филологические науки. 2000. №2.

Да, уже клонируем и заменяем части человека, и века не приоритетны, как душа, скажем.

Кончился век? Прощай, Человек!.. Здравствуй, племя...

Гоголевская интонация (и структура также!) сопровождает текст в следующем примере:

Знаете ли вы, что такое презентация? Нет, вы не знаете, что такое презентация! Если никогда на презентациях не бывали. А если побываете, то узнаете, что – как путь к сердцу мужчины лежит через его желудок, так и путь к душам партнеров, клиентов и журналистов лежит через презентацию. То есть через тот же желудок (А. Инин. Халява, сэр!// АиФ. 1995. 5 февр.).

Готовый образ, избитая фраза, известный фразеологизм, крылатое выражение, в целом – прецедентные тексты в современных публикациях распространяются все шире и шире. Старые, привычные фразы, часто известные со школьных лет литературные цитаты рожают новые современные образы, но «играют» они именно на фоне старого, узнаваемого. Тогда и появляется юмористический оттенок; в легкой, доступной форме высвечивается новая ситуация, факт современной жизни.

В современных текстах, особенно в СМИ, явно ощущается тяга к переосмыслению старых речевых структур. В каком-то смысле это стремление объясняется «речевой вольницей» сегодняшнего дня, желанием переиначить старые выражения, сообщив им смысловой негатив, свободно поиграть со словом, блеснуть остроумием. Естественно, что прецедентное слово оказывается разгаданным лишь при наличии определенных фоновых знаний. Поэтому в литературе, рассчитанной на массового читателя, в основном используются тексты уровня школьной программы, массовой культуры.

Явление стало настолько распространенным, что вызвало серьезный интерес на уровне исследовательской деятельности. В частности, прецедентным выражениям посвящена книга В.Г. Костомарова и Н.Д. Бурвиковой «Старые мехи и молодое вино. Из наблюдений над русским словоупотреблением конца XX века» (СПб., 2001). Книга ставит вопросы о новых взаимосвязях лингвистического и культурологического уровней и провозглашает необходимость «культурной грамотности». Авторы книги вводят термин «логоэпистема» (греч. *логос* – слово; *эпистема* – знание). «Обращаясь к культурной памяти, носителями которой они являются, логоэпистемы, помимо всего прочего, обеспечивают ощущение принадлежности к той же социально-культурной группе, к той же нации. Ведь они позволяют выразить новое содержание через призму картины мира, ментальности, социально-культурной истории данного народа. Этим они обеспечивают безграничное приращение смысла, экспрессии, эмоциональности»^{119[8]}. О прецедентных текстах пишет и Н.А. Фатеева в книге «Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов» (М.: Агар, 2000)^{120[9]}. Особенно часто авторы газетных текстов пользуются иновключениями в заголовочных конструкциях. Узнаваемые образы и выражения, данные в новых, часто неожиданных контекстах, привлекают внимание и рожают желание познакомиться с публикацией. Модернизация цитат чаще всего служит цели создания иронического или сатирического подтекста, нового смысла. При талантливости пишущего преобразованные цитаты способны вскрыть нужный смысл благодаря переориентации восприятия в четко заданном автором направлении. В других случаях, при иной установке, происходит, наоборот, размывание смысла известных выражений, приводящее к неопределенности их значения.

Как правило, при этом происходит модернизация и трансформация известных изречений, крылатых выражений, выдержек из песен, названий литературных произведений. Эмоциональное воздействие на читателя осуществляется в таком случае за счет узнавания изречения и степени остроумности и злободневности его модернизации.

Некоторые примеры: *Иных уж нет, а тех долечат...* (КП. 1991. 22 ноября); *Что кабинет пришедший нам готовит* (Изв. 1991. 21 ноября); *Гадание на Беловежской пуце* (КП. 1991. 11 дек.); *Не хотим быть трудом, хотим быть капиталом* (КП. 1991. 11 дек.); *Эволюция, о которой так долго говорили меньшевики, свершилась* (КП. 1991. 30 июля); *А Зорькин здесь тихий...* (МК. 1992.

^{119[8]} См. указ. соч. С. 48.

^{120[9]} См. раздел: Типология интертекстуальных элементов и межтекстовых связей в художественных текстах. С. 120–145.

27 мая); *Биржа: явление Ваучера народу* (МЫ. 1992. 25 окт.); *Отсель кормить нас будут шведы* (МК. 1992. 26 июня); *Кто к нам с мечом придет, мы у того его и купим* (МН. 1992. 12 апр.); *Банкротство только снится* (МК. 1993. 2 марта); *Призрак выборов бродит по Москве* (МК. 1993. 2 марта); *Не яйца красят человека, а человек красит яйца* (МК. 1993. 2 марта); *Вот приедет Сидоров...* (Труд. 1994. 24 ноября); *Кубок – не бык, им поле не вспашешь* (Труд. 1994. 24 ноября); *Пришел, напутал, насмешил* (Труд. 1995. 4 февр.); *Пир во время Чечни* (МК. 1995. 10 янв.); *От Чечни до самых до окраин* (Лит. газ. 1995. 28 июня); *Умом нам доллар не понять, а в рубль осталось только верить?* (Лит. газ. 1995. 28 июня); *Бабки бы делать из этих гостей* (МК. 1997. 9 сент.); *Герой нашего времени* (Лит. газ. 1997. 7 дек.).

Модернизация известных выражений, цитат происходит в результате семантического преобразования, осуществляемого обычно в ироническом ключе, тогда как в структурном отношении эти выражения сохраняют свой облик. Именно благодаря этому они и становятся узнаваемыми.

В других случаях узнаваемость зиждется на лексико-семантическом уровне, и тогда возможны не только подстановки новых компонентов в готовую структуру, но и разбивка компонентов, использование их «осколков» в разных частях текста с привлечением ряда слов из ближайшего семантического поля, как, например, случилось со строчками из А. Пушкина:

*Здесь будет город заложен
На зло надменному соседу.*

И далее:

*Природой здесь нам суждено
В Европу прорубить окно.*

Актуализация этого смысла произведена благодаря расширению семантического поля (*окно* в Европу – европейская дверь; *ключ* от заветной двери):

Петр Первый рубил в Европу окно, когда надо было учиться пользоваться европейской дверью. Вчера в Брюсселе президенту России показали ключ от заветной двери, который окончательно попадет к нам в руки года через полтора-два (Куранты. 1993. 10 дек.).

Таким образом, пушкинская цитата поддерживается метафорическими сочетаниями *пользоваться европейской дверью* и *показали ключ от заветной двери*.

Схожее находим и в другой публикации:

Роттердам обрабатывает одновременно 700 судов... а в Ленинграде всего двенадцать! Позор! Город Петра из окна в Европу превратился в кривую и грязную щелочку (КП. 1991. 6 мая).

Очень часто текстуальному преобразованию в публицистике подвергаются библейские выражения: *У законодателя, конечно, руки должны быть чистые. И, вероятно, поэтому депутаты пристрастились их то и дело умыть. Очень рельефно этот синдром проявился 28 марта, когда премьер-министр бросил войска на собравшуюся митинговать столицу* (Куранты. 1991. 16 апр.) (*умывать руки* – устранившись от ответственности; ритуальное умывание рук, свидетельствующее о непричастности к событию).

К сожалению, недостаточная культура речи иногда приводит к превращению емких, образных библейских выражений в литературный штамп, как, например, случилось с выражением «не хлебом единым»: *не сыром единым, не жиром единым, не фондом единым, не хлопком единым, не нефтью единой, не прошлым единым* (заголовки из газет «Правда» и «Известия»); *Не Алсу единой* (АиФ. 2001. №52).

В принципе подобная переактуализация смысла известных изречений, наполнение их злободневным содержанием, в результате чего они становятся эффектным и эффективным средством привлечения внимания читателя и воздействия на эмоциональную сферу личности, является не чем иным, как словесной игрой. В.Н. Вакуров называл это фразеологическим каламбуром. Именно так выглядит подбор подобных выражений в книге Сергея Каратова под

названием «За-дам-с» (Поэма в духе пострепрессионизма): *Читай, как хочешь – либо тост за дам, либо – вот я вам покажу.*

Некоторые примеры из книги: *Не отступлю ни на тойоту; Много шоу из ничего; Не до жиру, быть бы в жилу; Мельподмена; Банкетные данные. «Перивразы» – И чувства добрые я литром пробуждал; Им, торговцам, не доступно наслаждение битвой жизни, гром налогов их пугает; В оппозицию девушка провожает бойца; На заре ты ее вылови; Курсиво жить не запретишь* и многие другие.

Таким образом, интертекстуальные включения, благодаря контакту «своего» и «чужого», создают условия для сущностных (как смысловых, так и структурных) трансформаций текста. Текст в тексте – это не просто элемент эрудиции автора или чисто внешнее украшение. Текст в тексте способен подчеркнуть или проявить доминантные смыслы основного текста, открыть иной смысл, рожденный в результате наложения смыслов, а также создать разные уровни восприятия текста в целом.

Как свидетельствуют приведенные иллюстрации, интертекстуальность наиболее широко и многообразно представлена в художественных и публицистических текстах, где роль этого феномена отмечена на смысловом, функциональном и структурном уровне, и, следовательно, так называемый литературный прием работает в плане создания сущностных характеристик текста. Однако и научному тексту, в частности научно-гуманитарному, не чужд этот прием вкрапления «чужих» слов для выражения собственного суждения: *Итак, мы становимся свидетелями не так уж часто случающегося в истории культуры явления, когда претерпевает сущностные изменения сам тип культурного мышления, сформированный многотысячелетними традициями. Говоря очень грубо, **вымысел, над которым наши предки обливались слезами**, уступает место действительно случившемуся»* (Н.А. Богомолов. Автор и герой в литературе рубежа тысячелетий// Филологические науки. 2002. №3. С. 4). Интертекстуальные связи, отраженные в разного рода реминисценциях или в параллельно существующих текстах, как объект для изучения интересны и с точки зрения текстообразования, и с точки зрения текстовосприятия.

Понятия «интертекстуальность», «прецедентный текст» стали особенно актуальными в период постмодернизма. Появились даже термины «цитатная литература», «цитатное мышление». Заимствование чужого текста стало принимать самые разнообразные, иногда причудливые формы. И главное в этой игре чужим словом – усиление смысловой насыщенности текста, вхождение в общий контекст соответствующей культуры.

Формы представления авторства в художественном и нехудожественном тексте

В разных видах текста обнаруживаются разные формы представления авторства. Выбор форм зависит от общих характеристик текста, назначения и функции. Эти формы могут быть личностными (когда субъект речи обозначен непосредственно, персонифицирован), безличностными, личностно-безличностными.

Тексты официально-деловые, инструктивные обычно ориентируются на безличностное представление авторства. Автор как субъект речи не обозначается, и глагольные формы, называющие различные действия, состояния, намерения или побуждения, имеют значения безличное, неопределенно-личное, или это формы, передающие повелительно-рекомендательное значение. Главная особенность построения таких текстов заключается в том, что субъект речи (автор текста или чаще – коллектив авторов) свои намерения никак не связывает с самовыражением, эти намерения коммуникативно-прагматически направлены на читателя, на необходимость вступить с ним в диалогические отношения. Именно эта особенность официально-делового текста, как и в большинстве случаев научного, создает особую текстовую тональность

модальности. Такая тональность связана с передачей значений необходимости, возможности, воздействия на читателя. Для передачи таких значений существует ряд языковых средств, например: неопределенно-личные и безличные предложения, страдательные конструкции (краткие прилагательные, краткие страдательные причастия), пассивные конструкции без указания на исполнителя действия (при семантическом компоненте постоянного признака); формы будущего времени глагола; глаголы, обозначающие процессы без протяженности во времени и др.

Учет именно такой модальной организации текста дает возможность выявить в тексте категорию «фактор субъекта речи»^{121[1]}. Субъект речи в деловом тексте не персонифицируется, однако он, будучи неперсонифицированным, стремится активно воздействовать на читателя, в частности эксплицитно выражая значение необходимости (*надо, нужно, необходимо, должно, следует учесть*). Формы выражения значения необходимости могут быть разной степени категоричности^{122[2]} (настоятельное требование, указание, рекомендация, пожелание и т.д.).

Характерны в таких текстах фразы типа: объем статей *не должен превышать* 8 страниц текста, напечатанного на машинке через 2 интервала; во избежание травм на производстве *необходимо соблюдать* правила техники безопасности; учитывая конкретные условия каждого хозяйства, *необходимо выбрать* рациональные формы организации труда.

Инфинитивные формы глаголов явно проецированы на читателя как потенциального исполнителя действий. Вот типичный по форме кулинарный рецепт: *Обработанную сельдь положить на селедочный лоток, вокруг уложить гарнир из мелко нарезанных овощей и зелени, а также дольки вареного яйца. Перед подачей полить салатной или горчиной заправкой для сельдей* (Кулинария. Сельдь с гарниром).

Такая явная направленность на активную деятельность читателя сама по себе делает второстепенным вопрос о конкретном авторстве текста. Установка текста на предписывающую модальность практически снимает интерес читателя к конкретному авторству: ведь ему неважно, кто именно создал текст закона, устава, приказа, рецепта; важно, что этот закон, указ принят, его надо выполнять.

Несколько по-иному представляется вопрос о формах выражения авторства в научном тексте, хотя во многом можно найти сходство и с деловыми и инструктивными документами.

В научном тексте автор персонифицирован. Однако сам он словно пытается отстраниться от своего текста, чтобы придать больший вес сообщению, обективизировать его, поэтому личные местоимения здесь не в ходу (в некоторых случаях используется скромное «мы»), фразы строятся часто безлично, из них устраняются указания на активно действующее лицо, например:

Нам представляется важным отметить...; Подводя итоги, следует указать...; Необходимо вернуться к вопросу о...; и т.п.

Интересно отметить разницу в употреблении стандартных речевых формул типа «следует отметить», «необходимо принять во внимание» и подобных в научном тексте и деловом. Их значение определяется разной коммуникативной направленностью: в деловом тексте это направленность на читателя, исполнителя рекомендаций и указаний; в научном тексте подобные клише направлены на самого автора, они призваны смягчать категоричность суждений автора (вместо «я утверждаю» – «нам представляется» и т.п.). Все «необходимо», «надо отметить», «следует иметь в виду» адресованы самому автору.

Таким образом, субъект речи (он же автор текста) оказывается не только необозначенным текстуально, но и сознательно отодвинутым в сторону, завуалированным. В научном тексте могут быть и отклонения от такой, часто нулевой формы представления авторства.

В частности, указание на авторство в научном тексте может приобрести особый характер, когда автор пишет о себе как о третьем лице. Это тоже особый прием отстранения от своего текста. Например, в статье «Проблемы жанра» Ст. Гайда таким образом оформляет задачи своего

^{121[1]} См.: Лапп Л.М. Общая (текстовая) «тональность» научного текста с точки зрения объективной модальности// Функционирование языка в различных типах текста. Пермь, 1989. С. 47–58.

^{122[2]} Там же. С. 51.

научного сочинения: «До сих пор вопросы о сути жанра и его отношении к таким ключевым понятиям, как «язык», «стиль», «текст», остаются дискуссионными. В данной статье *автор* не ставит задачи решить все проблемы жанра (это невозможно), скорее всего, намерен рассмотреть лишь некоторые вопросы. *Автор* вполне разделяет мнение, что новое содержится в старом, хотя и не в готовом виде; по-новому ориентированный исследователь способен найти в старом источник новых концепций» (Функциональная стилистика: теория стилей и их языковая реализация: Межвуз. сб. науч. трудов. Пермь, 1986. С. 23).

Однако авторское «я» может быть активно и представлено прямо, особенно это свойственно полемическим рассуждениям, где автор резко выражает свою причастность к сообщаемому. Непосредственное авторское «я» часто встречается в философских сочинениях. Например, Д.Л. Андреев, рассказывая об истории создания своей книги «Роза Мира» (метафилософия истории), прямо обращается к личному «я»:

Я начинал ее в тюрьме, носившей название политического изолятора. Я писал ее тайком. Рукопись я прятал, и добрые силы – люди и не люди укрывали ее во время обысков. И каждый день я ожидал, что рукопись будет отобрана и уничтожена, как была уничтожена моя предыдущая работа, отнявшая десять лет жизни и приведшая меня в политический изолятор. [...]

Я заканчиваю рукопись «Розы Мира» на свободе, в золотом осеннем саду. [...]

Но я принадлежу к тем, кто смертельно ранен двумя великими бедствиями: мировыми войнами и единичной тиранией^{123[3]}.

И далее, начиная уже «разговор по теме» в разделе «Бытие и сознание», автор опять-таки использует личное местоимение «я»:

То, что я говорил до сих пор, подводит нас к новому углу зрения на многовековой спор о примате сознания или бытия^{124[4]}.

Обратим внимание на то, как Д. Андреев незаметно отходит от «я» и переходит к более отстраненному «нам». И далее фигурирует «мы», «нам»: *Когда мы имеем в виду мир образов столь же идейно насыщенных и тоже, быть может, связанных, хотя и не так тесно, с идеями религиозного и нравственного порядка, но не сложившихся в стройную систему и отражающих ряд общих нравственных, трансфизических, метаисторических или вселенских истин в связи именно с данностью и долженствованием вот этой культуры, – мы имеем перед собой общие мифы сверхнародов*^{125[5]}. Такое «мы» в какой-то мере обобщенно. Автор словно включает в него и читателя, рассчитывая на единомыслие.

Но далее местоимение «мы» уже персонифицировано. Это четко однозначное «я»: *Ни к каким другим явлениям в истории культуры мы применять слово **миф** не будем*^{126[6]}.

Такой переход к представлению речи от «мы» затем довольно часто перебивается рассуждениями от «я»: *Мне кажется, что понятие мифов национально-религиозных воспринимается без труда*^{127[7]}. И книга III вновь, уже достаточно последовательно, пишется от «я».

Личное «я» доминирует и в философских рассуждениях Н.А. Бердяева, например в книге «Самопознание». Вообще надо сказать, что прошлая русская философская литература более личностная, нежели современная.

Довольно своеобразно построено изложение научного материала в работе А.В. Смирнова «Логика смысла. Теория и ее приложение к анализу классической арабской философии и культуры» (М., 2001). В основном автор избирает форму повествования от первого лица, от «я». Формы неопределенно-личные и безличные менее характерны. Однако вполне конкретное, определенное и уверенное «я» тут же, часто в пределах одного предложения, сменяется менее категоричным и определенным «мы» (*наш, нами*). Происходит постоянное скольжение от «я» к «мы», и наоборот. В целом это личностная форма представления авторства, и она вполне

^{123[3]} Андреев Д.Л. Роза Мира, М., 1991. С. 7.

^{124[4]} Там же. С. 50.

^{125[5]} Там же. С. 52.

^{126[6]} Андреев Д.Л. Роза Мира, М., 1991. С. 52.

^{127[7]} Там же.

гармонирует с общим тоном повествования: автор часто полемизирует с другими авторами, рассуждает по ходу дела, утверждает и отрицает, задает вопросы – и себе, и воображаемому оппоненту, дает оценки (*ярый и яркий противник всякого абсолютизма, с формальной точки зрения это плохое определение, неплохая иллюстрация, замечателен всеохватывающий характер этой схемы, уютное представление* и т.п.). Вот отрывок из этой книги:

«Дело в том, что **я стремлюсь** зафиксировать не *содержание* значения, но лишь *способность выстраивать* это значение, причем **утверждаю**, что эта способность может быть выражена логически. Вопрос о соотношении между способом выражения этой способности и выражениям фиксированного значения будет **нас** интересовать в будущем.

Отмечу также, что, отказываясь от тезиса о возможности зафиксировать единство общечеловеческого способа смысловыражения в конечных и конкретно-содержательных текстах <...> в пользу представлений о логике смысла, **мы** тем самым **не лишаем себя** возможности дать объяснение названным феноменам обучения, понимания и перевода. Напротив, такое объяснение становится гораздо более удовлетворительным. Если **мы принимаем**, что эти феномены объясняются общечеловеческой способностью *к языку*, то для того, чтобы согласовать это положение с очевидным многообразием языков, **придется признать**, что эта «способность к языку» не зависит ни от какого конкретного языка, а значит, является способностью *к языку вообще*. <...>

Вместо этого **я предлагаю** следующее. Не следует ли **нам** вместо того, чтобы говорить: «Человек имеет врожденную способность к языку, которая реализуется *только* как владение *конкретным* языком (русским, английским, арабским, и т.д.)», – сказать: «Человек имеет врожденную способность к **Х**, которая реализуется – в частности – как владение *конкретным* языком (русским, английским, арабским, и т.д.)»? Под **Х я понимаю** «способность смыслообразования», которая ближайшим образом может быть опознана **нами** как способность к различным процедурам смыслополагания. Что эти процедуры, хотя и определяют, видимо, конкретный язык, имеют тем не менее вне-конкретно-языковую природу, было с достаточной очевидностью продемонстрировано. Избегая упоминания о «языке-вообще», **мы** лишь **увеличим** объясняющую силу гипотезы Хомского, но вместе с тем и весьма существенно **изменим** ее, предложив вместо «глубинных структур», сущностно единичных для всего человечества, рассматривать процедуры смыслополагания, способность к которым едина, но реализация может быть различной» (с. 100–101).

И далее постоянно в тексте перемежаются фразы-зачины типа «Я имею в виду», «Ниже мы будем говорить», «Я стремился показать», «Мы обнаруживаем», «Я не возражаю против этих данных», «Суммируем данные», «Попытаемся построить перевод», «Я только ставлю здесь этот вопрос», «Мы сталкиваемся с существенной трудностью», «Я буду оспаривать этот тезис», и т.п. (с. 101–107 и др.).

Бесспорно, что это особенность индивидуального стиля автора. Чаще всего личная форма изложения используется в философских сочинениях, где сама система аргументации располагает к выбору более категоричных и убедительных форм, в то время как в сочинениях естественнонаучного содержания конкретность и категоричность выводов достигаются самим материалом.

Интересно замечание А.Ф. Кони на этот счет: «Наше время упрекают и не без основания – в измелечении личности и в господстве чрезмерной специализации. Оба эти явления в тесной связи между собою – и оба печально отражаются на духовном складе общественной жизни. Личность все более и более умалется, стушевывается, из сознательного и нравственно-ответственного «я» стремясь укрыться под безличное «мы». Слабеет воля, тускнеют идеалы, и все реже встречаются так называемые характеры»^{128[8]}.

Формы представления авторства в художественном тексте многообразнее и сложнее, чем в текстах деловом и научном, в речевом плане тяготеющих к стандартности.

^{128[8]} Кони А.Ф. Дмитрий Александрович Ровинский: Избр. произведения. М., 1980. С. 313.

Субъектом речи в художественном тексте может выступать сам автор, рассказчик, которому автор передает свои полномочия, наконец, различные персонажи.

Формально к авторской речи относят те части художественного текста, где отсутствует прямая речь персонажей, литературные цитаты или произведения (целиком или частично), включенные в текст как заимствованные из других текстов (объявления, отрывки рукописей, протокольные записи, цитируемые документы и т.п.). Однако сама авторская речь в таком понимании неоднозначна. Не всякая «авторская речь» воспринимается как речь автора^{129[9]}.

Повествование в художественном тексте часто бывает стилизованным – под речь сказителя, рассказчика. Это «сказовая речь».

Автор текста может передать свою роль вымышленному рассказчику, тогда он вынужден (но в этом и был его замысел) подлаживаться под речь этого рассказчика, воспроизводить особенности и его стиля, его манеру. Хотя такая имитация отнюдь не обязательна. Особенно если рассказчик столь оригинален, что воспроизвести «его речь» физически невозможно. Например, в «Холстомере» Л.Н. Толстого в качестве рассказчика выступает «пегий мерин», речь которого в принципе мало чем отличается от речи автора, примерно то же в «Каштанке» А.П. Чехова и других произведениях, где «рассказывают» животные, предметы.

Если субъектом речи является сам автор, то это речь собственно-авторская, если субъектом речи является вымышленный рассказчик, то это несобственно-авторская речь или речь сказовая.

Собственно-авторская речь строится от первого лица, тогда автор сам становится и действующим лицом; но может вестись без указания на лицо, тогда автор не называется, он словно бы растворен в тексте, присутствует как сторонний наблюдатель, а действие совершается само по себе.

При *несобственно-авторской речи* автор перевоплощается в рассказчика. Стилизация такой речи идет по линии открытой субъективной оценочности, непосредственной экспрессивности. Различия между собственно-авторской и сказовой речью могут быть очень большими, если автор избирает в качестве рассказчика лицо, очень далекое, не похожее на него по своим речевым характеристикам (например, сказовая речь в произведениях П. Бажова), но различия могут быть и менее яркими, как, например, в рассказе М. Шолохова «Судьба человека», где переходы от речи автора к рассказу Андрея Соколова, от речи автора к речи рассказчика, мало заметны, едва уловимы.

В этом произведении^{130[10]} находим довольно сложное переплетение собственно речи автора, речи рассказчика и речи персонажа Андрея Соколова, который ведет рассказ о своей судьбе.

Вначале ведется рассказ от первого лица и потому кажется, что это и есть сам автор:

Вскоре я увидел, как из-за крайних дворов хутора вышел на дорогу мужчина. Он вел за руку маленького мальчика, судя по росту – лет пяти-шести, не больше. Они устало брели по направлению к переправе, но, поравнявшись с машиной, повернули ко мне. Далее все более отчетливо проявляется сближение автора с персонажем, который выступает в качестве автора-рассказчика, и, наконец, появляется еще один – главный субъект речи – персонаж (Андрей Соколов). Получается, что собственно автор и автор-рассказчик не одно и то же лицо. Речь собственно-авторская и несобственно-авторская оказываются настолько переплетены, что трудно улавливаются переходы от одной к другой.

Он положил на колени большие темные руки, сгорбился. Я сбоку взглянул на него, и мне стало что-то не по себе... Видали ли вы глаза, словно присыпанные пеплом, наполненные такой неизбывной смертной тоской, что в них трудно смотреть? Вот такие глаза были у моего случайного собеседника.

Итак, рассказчик взглянул «сбоку», а автор помог нам, читателям, увидеть эти глаза в упор. Так состоялась двойная встреча: автора с читателем и рассказчика с Андреем Соколовым^{131[11]}. Весь рассказ Шолохова представляет собой «рассказ в рассказе». Это рассказ рассказчика и рассказ Соколова. И скрепляет эти две линии сам автор. Собственно-авторская речь, несобственно-

^{129[9]} См.: Васильева А.Н. Художественная речь. М., 1983. С. 101–130.

^{130[10]} Пример взят из книги А.Н. Васильевой «Художественная речь».

^{131[11]} См.: Васильева А.Н. Указ. соч.

авторская речь (речь рассказчика) и стилизованная сказовая речь героя, который является вторым рассказчиком, – такова сложная композиционно-речевая структура рассказа. Сложность вычленения собственно-авторской речи здесь заключается в том, что первый рассказчик (от первого лица), повествователь, оказался выразителем авторской позиции, потому-то его речь сливается с авторской.

Легко, непринужденно сменяется субъект повествования в «Евгении Онегине» А.С. Пушкина. Собственно-авторская речь, без указания на конкретного субъекта, смещается авторскими обобщениями типа «Мы все учились понемногу, Чему-нибудь и как-нибудь». И далее сам автор включается в разговор как действующее лицо: «Всего, что знал еще Евгений, Пересказать *мне* недосуг». Или: «Письмо Татьяны *предо мною*, Его я свято берегу». Так, Пушкин, выступающий в роли повествователя, вводит себя в качестве действующего лица; он постоянно выдает свое присутствие: иронизирует над романтиками, набрасывает план своего романа, рассуждает о технике стихосложения, постоянно открыто и прямо беседует с читателем. Собственно-авторская речь и несобственно-авторская тесно переплетены и составляют единое целое.

Интересное сочетание авторского голоса и голоса рассказчика находим в произведениях И.С. Тургенева.

В своих произведениях И.С. Тургенев часто использует в качестве субъекта повествования образ рассказчика, но такого, который «равен автору»^{132[12]}. У него нет стилизации «чужой индивидуальной и социальной манеры рассказывания»^{133[13]}. Это и рассказ Петра Петровича Б. (Пунин и Бабурин), и рассказ старика (Часы), и рассказ моего старого знакомого (Повесить его!) и др.

Такая ориентация создает впечатление единства автора и рассказчика, так как последний одновременно и носитель авторского замысла, его сознания, и носитель общекультурного сознания. Например, чисто авторское начало рассказа «Бежин луг» субъектно не определено. Эта неназванность авторского «Я» создает впечатление полной отстраненности автора от текста описания природы, и автор лишь ощущается как наблюдатель со стороны. Затем автор-рассказчик вводится в повествование как реальное лицо (начинаются «блуждания» заблудившегося охотника): «Меня тотчас охватила неприятная неподвижная сырость, точно я вошел в погреб»... Таким образом, рассказчик появляется тогда, когда намечается переход к сюжетному повествованию: блуждания охотника, встреча с мальчиками. Причем стилистически описания начальные и описания блужданий охотника ничем не отличаются. После того, как произошла встреча героя-рассказчика с мальчиками, он меняет свою роль: уже не рассказывает, а наблюдает и слушает.

Независимо от того, каков субъект повествования в художественном тексте – сам автор или другое лицо, которому автор поручил эту роль, – рассказ ведется от 1-го, 2-го или 3-го лица. Но это только форма. Субъект же, вложенный в эту форму, может быть самым разнообразным.

Реже всего используются формы 2-го лица, в которых совмещается рассказчик и адресат, как, например, в некоторых текстах И. Тургенева:

За четверть часа до захождения солнца, весной, вы входите в рошу, с ружьем, без собаки. Вы отыскиваете себе место где-нибудь подле опушки, оглядываетесь, осматриваете пистон, перемигиваетесь с товарищем. Четверть часа прошло. Солнце село, но в лесу еще светло (Ермолай и Мельничиха).

Вы проходите мимо дерева – оно не шелохнется: оно нежится. Сквозь тонкий пар, ровно разлитый в воздухе, чернеет перед вами длинная полоса. Вы принимаете ее за близкий лес; вы подходите – лес превращается в высокую грядку полыни на меже. Над вами, кругом вас – всюду туман <...>.

Но вот вы собрались в отъезжее поле, в степь <...>.

Далее, далее! Пошли степные места. Глянешь с горы – какой вид! (Лес и степь).

^{132[12]} См.: Муратов А.Б. Автор-рассказчик в рассказе Тургенева «Бежин луг»//Автор и текст: Сборник статей/ Под ред. В.М. Марковича и В. Шмида. СПб., 1996.

^{133[13]} Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. С. 326.

То же в стихотворении в прозе «Камень» с прямым обращением к читателю: *Видали ли вы старый, серый камень на морском побережье, когда на него, в час прилива, в солнечный весенний день, со всех сторон бьют живые волны – бьют и играют, и ластятся к нему – и обливают его мишустую голову рассыпчатым жемчугом блестящей пены?*

Более распространено повествование от 3-го лица, когда автор в какой-то мере отстранен и создается впечатление, что повествование ведется само собой:

Однажды весною, в час небывало жаркого заката, в Москве, на Патриарших прудах, появились два гражданина. Первый из них, одетый в летнюю серенькую пару, был маленького роста, упитан, лыс, свою приличную шляпу пирожком нес в руке, а на хорошо выбритом лице его помещались сверхъестественных размеров очки в черной роговой оправе. Вторым – плечистый, рыжевато-белый, вихрастый молодой человек в заломленной на затылок клетчатой кепке – был в ковбойке, жеваных белых брюках и в черных тапочках.

Первый был не кто иной, как Михаил Александрович Берлиоз, председатель правления одной из крупнейших московских литературных ассоциаций, сокращенно именуемой МАССОЛИТ, и редактор толстого художественного журнала, а молодой спутник его – поэт Иван Николаевич Понькин, пишущий под псевдонимом Бездомный.

Попав в тень чуть зеленеющих лип, писатели первым делом бросились к пестро раскрашенной будочке с надписью «Пиво и воды» (М. Булгаков. Мастер и Маргарита).

Рассказ от третьего лица создает впечатление повествования нейтрального, объективного, не связанного с конкретным лицом, субъективно воспринимающим описываемые события. При такой форме нет и вовлечения читателя в события, как, например, при использовании формы 2-го лица.

Но особой сложностью обладает многоликая форма 1-го лица. Первое лицо может быть избрано для субъекта речи – и собственно автора, и персонажа, т.е. от первого лица может говорить «разное» лицо, любое лицо.

Субъект повествования от 1-го лица может иметь разную меру конкретности и условности^{134[14]}.

Это может быть и собственно автор, тождественный писателю, как, например, А. Пушкин в «Путешествии в Арзрум», И. Гончаров в «Фрегате Паллада» или Б. Пастернак в «Охранной грамоте».

А вот в «Записках из подполья» Ф.М. Достоевского автор, ведущий повествование от 1-го лица, – лицо вымышленное, сам Достоевский говорит об этом, характеризуя автора как принадлежащего к лицам, которые «должны существовать в нашем обществе». Начало главы первой: *Я человек больной... Я злой человек. Непривлекательный я человек. Я думаю, что у меня болит печень. Впрочем, я ни шиша не смыслю в моей болезни и не знаю наверно, что у меня болит. Я не лечусь и никогда не лечился, хотя медицину и докторов уважаю.*

И далее непосредственное обращение к адресату-читателю: *Мне теперь хочется рассказать вам, господа, желается или не желается вам это слышать, почему я даже насекомым не сумел сделаться. Скажу вам торжественно, что я много раз хотел сделаться насекомым. Но даже и этого не удостоился.*

Другое лицо, лицо рассказчика, скрывается в повествовании от «я» и во многих рассказах И. Тургенева, когда рассказчик точно обозначен и даже охарактеризован, как, например, в рассказе «Стук...Стук...Стук!».

Вот начало рассказа: *Мы все собрались в кружок – и Александр Васильевич Ридель – наш хороший знакомый (фамилия у него была немецкая – но он был коренной русак) – Александр Васильевич начал так:*

– Я расскажу вам, господа, историю, случившуюся со мной в тридцатых годах...

Такое четкое обозначение субъекта повествования при подаче текста от первого лица – лишь один из возможных случаев конкретизации «я» рассказчика. В более сложных случаях представления субъекта повествования 1-е лицо может оказаться в высшей степени

^{134[14]} См.: Кожевникова Н.А. Типы повествования в русской литературе XIX–XX вв. М., 1994. С. 13.

неопределенным и, более того, может быть воплощением нескольких лиц. Это, например, свойственно прозе В. Набокова.

Роман В.В. Набокова «Соглядатай» представляет собой сочетание ряда новелл, в которых в воображении героя взаимоотожествляются разные персонажи. А сам повествователь словно дробится, облик его размывается.

В разных новеллах субъект повествования оформляется по-разному: в «Соглядатае» это авторское «я», затем это сторонний человек, увиденный в зеркале, затем это «я»-мысль (после смерти) (*Я видел себя со стороны, тихо идущим по панели, – я умилялся и робел, как еще неопытный дух, глядящий на жизнь чем-то знакомого ему человека*).

Далее интересная деталь: Смуров (герой повествования) вспоминает о своей истории, как спасая от смерти (*Это было в Ялте, – рассказывал Смуров, – после ухода белых. Я отказался эвакуироваться с остальными...*). Далее идет рассказ от 1-го лица (Смурова), примерно на две страницы текста. После чего вступает в повествование некто (автор?): *Далее Смуров рассказывал, как он, под прикрытием темноты, пошел по направлению к морю, как ночевал в порту, среди каких-то бочек...*

И наконец рассуждение автора: *Положение становилось любопытным. Я уже мог насчитать три варианта Смурова, а подлинник оставался неизвестным. Так бывает в научной систематике <...>.*

Вот так и я решил докопаться до сущности Смурова, уже понимая, что на его образ влияют климатические условия в различных душах, что в холодной душе он один, а в цветущей душе окрашен иначе... Я начинал этой игрой увлекаться. Сам я относился к Смурову спокойно. Некоторая пристрастность, которая была вначале, уже сменялась просто любопытством. Зато я познал новое для меня волнение. Как ученому все равно, красив ли или нет цвет крыла, изящен ли или груб рисунок на нем, а важны только видовые приметы, – так и я смотрел на Смурова без эстетических содроганий, но зато находил острейшее ощущение в той систематизации смуровских личин, которую я беспечно предпринял.

Как уже было сказано, роман состоит из ряда новелл. В рассказах «Обида» и «Лебеда» повествуется от 3-го лица; в «Тerra incognita» – от 1-го, в рассказах «Встреча», «Занятой человек» – в основном от 3-го лица. «Случай из жизни» – дается от 1-го лица (от лица женщины).

Персонажи «Соглядатай» – собственные воплощения повествователя, порожденные его воображением. Отождествление персонажей лишает повествователя четких очертаний, а придуманная героем его «жизнь после смерти» дает возможность Набокову причудливо переплести прошлое и будущее, реальное и воображаемое, отстраненное.

Вот как строится данный текст (сцена в вагоне):

Наши чемодан тщательно изукрашен цветными наклейками, – Нюрнберг, Штутгарт, Кельн (и даже Лидо, но это подлог); у нас темное, в пурпурных жилках, лицо, черные подстриженные усы и волосатые ноздри; мы решаем, сопя, крестословицу. В отделении третьего класса мы одни, и посему нам скучно.

Поздно вечером приедем в маленький сладострастный город. Свобода действий! Аромат коммерческих путешествий! Золотой волосок на рукаве пиджака! О женщина, твое имя – золотце... Так мы называем нашу маму, а потом Катеньку. Психологизм: мы все Эдипы <...>.

Мы не знаем известного турецкого генерала и не можем найти ни отца авиации, ни американского грызуна, – а в окно смотреть тоже не особенно забавно. Поле. Дорога. Елки-палки. Домишко и огород. Поселяночка, ничего, молодая <...>.

Еще целых пять часов. Говорят, железнодорожная езда располагает к этому. Крайне расположен. Ведь как там ни верти, а главное в жизни – здоровая романтика. Не могу думать о торговле, пока не пойду навстречу моим романтическим интересам.

Переход к 3-му лицу: *Подняв раму и обернувшись, он с приятным удивлением увидел, что за время его гипнотических занятий отделение успело наполниться.*

Далее опять 1-е множественное (отнесенное к себе): *Разберем по статьям...*

И опять 3-е: *Позвольте вам предложить, – сказал Костя, – смягчающее вину обстоятельство.*

Он вынул из-под себя обшитую пестрым сатином, прямоугольную, надувную подушечку, которую всегда подкладывал во время своих твердых, плоских, геморроидальных поездов.

И конец сцены в вагоне (рассказ «Хват»):

В поезде битком набито, жарко. Нам как-то не по себе, нам хочется не то есть, не то спать. Но когда мы наедемся и выступимся, жизнь похорошеет опять, и заиграют американские инструменты в веселом кафе, о котором рассказывал Ланге. А затем, через несколько лет, мы умрем.

Итак, рассказывает Костя, но представлен он то 1-м лицом единственного числа, 1-м лицом множественного числа, то 3-м лицом. Костя («я») – сам автор, он же «мы» и далее «он».

В рассказе В.В. Набокова «Случай из жизни» повествуется от «я» (лицо 1-е), но это «я» – женщина, причем переход повествования от 3-го лица (мужчины) к 1-му лицу (женщины) без какого бы то ни было авторского комментария:

За стеною Павел Романович с хохотом рассказывал, как от него ушла жена.

Я не выдержала этого ужасного звука и, не спросив зеркала, в мятном платье, в котором валялась после обеда, и, вероятно, с печатью подушки на щеке, выскочила туда, то есть в хозяйскую столовую, где застаю такую картину: мой хозяин, некто Пришивин (не родственник писателя) поощрительно слушает, безостановочно набивая папиросы, а Павел Романович ходит кругом стола с кошмарным лицом, до того бледный, что кажется даже побледнела его чистошерстно обритая голова...

Особого разговора заслуживает вопрос о форме представления авторства в современных произведениях, рассчитанных на создание эффекта полной реальности, «действительно случившегося». Это литература мемуарного или «полумемуарного» жанра, в которой происходит полное слияние автора с героем, когда они перестают различаться, образуя нерасторжимое единство. Например, в филологическом романе В.И. Новикова «Роман с языком» сам филолог становится героем, а его профессия – основой сюжета. Неразлучны автор и герой и у А. Гениса, в частности в произведении «Довлатов и окрестности». Интерес к подобной форме повествования особенно актуализировался с 60-х годов и проявился в таких разных по сути произведениях, как роман-анекдот Венедикта Ерофеева «Москва – Петушки» и опыте художественного исследования А. Солженицына «Архипелаг ГУЛАГ»^{135[15]}.

Как видим, субъект повествования в художественном тексте может быть представлен по-разному: и достаточно конкретно (как непосредственный автор – создатель произведения или вполне конкретно обозначенный рассказчик), и в высшей степени условно и неопределенно, возможно и полное единение автора и героя (иллюзия отождествления). Степень условности авторских воплощений и перевоплощений усиливается в текстах психологически насыщенных, снабженных размышлениями героев. И безусловно эти качества текста связаны с индивидуальностью авторского письма.

Кроме авторской речи, художественный текст, как правило, содержит прямую речь. Она тоже может принимать разные формы.

Прямая речь персонажей в художественном произведении изображает непосредственное общение людей, она диалогична, это обмен репликами. Наряду с такой внешней формой прямой речи, в художественном тексте часто обращение автора к внутренней речи персонажей: это либо «разговор» с самим собой, либо с воображаемым собеседником.

Внутренняя и внешняя речь персонажа может даваться не только в форме прямой, но и в косвенной форме. Ср.: *За спиной Тихонова стоял высокий седой моряк и внимательно смотрел на него.*

– Я к вам от Никанора Ильича, – сказал Тихонов. – Он болен. Он просил передать, что крышка от рояля готова. За ней можно приехать (К. Паустовский. Северная повесть). – За спиной Тихонова стоял высокий седой моряк и внимательно смотрел на него. Тихонов сказал, что он от Никанора Ильича, что тот болен и просил передать, что крышка от рояля готова.

^{135[15]} См.: Богомолов Н.А. Автор и герой в литературе рубежа тысячелетий// Филологические науки. 2002. №3.

Странный человек за столом даже побагровел от напряжения и сказал невнятно опять-таки, что секретаря тоже нету... когда он придет, неизвестно и... что секретарь болен... (М. Булгаков. Мастер и Маргарита).

Речь персонажа может приобретать и форму несобственно-прямой: такая дословно сохраненная прямая речь формально не выделена в составе авторской, синтезирована с авторским текстом:

Он хотел услышать в комнатах женские шаги, но ничего не доносилось, кроме стука стенных часов и отдаленных гудков автомобилей. Где же она? Надо дождаться ее, чтобы окончилось это страшное незнание (К. Паустовский. Северная повесть).

Несобственно-прямая речь на общем фоне авторской речи ощущается как привнесенная со стороны, как включение речи (внешней или внутренней) другого лица:

В кабине тесно: раз, два, три – четыре человека, ого! Очень пахнет тулупом. Тимохин курит. Сережа кашляет. Он сидит, втиснутый между Тимохиным и мамой, шапка съехала ему на один глаз, шарф давит на шею, и не видно ничего, кроме окошечка, за которым мчится снег, освещенный фарами. Здорово неудобно, но нам на это наплевать: мы едем. Едем все вместе, на нашей машине, наш Тимохин нас везет, а снаружи, над нами, едет Коростелев, он нас любит, он за нас отвечает... Господи ты боже мой, мы едем в Холмогоры, какое счастье! Что там – неизвестно, но, наверное, прекрасно, раз мы туда едем! – Грозно гудит тимохинская сирена, и сверкающий снег мчится в окошечко прямо на Сережу (В. Панова. Сережа).

Повествование от автора в этом отрывке прерывается рассказом-размышлением Сережи, передающего свои ощущения и наблюдения (*ого!; здорово неудобно; какое счастье!; мы едем; наш Тимохин нас везет; мы туда едем*).

Несобственно-прямая речь может довольно причудливо вплетаться в авторский текст:

Разговаривая со мной, она так и лежала на печи ничком, без подушки, головой к двери, а я стоял внизу. Она не проявила радости заполучить квартиранта, жаловалась на черный недуг, из приступа которого выходила сейчас: недуг налетал на нее не каждый месяц, но, налетев, – ...держит два-дни, три-дни, так что ни встать, ни подать я вам не приснею. А избу бы не жалко, живите (А. Солженицын. Матренин двор).

Как видим, и авторская речь во всех ее разновидностях и тем более прямая речь как принадлежность художественного текста – это всегда личностная речь, она ведется от чьего-то лица: от первого лица; от автора, рассказчика или персонажа. Субъект речи может быть не назван, растворен как некий повествователь, будто со стороны воспринимающий все происходящее. Или, наоборот, выдвинут на передний план рассказчик, но он всегда присутствует и имеет формы своего выражения.

Текст монологический и диалогический

Монолог (греч. *monos* – один и греч. *logos* – речь) – форма речи (текста), развернутое высказывание одного лица.

Диалог (греч. *dialogos*) – форма речи, представляющая разговор двух или нескольких лиц. В последнем случае используется и термин «полилог».

Текст монологический – это текст, поданный от первого лица или лица – наблюдателя со стороны; также текст, поданный от лица неопределенного или безлично.

Диалогический текст обычно бывает представлен как сочетание реплик, принадлежащих разным лицам.

Диалог существует и как самостоятельный публицистический или философский жанр (например, диалоги Платона).

Собственно диалог является основной формой речи в драматических произведениях, однако в принципе и монологический текст (от автора) может включать в себя диалогические фрагменты. Диалогические вкрапления в виде речи персонажей часто сопровождают тексты художественной прозы. Это прямое использование диалога.

Вот пример сочетания монологической и диалогической формы речи в художественной прозе.

За дверью стоял Благов. Я удостоверил его личность. Жора впустил его в магазин и сказал, что часа через два он придет к нам погреться и попить кипятку.

– Вот что, – сказал Благов. – Я все думаю об этом рассказе Соболя. Талантливая вещь. Нельзя, чтобы она пропала. У меня, знаете, как у старого газетного коня, привычка не выпускать из рук хорошие рассказы.

– Что же поделаешь! – ответил я.

– Дайте мне рукопись. Клянусь честью, я не изменю в ней ни слова. Я останусь здесь, потому что возвращаться домой, на Лонжерон, невозможно – наверняка разденут. И при вас я пройду по рукописи.

– Что значит «пройду»? – спросил я. – «Пройтись» – это значит выправить.

– Я же вам сказал, что не выброшу и не впишу ни одного слова.

– А что же вы сделаете?

– А вот увидите.

В словах Благова я почувствовал нечто загадочное. Какая-то тайна вошла в эту зимнюю штормовую ночь в магазин Альшванга вместе с этим спокойным человеком. Надо было узнать эту тайну, и поэтому я согласился. [...]

Благов кончил работу над рукописью только к утру. Мне он рукописи не показал, пока мы не пришли в редакцию и машинистка не переписала ее начисто.

Я прочел рассказ и онемел. Это была прозрачная, литая проза. Все стало выпуклым, ясным. От прежней скомканности и словесного разброда не осталось и тени. При этом действительно не было выброшено или прибавлено ни одного слова.

Я посмотрел на Благова. Он курил толстую папиросу из черного, как чай, кубанского табака и усмехался.

– Это чудо! – сказал я. – Как вы это сделали?

– Да просто расставил правильно все знаки препинания. У Соболя с ними просто форменный кавардак. Особенно тщательно я расставил точки. И абзацы. Это великая вещь, милый мой. Еще Пушкин говорил о знаках препинания. Они существуют, чтобы выделить мысль, привести слова в правильное соотношение и дать фразе легкость и правильное звучание. Знаки препинания – это как нотные знаки. Они твердо держат текст и не дают ему рассыпаться (К. Паустовский. Золотая роза).

Наряду с таким, классическим способом включения диалога в монологическое повествование все чаще появляются особые формы включения, когда прозаический монологический текст заимствует их у другого вида литературы, в частности у драмы. Такие сочетания форм встречаются, например, у А. Битова, В. Маканина.

В повести «Сад» А. Битов совмещает формы прозаического произведения и драматического. Это сказывается в том, что диалогическая речь представлена по-разному: как смена неиницированных реплик персонажей, отделенных друг от друга абзачным отступом (как в классической прозе), и как инициированный диалог с авторскими ремарками (как в драме).

Ср. примеры:

1. *И тут уже ясно, о чем дальше разговор – о встрече. Вот если он еще немного потопчется в разговоре и не спросит – спросит она. А если не выдержит и спросит он – она, пожалуй, скажет, что сегодня не может, занята. И кто ее знает, как она там занята. И он говорит:*

– Ну так я приду.

– Нет, Алеша, я сегодня занята. – Так он и знал!

– Чем же это? – опять слова то жидкие, то твердые.

- Господи, Алеша... Ну, стиркой. Новый год же...
- Так я тебе не буду мешать – просто посижу.
- Не надо, Алеша. И дома сегодня все будут.
- Я все-таки приду.
- И твоя мама...

И теперь уже все было ясно. Он, конечно, придет. Хотя у него дел по горло. Сессия. И мама будет коситься, что он опять уходит. Но чем больше упирается Ася, тем вернее, что он придет.

2. Сад. Уголок его. Скамейка между сараем и садом.

О н а . Но так больше нельзя. Зима, понимаешь?.. А я хочу, чтобы было тепло. Чтобы я могла куда-то прийти. Это обязательно. И все же обедать на деньги, что выдает тебе мама на завтрак? И ждать тебя по утрам, когда наконец я одна: придеешь ты или не придеешь? Ты-то, конечно, придеешь... И целоваться вот здесь. И на лестнице тоже целоваться... Холодно ведь. Это тебе тепло. А мне холодно...

О н . Не надо так... И ты не права. Это так, конечно... Но ведь я тебя люблю <...>

О н а . Милый, ну... Ты любишь. Я забыла. Дай я на тебя посмотрю. Ну как же не любить такого! <...>

Далее диалог продолжается с вкраплением авторских ремарок (совсем как в драматургическом тексте, подготовленном к сценическому воплощению):

О н а . Милый, ну куда же ты уйдешь? Зачем, главное? Для меня? А зачем это мне? И почему, собственно, ты уйдешь? (Смеется.) Ты же... Ты же можешь привести меня?.. (Смеется все звонче и тоньше.) Ну да, к себе. У тебя же отдельная комната! Маленькая, правда... (Резко хохотнув.) Ты приведешь меня и скажешь: вот мы решили... (Хохочет, раскачиваясь.) Воображаю, какое будет у нее лицо! (Хохочет, как всхлипывает, стихает.) Ты молчишь! Что же ты молчишь? Что, не приведешь? Слабо ведь? А то приведи, а? Заживем. Отдельно, законно...

О н . Не надо. Не надо так, прошу тебя. Ты ведь знаешь...

О н а . Что знаешь? Что я такого знаю! Что я не могу прийти к тебе? А если я хочу! А почему же это я не могу прийти? П-почему?

О н . Не надо так... Ты же знаешь сама. Это будет не жизнь...

Далее реплики оформляются опять с помощью абзацев, но ремарки сохраняются как в драме:

– Почему же – не жизнь? **Она** ведь у тебя умная, сдержанная, слова лишнего не скажет. Благородная... Почему же не жизнь?.. (Пауза.) А я вот иногда мечтаю, чтобы она была стерва. Чтобы была толстая, неряшливая, несдержанная. Чтобы считала, к примеру, сахар... Насколько было бы проще! Да я бы счастлива была... (Пауза.) Хорошая? Чем же это она хорошая? Знаю, знаю! Но это ведь нехорошо быть такой вот хорошей! Выгодно! Она ведь... Почему бы я такой не была? Ты же ее боишься! Нет, а? Не любишь – боишься. (Пауза.) Будто я тебя отнимаю! Тут ведь не больше этого, если разобраться. Тебя-то тут и нет. Что молчишь? Молчишь что? Я знаю, ты сейчас думаешь так же, как **она**. Вы похожи. Ты не знаешь, что вы похожи. А я знаю.

– Я не похож.

– А ты не прячься. Я ведь не про лицо говорила. И ты прекрасно понял.

– Да.

– Нет, ты удивительный человек! Это только ты можешь так сказать «да»... (Смеется, словно жмурится.)

Нечто похожее находим и у В. Маканина в романе «Портрет и вокруг»:

А моя Аня метнула на меня взгляд; в переводе на семейный язык взгляд означал следующее: не шути... и помни – тетя Паша и тетя Валя уйдут, но я останусь.

Далее так:

Я. А жизнь дядя Вениамин знает?

Т е т я П а ш а . Знает.

Т е т я В а л я . Я думаю, что знает.

А н я . Не прикидывайся глупеньким. Если бы дядя Вениамин не знал жизнь, зачем бы тете Паше его к нам приводить?

Я. Как – он тоже придет?

Т е т я П а ш а . Придет.

Т е т я В а л я . И нечему тут удивляться. Раз мы пришли, значит, и он придет.

Т е т я П а ш а . Но не сегодня...

Я . Почему же не сегодня?

Т е т я В а л я . Не бойся. Он придет обязательно – не обманет.

И далее следует обычный диалог со стандартной формой представления прямой речи (с абзацным выделением каждой реплики):

И наконец, ставя точку в нашей продолжительной беседе, тетя Паша и тетя Валя заверили, что дядя Вениамин спасет меня, как бы ни было мне плохо, – спасет и вернет к жизни. Я промолчал. Шутка насчет отделения реанимации могла обойтись слишком дорого.

– Ты почему не слушаешь? – И Аня больно пнула меня ногой под столом.

– Я слушаю.

– Он многое знает, он и геройства совершал, и в тюрьме сидел, – вздохнула тетя Паша, – а вообще он работает слесарем.

И тут Аня пнула меня так, что я едва не взвыл.

– Тебя русским языком спрашивают – будешь ты писать о дяде Вениамине или не будешь?

– Повесть?

– Да. Большую повесть.

Этим, оказывается, и предполагалось меня спасти. Делом. Конкретным делом, которое тебе же на пользу.

В открытом виде диалог может использоваться в текстах научно-популярных, в которых ради занимательности, создания некоторой сюжетности автор обращается к прямой речи – либо в виде цитации чьих-то слов, либо путем конструирования условного диалога с читателем.

Например:

Когда полиция штата Оклахома уничтожила маки в саду мисс Персонс, сообщает журнал «National Geographic», возмущенная хозяйка воскликнула: «Я никогда не видела, чтобы на моей земле делали что-либо подобное с клумбами цветов!» Тем не менее полицейские действовали в строгом соответствии с законом – на клумбах мисс Персонс цвели не простые цветы, то был опиумный, или снотворный, мак, разведение которого в Соединенных Штатах строго запрещено (С. Титов. Сирены, поющие в мозгу// Наука и жизнь. 1998. №10. С. 108).

В скрытой форме диалог может пронизывать монологический текст разных видов: художественный, газетный, научный, учебный.

Вопрос о диалогичности, в частности, письменной научной речи неоднократно рассматривался в ряде публикаций^{136[1]}.

То же можно сказать и о текстах газетных жанров.

Диалогичность свойственна любым научным и научно-популярным текстам, хотя, естественно, формы диалогичности более плотно представлены в текстах дискуссионных, полемических. Явный или скрытый диалог всегда сопровождает изложение нового знания (теории, концепции), так как возникает необходимость опровержения старого. В научно-популярном тексте обращение к диалогизации преследует иные цели, связанные с популяризаторскими задачами общения. Учебная и учебно-инструктивная литература также обращается к формам своеобразного диалога, руководствуясь своими целями – дидактического характера.

Конечно, формы диалогичности, используемые в текстах научных, научно-популярных, учебных, инструктивных, качественно отличаются от форм диалогичности художественного текста. Им, как правило, не свойственна персонифицированность речи, как в художественном тексте. Диалогичность нехудожественного текста представляется особыми средствами выражения, которые помогают автору направить свой текст на читателя, часто эти речевые средства служат цели установления контакта с читателем, они имитируют задушевность беседы с ним, дают возможность автору акцентировать внимание читателя на важных вопросах.

^{136[1]} См., например: Кожина М.Н. Диалогичность письменной научной речи. Пермь, 1986; Славгородская Л.В. Научный диалог. М., 1986; Красавцева Н.А. Выражение диалогичности в письменной научной речи (на материале англ. языка)// Автореф. канд. дисс. Одесса, 1987; и др. работы.

Средств диалогизации много^{137[2]}: это вопросно-ответные комплексы; различные обращения к читателю; приобщение его к совместному размышлению, действию; различные формы выражения побуждения; способы выражения предписания, рекомендации, прямо направленные на читателя; экспликации предполагаемых реакций читателя на сообщаемое автором и др.

Разнообразные средства диалогизации принципиально подходят разным текстам, различия касаются лишь в их распределении в тексте, в насыщенности ими тех или иных текстов.

Чаще всего используются синтаксические средства диалогизации (вопросно-ответные комплексы, риторические вопросы, восклицания; вводные и вставные конструкции, разные формы обращения к читателю), другую группу составляют собственно текстовые средства (ссылки, сноски, обращения к чужому мнению).

Вот некоторые примеры:

Так что же представляют собой эти загадочные вещества, называемые учеными по-разному – наркотиками, галлюциногенами, фантастиками, психотомиметиками, психодислептиками (у юристов, конечно, существует строгий перечень веществ, которые относятся к наркотическим).

Почему разговоры о них не умолкают в течение веков? Почему и сейчас газеты и журналы всего мира пишут о наркомании как об одном из главных социальных зол?

Вызвать нарушение поведенческих и психических процессов можно с помощью самых различных соединений, действие которых необязательно направлено строго на функцию головного мозга. Практически отравление любым ядом приводит к тем или иным изменениям в сознании, настроении, способности ориентироваться в окружающей среде. Однако особое внимание психофармакологи уделяют соединениям, которые вызывают сдвиги в психической и эмоциональной сферах (С. Титов. Сирены, поющие в мозгу).

Почему же все-таки среди необозримого множества химических соединений несколько десятков занимают совершенно особое положение? Почему пристрастие к ним оказывается настолько могущественным, что человек готов жертвовать благополучием, здоровьем, даже жизнью? Почему эти вещества в таких небольших дозах вызывают столь глубокие изменения в организме? Неужели эволюция специально подготовила биохимические и физиологические процессы в организме, зная, какие вещества будут искусственно синтезированы или найдены в экзотических растениях? Да, действительно эволюция подготовила наш организм, только не к этим, а совсем к другим веществам, без которых невозможно само наше существование. Каждая клетка нашего тела есть не что иное, как невероятной сложности химический завод, где ежесекундно происходит множество синтезов и распадов многочисленных соединений (там же).

В этих примерах активно используются вопросно-ответные комплексы, концентрирующие читательское внимание, автор приобщает читателя к размышлению, настраивает его на активное восприятие.

Далее в тексте, когда приобщение уже состоялось, автор прямо обращается к читателю, приглашая его к совместному действию:

***Посмотрим**, например, что творит в мозгу ЛСД. Он умело маскируется под один из важнейших нейромедиаторов – серотонин (там же).*

***Вспомним** движение хиппи, одним из существенных его атрибутов стал ЛСД. Хиппи старались отгородиться от общества, употребляя психотомиметик (там же).*

Еще в более яркой, непосредственной форме диалогизация сопровождает газетно-публицистический текст. К такой активизации литературной формы автора побуждает сама заданность текста – воздействовать на читателя, сделать его активным участником описываемых событий, повлиять на его общественное сознание. Все названные здесь средства диалогизации в таких текстах сопровождаются прямыми авторскими оценками, что, бесспорно, воздействует на читателя: он либо соглашается с автором, либо мысленно вступает с ним в полемику, опровергает его. Так и создается диалог «автор – читатель».

^{137[2]} См., например: Кожина М.Н., Дускаева Л.Р. Выражение диалогичности в естественнонаучных текстах// Стилистика текста в коммуникативном аспекте. Пермь. 1987.

В качестве примера приведем статью В. Сердюченко из «Литературной газеты». Статья помещена под рубрикой «Точка зрения». Уже одно это свидетельствует о «персональности» изложенного здесь мнения. И, конечно, автор стремится убедить читателя в правильности этого мнения, рассчитывает на согласие и поддержку читателя. Чтобы добиться этого, автору потребовалось максимально приблизить к себе читателя, «поговорить с ним по душам». Он не скупится на вопросы к читателю, но сами вопросы уже заключают в себе ответ, они содержательно наполнены. Но этого мало, автор для убедительности далее еще и разъясняет это содержание, дает ему оценку. Даже прямые обращения к читателю распространены сведениями оценочного характера (см. в тексте: *поговорите с любым из них...; отправьте их... и вы обнаружите...*). Иногда автор как бы заигрывает с читателем (см. абзац: *Казалось бы, литература...*), дает возможность представить и иное мнение, но тут же резко прерывает это размышление (*Ничего похожего!*). В тексте много вводных и вставных конструкций, настраивающих читателя в нужном автору ключе: они полны иронии (см.: *Пока еще освещенных*) или содержат сделанное между прочим уточнение (см.: *Кстати, слава Тургеневу...*). Интересна в плане разворачивания диалога «автор – читатель» и концовка статьи: автор уверен, что он убедил своего собеседника в правоте своего мнения, диалог привел к согласию, сомнения отпали, читатель завоеван, он уже единомышленник. Автор снисходительно, уже не сомневаясь в солидарности читателя, заявляет: *Предоставим их [современных писателей] самим себе. Литературный обморок нации не может длиться вечно...*

Вот этот текст:

Обратил ли ты внимание, читатель, что из современной российской словесности полностью исчезли описания природы? То есть разрушилась, приказала долго жить одна из родовых составляющих русской литературы, придававшая неповторимый, ей одной присущий аромат. Ужель сегодняшняя отечественная действительность настолько урбанизовалась, что природа стала как бы излишней в жизненной и духовной практике наших современников? Отнюдь. Как раз сегодня многомиллионное российское множество проходит поприще великого толстовского прощенья, постигает утраченную премудрость времен Авраамовых и стада его. Мириады соотечественников устремились в поля, леса и на огороды в поисках пропитания для себя и своих близких. Поговорите с любым из них на любую, сколь угодно отвлеченную тему – и со второй фразы он перейдет к прогнозам на осенний урожай, предсказаниям хорошей или дурной погоды, поразит вас знанием вегетационных тайн помидорной рассады или философией капустной грядки, а затем с криком «я прозевал вечерний полив!» устремится на покамест еще ходящую электричку, прижимая к груди возлюбленный саженец.

Эта вынужденно-добровольная пантеизация целого поколения, его приобщение к первичным, эллинским истинам жизни представляют собою высшее, почти онтологическое достижение новых властей, о чем сами они скорее всего не подозревают. На необъятных пространствах миллионы соплеменников роют, удобряют, выращивают, высаживают ягодно-грибные десанты и, таким образом, эволюционируют к «Homo agrarius» – на фоне более общей тенденции остального человечества к «Homo industriales».

Казалось бы, литература, являющаяся, по определению старомодного Белинского, формой национального и общественного самосознания, должна бы направиться вослед.

Туда, где мой народ, к несчастью, был.

Ничего похожего! Новейшая писательская генерация двинулась в прямо противоположную сторону, сгрудившись на освещенных (пока еще освещенных) пятачках городского пространства. И добро если бы речь шла об осознанном, концептуальном урбанизме, уверенности в том, что «Записками охотника» тема «природы» окончательно изжила себя в русской литературе и ничего поучительного дать обитателю конца второго тысячелетия уже не может. Увы, дело не в природе, а в самих сочинителях.

Современный среднестатистический автор слеп, как крот, глух, как тетерев, и безводен, как пень. И, добавили бы мы, похотлив, как обезьяна, но опять-таки какой-то чернильной, гомункулообразной похотливостью. Отправьте их, подобно лермонтовскому Мцыри, в дебри и чащи языческого леса – и через неделю вы обнаружите на обочине проселочной дороги кучку зеленых от холода и голода недотеп, требующих на разные голоса, чтобы их немедленно

доставили на твердь столичного асфальта, желательна в пределах Садового кольца. Такова именно населенность сегодняшнего Парнаса.

Западная культура с самых своих истоков была запрограммирована на городскую, «полисную» цивилизацию. Даже пантеизм одного из его главных апостолов, Жан Жака Руссо, литературен и умозрителен; по свидетельству современника, автор «Новой Элоизы» позорно путал ольху с липой. Но такова ментальность западного писателя. Она изначально антропоцентрична, ориентирована на окультуренную зону человеческого существования, и мы рискуем предположить, что восхищение европейских мэтров русской культурой было вызвано еще тем, что она путеводительствовала по миру природы с таким же воодушевлением и пристальностью, как и по миру человека. (Кстати, слава Тургенева на Западе началась именно с «Записок охотника».) Сухая, картезианская натура европейца страдала и продолжает страдать недостатком стихийного, почвенного осязания жизни – и русская литература ему эту недостаточность восполняла. Когда же на постсоветскую печатную поверхность вылезли джойсы и миллеры отечественного разлива, они оказались не нужными ни «там», ни «здесь», если не считать специфического, космополитического интеллектуально-клошарного dna, присутствующего в любой цивилизации у любого народа. Это – мертвая вода искусства, и емкости ее суть гробы повапленные. Здесь свои авторитеты и идолы, мамлеевы и ерофеевы, своя, отравленная этой же водою литературная критика, «здесь птицы не поют, деревья не растут» и только слышатся завывания гипсового ветра пополам с ернической матерщиной по адресу всего, в чем Бог, природа и общество отказали этим несчастным по-своему людям.

Предоставим их самим себе. Литературный обморок нации не может длиться вечно. И потом, волею исторического случая нашими писательскими современниками оказались Владимир Набоков и Гайто Газданов – каждой их строки достаточно, чтобы восполнить зияющую пустоту, созданную сексуально-филологическими усилиями всех этих концептуалистов, метаметаморфистов, сатанистов, постмодернистов и как там еще они сами себя называют (В. Сердюченко. Мертвая вода. Лит. газ. 1997. 6 августа).

Полемически построенные тексты особенно густо пронизаны скрытой диалогизацией, переходящей в прямые вопросы и ответы:

Меня тошнит от заявленной нынешней книжной критикой сверхзадачи: как можно книжечку продать? не издать (это слишком просто), а именно продать. Впарить. Один уважаемый критик на «круглом столе» в одной уважаемой газете так и сказал: не важно, кто и что написал. Это дело десятое. Важно, как издано и продано. Цинизм? Цинизм. Но и новая литературная реальность (П. Басинский. Литературные гадания. Лит. газ. 2001. 5–11 дек.).

Так скрытый диалог «автор – читатель» может присутствовать в монологически построенном тексте, когда возникает желание и необходимость активно воздействовать на читателя. Автор словно рассчитывает на реакцию читателя, она нужна ему – и не только для того, чтобы убедить в чем-то читателя, но и для того, чтобы укрепиться самому в своем собственном мнении. Отсюда и прямые обращения и апелляция к мнению читателя.

С другой стороны, монологический и диалогический тексты могут совмещаться в рамках иных литературных форм. Например, драматургические тексты могут включать в себя монологи, которые встраиваются в систему реплик, являя собой своеобразный жанр в жанре (вспомним хотя бы монологи Чацкого в «Горе от ума» Грибоедова).

Приведенные примеры совмещения диалогического и монологического текстов в основном касаются формальных способов вкрапления диалога в монологический текст, это относится и к тем случаям, когда имеется в виду скрытый диалог, имеющий направленность от автора к читателю.

Однако художественная литература дает примеры особого типа диалога, когда он, диалог, пронизывает весь текст произведения целиком, становясь сквозным литературным приемом, на основе которого и строится произведение – и содержательно, и композиционно. Например, в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» отношения Иешуа (Христа) и Воланда складываются как отношения противостоящих сил, которые проявляются через скрытый диалог добра и зла^{138[3]}.

^{138[3]} См.: Киселева Л.Ф. Диалог добра и зла в романе Булгакова «Мастер и Маргарита»// Филологические науки. 1991. №6.

Обе личности скрыто полемизируют друг с другом, несмотря на временное и пространственное несовмещение их в сюжетной линии романа^{139[4]}. Их позиции несовместимы, их реакции на схожие ситуации противоположны. Такая противопоставленность может быть воспринята как своеобразная диалогичность в построении текста. Но эта диалогичность просматривается на ином текстовом уровне – на уровне идейно-содержательном, а не формально-структурном.

Художественный текст прозаический и стихотворный

В основе этого деления лежит речевая организация текста: прозаический текст – это речь отрывистая, членение речи здесь определяется смысловым и синтаксическим строем и автоматически из него вытекает; стихотворный текст, или поэтический, – это речь периодическая, ритмически организованная. Членение в стихотворном тексте качественно отлично от членения в прозаическом тексте, воспринимаемом как сплошное текстовое пространство.

Для стихотворного текста важны не синтаксические единицы, а единицы ритмически организованные; это замкнутые компоненты, стянутые перекрестными рифмами. Единицы членения – это строка, строфа, четверостишие (или двустиишие). Стиховые строки не обязательно совпадают с синтаксическими границами предложений: стих обладает метром (размером). Это упорядоченное чередование в стихе сильных мест (иктов) и слабых мест, по-разному заполняемых. Сильные и слабые места – это чередующиеся слоговые позиции в стихе, они образуют метр в виде двух- или трехсложной стопы. Сильные места метра занимают ударные слоги, слабые – неударные. Проза – речь, не связанная метром и рифмой.

Стихотворная речь и прозаическая – не замкнутые системы, границы их могут быть размыты, переходные явления неизбежны. Бывают «стихи в прозе» и метризованная проза. При этом случайная рифма в прозе – недостаток не меньший, чем ее достоинство в поэзии.

Оппозиция проза – стихи несколько смягчилась при появлении вольного стиха. И поэтичность и прозаичность стали усматриваться в общих стилистических качествах текста и задачах его построения.

«...Поэзия не дает информацию или практические рекомендации, она являет смысл, ценность которого может состоять как раз в его неинформативности, в его отрешенности от практических нужд^{140[1]}».

Прозаическое и поэтическое могут в разных долях входить в одно и то же явление. Например, поговорка и присказка в сравнении со сказкой – стих; а в сравнении с лирической песней, стихотворением – проза.

Ритмически организованная речь в большей степени, чем прозаическая, использует фигуры – анафоры, эпифоры, периоды, ретардации, стиховые переносы, стыки, параллелизмы.

Ритмизированный материал (язык) в поэзии по природе своей национален, он в буквальном смысле непереводим на другие языки. Можно «перевести» содержание, смысл, но особенности стихосложения перевести нельзя. Недаром, например, переводы М.Ю. Лермонтова, С.Я. Маршака, Ф.И. Тютчева, В.А. Жуковского – это скорее оригинальные, собственные творения на заданную тему.

Особую значимость приобретает стихотворный синтаксис^{141[2]}. Он в значительной мере условен, деформирован, подчинен не структуре предложения, а ритму. В синтаксисе прежде всего

^{139[4]} См. подробнее в этой книге параграф «Стиль как средство реализации конструктивной идеи произведения».

^{140[1]} Shipley J. Dictionary of World Literary Terms. Цит. по: Тамарченко Н.Д. Теоретическая поэтика: понятия и определения. М., 2001. С. 96.

^{141[2]} См: Эйхенбаум Б.М. Мелодика русского лирического стиха// О поэзии. Л., 1969. С. 329.

реализуется интонация, метрика. Стихотворная фраза – это явление ритмико-синтаксическое, ритму подчиняется и порядок слов.

Исследователь стихотворной речи Б.М. Эйхенбаум особо подчеркивает роль лирической интонации в стихе. Она не схожа с интонацией эпической или специально сказовой. Опираясь на интонационный принцип в характеристике лирики, Б.М. Эйхенбаум выделяет три типа: декламативный (риторический), напевный (песенный) и говорной^{142[3]}. Причем собственно художественная роль интонации значительнее в лирике напевного типа.

Риторический тип стиха можно проиллюстрировать стихотворениями А.С. Пушкина «Пророк», «Анчар», одами Г.Р. Державина, М.В. Ломоносова. Стихотворения напевного типа блестяще удались С.А. Есенину. Разговорный тип представлен ямбом «Евгения Онегина», «Графа Нулина» А.С. Пушкина; стихотворениями А.А. Ахматовой.

Эти типы представляют разные мелодики стиха. Под мелодикой Б.М. Эйхенбаум понимает не звучность вообще, не всякую интонацию стиха, а развернутую систему интонирования, с явлениями интонационной симметрии, нарастания, кадансирования (от лат. *cado* – падаю, оканчиваюсь) и т.д.^{143[4]}

Речевая интонация в стихе часто теряет свою смысловую и логическую окраску, подвергаясь напевной деформации; ударения в словах могут смещаться, подчиняясь ритмике. Для стиха важно через форму передать эмоциональное состояние. Ритмическая форма стиха – это закрепленные в размере эмоциональные интонации.

Более того, сам размер способен передавать семантику стихотворной строки.

Ср.: двухсложная стопа (хорей) – быстрое движение:

Мчатся тучи, вьются тучи, невидимкою луна (А. Пушкин)

(доминанта – *мчатся*);

трехсложная стопа (амфибрахий) – медленное движение:

Жизнь медленная шла, как старая гадалка,

Таинственно шепча забытые слова (А. Блок).

Так, специфический ритм оказывается следствием актуализации поэтической формы, а «внутри» этой формы – смысла. Поэтическая форма становится «изобразительно-выразительной». Благодаря специфике своей формы стихотворный текст, в сравнении с прозаическим, менее свободен, так как имеет ряд ограничений^{144[5]}: требование соблюдать определенные метроритмические нормы, организованность на фонологическом, рифмовом и композиционном уровнях. «Казалось бы, это должно привести к чудовищному росту избыточности в поэтическом тексте»^{145[6]}. Однако на самом деле эти ограничения приводят не к уменьшению, а к росту возможностей новых значимых сочетаний элементов внутри текста. «Оказывается, что огромное множество речевых элементов, которые в исходном языке производятся и воспринимаются как случайные, по крайней мере не несущие особой значимости в данном высказывании, в поэтическом контексте приобретают эту значимость, так что в поэзии любые элементы речевого уровня могут возводиться в ранг значимых»^{146[7]}.

Каждый речевой элемент имеет семантическую нагрузку. В целом получается, что стихотворение – это «сложно построенный смысл». Смысловая сложность заключается в том, что за внешним текстовым образом всегда стоит глубинный внутренний смысл. Смысловая двуплановость и многоплановость закономерна для поэтического текста. Строй поэтического текста условен, ненормативен из-за чрезмерной активности субъективного начала, и поэтому «наращение смыслов» в поэтическом тексте происходит значительно активнее, нежели в тексте прозаическом, в нем выше степень концентрации смысла.

В этом отношении интересно наблюдение о том, что проза, написанная поэтом, как правило, более емкая, сжатая, «концентрированная», с необычной, ненормативной сочетаемостью слов; это

^{142[3]} Там же. С. 331.

^{143[4]} Там же. С. 333.

^{144[5]} См.: Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Л., 1972.

^{145[6]} Там же. С. 35.

^{146[7]} Васильева А.Н. Художественная речь. М., 1983. С. 212.

происходит из-за интуитивного, подсознательного переноса законов стихосложения на прозаический текст. В качестве примера можно привести тексты прозы М. Цветаевой, где «темнота сжатости» (слова самой М. Цветаевой) доведена до такой степени, что многие смысловые лакуны приходится заполнять авторскими знаками препинания, так как без знаков, разводящих смыслы слов, текст мог бы быть неудобочитаемым.

Вот характерный для М.И. Цветаевой прозаический текст:

Первое: свет. Второе: пространство. После всего мрака – весь свет, всей стиснутости – весь простор. Не было бы крыши – пустыня. Так – пещера. Световая пещера, цель всех подземных рек. На взгляд – верста, на стих – конца нет... Конец всех Лидов и адов: свет, простор, покой. После этого света – тот.

Рабочий рай, мой рай и как рай, естественно здесь не данный. В пустоте – в тишине – с утра. Рай прежде всего место пусто. Пусто – просторно, просторно – покойно. Покойно – светло. Только пустота ничего не навязывает, не вытесняет, не исключает. Чтобы все могло быть, нужно, чтобы ничего не было. Все не терпит чего (как «могло бы» – есть). – А вот у Маяковского рай – со стульями. Даже с «мебелями». Пролетарская жажда вещественности. У всякого свой.

Пустыня. Пещера. Что еще? Да палуба! Первой стены нет, есть – справа – стекло, а за стеклом ветер: море (Наталья Гончарова. Мастерская).

Не случайно здесь такое обилие знаков препинания, без них трудно было бы ухватить суть смысла: «сюжет» намечен лишь пунктирно, слова, не разведенные знаками, трудно сочетаются друг с другом, и смысловые лакуны часты и велики по объему.

Активность художественной формы в стихотворном тексте бывает столь сильной, что все произведение целиком может представлять собой развернутую метафору. Перенос смысла от внешней формы (внешнего предметного образа) на внутреннюю (глубинного образа) осуществляется за счет переплетения характеристик того и другого образа. Например, в стихотворении С. Щипачева «Березка» внешний предметный образ русской березки лишь знак, повод для передачи другого образа, признаки которого приписываются данному предмету (*глядит молчаливо, руки белые, плечи, характером прямая, третьему верна*):

*Ее к земле сгибает ливень,
Почти нагую, а она
Рванется, глянет молчаливо,
И дождь уймется у окна.
И в непроглядный зимний вечер,
В победу веря наперед,
Ее буран берет за плечи,
За руки белые берет.
Но, тонкую, ее ломая,
Из силы выбьется... Она,
Видать, характером прямая,
Кому-то третьему верна.*

При очевидных различиях прозаического и стихотворного текста нельзя провести резкую границу между ними, поскольку сильно в них единое, объединяющее начало – художественность. Стихи в прозе И. Тургенева или «Песня о буре» М. Горького, хотя и не имеют рифмы, восприняли от стихотворной речи ее ритмическую форму. Поэтичность формы часто сопровождает орнаментальную прозу.

Художественная проза в основном (без учета переходных случаев) представлена двумя типами.

Классическая проза основана на культуре семантико-логических связей, на соблюдении последовательности в изложении мыслей. Классическая проза по преимуществу эпична,

интеллектуальна; в отличие от поэзии, ее ритм опирается на приблизительную соотнесенность синтаксических конструкций; это речь без деления на соизмеримые отрезки.

Орнаментальная (от лат. *ornamentum* – украшение) проза основана на ассоциативно-метафорическом типе связи. Это проза «украшенная», проза с «системой насыщенной образности», с метафорическими красотами (Н.С. Лесков, А.М. Ремизов, Е.И. Замятин, А. Белый). Такая проза часто черпает свои изобразительные ресурсы у поэзии. Авторы орнаментальной прозы чаще всего выглядят как своеобразные экспериментаторы литературной формы: то это обращение к активному словотворчеству (А. Белый), то к чрезмерной архаичности синтаксиса и лексики (А. Ремизов), то к гротескности изображения (Е. Замятин), то к имитации сказовой формы (Н. Лесков). В любом случае это гипертрофированное ощущение формы, когда слово становится предметом лингвистического эксперимента. Для А. Белого, например, словотворчество – это способ эстетического мышления (например, такие сочетания: *звезда глазами, понежнела глазами, забелогрудилась ласточка*; отглагольные существительные: *вгрызение, сгнитие, сжелтение*). Практически получается, что в конечном счете испытывается сама система языковых возможностей, когда приставки, суффиксы используются в сочетании с разными корнями, без учета существующих нормативных словообразовательных моделей.

Повышенная образность орнаментальной прозы, доходящая до украшения, создает впечатление суперобразной речи, речи в высшей степени живописной, изобразительной в буквальном смысле этого слова. Однако это не просто украшение, «упаковка» мысли, скорее это способ выражения сущности художественного мышления, эстетического моделирования действительности^{147[8]}.

Стилистика орнаментальной прозы создается разными путями:

1. обращение к простонародной стихии языка (Н. Лесков);
2. чрезмерной метафоричностью, образностью (ранний М. Горький);
3. повышенной эмоциональностью, доходящей до восторженности (некоторые части произведений Н. Гоголя);
4. тяготением к словотворчеству (А. Белый).

Вот некоторые примеры.

Н.В. Гоголь в «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» использует многочисленные повторы, поэтические определения, восклицания, призывы, выражающие восторг:

Славная бекеша у Ивана Ивановича! Отличнейшая! А какие смушки! Фу ты пропасть, какие смушки! Сизые с морозом. Я ставлю Бог знает что, если у кого-либо найдутся такие! Взгляните ради Бога на них, особенно если он станет с кем-нибудь говорить, взгляните сбоку: что за объедение! Описать нельзя: бархат! серебро! огонь! [...] Прекрасный человек Иван Иванович! Прекрасный человек Иван Иванович!

Не чужд метафорической изобретательности С. Довлатов в некоторых частях своих в общем-то реалистических произведений, построенных в рамках прозы классического типа:

Братец выглядел сильно. Над утесами плеч возвышалось бурное кирпичное лицо. Купол его был увенчан жесткой и запыленной грядкой прошлогодней травы. Лепные своды ушей терялись в полумраке. Форпосту широкого прочного лба не хватало бойниц, оврагом темнели разомкнутые губы. Мерцающие болотца глаз, подернутые ледяною кромкой, – вопрошали, бездонный рот, как щель в скале, таил угрозу.

Братец поднялся и крейсером выдвинул левую руку. Я чуть не застонал, когда железные тиски сжали мою ладонь (Заповедник).

Как уже было сказано, в орнаментальной прозе по сравнению с обычной значительно интенсивнее представлена тенденция к образованию слов. Окказионализмы необычны, оригинальны по форме, часто зыбки по своей семантике. Созданные с помощью обычных словообразовательных элементов (суффиксов, приставок), они не обычны по своим грамматическим и семантическим признакам.

^{147[8]} См.: Новиков Л.А. Стилистика орнаментальной прозы Белого. М., 1990.

Например, у А. Белого^{148[9]} обнаруживаются богатые словообразовательные ряды: *дома, домы, домики, домочки, домченки, домченочки*. В романе «Петербург» А. Белый проявляет высшей степени изобретательность в эксперименте со словом «танец». Слово это связано с характеристикой персонажа Николая Петровича Цукатова, для которого жизнь – это сплошной танец.

Н.П. Цукатов протанцевал свою жизнь; теперь уже Николай Петрович эту жизнь дотанцовывал, дотанцовывал легко, безобидно, не пошло...

Все ему вытанцовывалось. Затанцевал он маленьким мальчиком; танцевал лучше всех, к окончанию курса гимназии натанцевались знакомства; к окончанию юридического факультета из громадного круга знакомств вытанцевался сам собою круг влиятельных покровителей; и Н.П. Цукатов пустился отплясывать службу. К тому времени протанцевал он имение; протанцевавши имение, с легкомысленной простотой он пустился в балы; а с балов привел к себе в дом... спутницу жизни... с громадным приданым; и Н.П. Цукатов с той самой поры танцевал у себя; вытанцовывались дети; танцевалось, далее, детское воспитание, – танцевалось все это легко, незатейливо, радостно. Он теперь дотанцовывал сам себя.

Так с помощью найденной детали автор рисует жизнь-пляс Цукатова. Еще больше изобретательности обнаруживает А. Белый в эксперименте над языком, когда создает слова, противоречащие нормативному словообразованию, например:

Переулочек жаром горел; вонький дворик подпахивал краской; маляр облиловил фасад; затрухлели, луцась, щербневатые почвы... Дрехлена Ягинична вешала рвани и дрени; в заборный пролом, над которым зацвикала птичка, открывались вторые дворы – с провисением стен, с перекрывами крыш... (Москва под ударом).

Кстати, подобных слов, не вошедших в употребление, но вполне понятных, много в «Словаре» В. Даля. То же находим в «Словаре языкового расширения» А. Солженицына, где он обращает внимание писателей на неограниченные словообразовательные возможности русского языка. Для каждого такого неологизма существует словообразовательный аналог. Например, если с глаголом «приютиться» соотносится прилагательное «бесприютный», то можно продолжить аналогию, например «притулиться» – «беспритульный», для Солженицына вполне закономерны слова «взым» (от «взывать»), «нахлым» (от «нахлынуть»), «перетаск» («перетаскивать»), если есть слова «стык» («стыковаться»), «подскок» («подскакивать») и др.

Характерным для орнаментальной прозы может оказаться и синтаксис – часто ритмизированный, что воссоздает черты поэтической речи, например у А. Белого: «Смолоду жгучей была баронесса брюнеткой»; «Этой ночью займемся разборкою мы».

Говоря о различии прозаического и стихотворного художественного текста, нельзя не сказать о возможном скрещивании основных стилистических примет того и другого. И дело не только в том, что существуют переходные явления между прозой и стихами (стихи в прозе), дело в том, что возможно приобретение прозой поэтических черт и, наоборот, стихами – черт прозаических. Прозаизация стихотворных текстов и поэтизация прозаических – явление, связанное не столько с формальными показателями (например, ритмизация прозы), сколько с внутренним смыслом текста, с особой эстетической установкой автора, его эмоциональной и мировоззренческой сущностью.

Поэтичность – это особое свойство произведения, которое сообщает ему одухотворенность, приподнятость над обыденным. Дело не в предмете изображения, а в его освещении, не в теме, не в сюжете, а в их воплощении, в ракурсе, в эмоционально-нравственных акцентах (*один булыжник видит под ногами, другой – звезду, упавшую с небес*). Поэтично то, в чем есть нечто сверхпрактического назначения.

Поэтичность в прозаическом тексте создается разными приемами, например образностью, рожденной столкновением реального и ирреального; приемом недоговоренности; сочетанием прямого и переносного в значениях речевых единиц. Поэтичность обнаруживается в самом способе построения текста.

^{148[9]} См. подробный глубокий анализ орнаментальной прозы А. Белого в работе: Новиков Л.А. Стилистика орнаментальной прозы Белого. М., 1990. Некоторые примеры взяты из этой книги.

Например, в классицизме поэтичность создается использованием античной символики. Такая форма обычно не вызывает разночтений. Для раскрытия античной аллегии, символов, эмблем необходимы лишь историко-культурные знания. Труднее постигается эстетическое кредо романтиков: они активно эксплуатируют прием недоговоренности, смешения реального и ирреального плана.

Поэтичность ощущается через эмоциональное (не интеллектуальное!) потрясение. Сплетение реальных и ирреальных (легендарных) образов делает поэтичной прозу Ч. Айтматова. Практически все его романы построены на жизненной трансформации легенд, через обращения к легендам осмысливаются реальные жизненные ситуации («Белый пароход», «Плаха», «Буранный полустанок»).

С другой стороны, стихотворный текст может приобретать прозаические черты, особенно это свойственно «говорному» типу стиха. Такая прозаизация осуществляется за счет разговорных интонаций, диалогизации, включения в текст слов бытового содержания. Такая тонкая, частичная прозаизация не лишает произведение в целом яркой художественности. В разработке разговорных форм (и отчасти частушечных) преуспела, например, А. Ахматова, в поэтических описаниях которой можно встретить много бытовых деталей, вплоть до «дырявого платка». Тонкая прозаизация ощущается в самой сложности поэзии Ахматовой, когда возвышенное оказывается рядом с земным. «Обрастание лирической эмоции сюжетом – отличительная черта поэзии Ахматовой. Можно сказать, что в ее стихах приютились элементы новеллы или романа, оставшиеся без употребления в эпоху расцвета символической лирики»^{149[10]}. Сюжетность просвечивает у Ахматовой через повествование, которое имеет жесткую, энергичную форму. (Смена действий во времени дается путем нанизывания глагольных форм времени.)

*Было душно от жгучего света,
А взгляды его – как лучи.
Я только вздрогнула: этот
Может меня приручить.
Наклонился – он что-то скажет...
От лица отхлынула кровь.
Пусть камнем надгробным ляжет
На жизни моей любовь.*

Однако прозаизация стихотворного текста может быть доведена до такой степени, когда собственно поэзия исчезает, остается голая форма стиха – ритм и рифма (например, у современного авангардиста В. Сорокина некоторые стихи цикла «Времена года»). В частности, обычное «языковое сознание» не приемлет включения в стихи нецензурной лексики и описания деталей интимной жизни. Такой нарочитый бытовизм и натурализм взрывает стих изнутри.

Интересным представляется вопрос о прозаизации прозаического текста. Несмотря на свою парадоксальность, он вполне закономерен, особенно если иметь в виду некоторые современные литературные произведения. Это лишний раз свидетельствует о том, что понятия «поэтичность» и «прозаичность» вышли далеко за пределы той сферы принадлежности, откуда они родом, т.е. поэтичность не обязательно свойство поэзии, а прозаичность – прозы, хотя, конечно, важен и такой нюанс: стихи без поэтичности – это все-таки нонсенс, а проза без поэзии – это проза, которая может быть в высшей степени художественной.

Цель прозаизации художественного текста, в том числе и прозаического, – достичь правдоподобия, приблизить к обыденному, земному, реальному (хотя может быть и другая причина – например, выражение таким образом социального протеста против традиционн сложившихся литературных канонов и т.п.).

Правдоподобие достигается, как правило, обращением к различным отклонениям от литературной нормы в языке. Эти отклонения суть:

^{149[10]} См. Эйхенбаум Б.М. О поэзии. Л., 1969. С. 140.

1) речь диалектная, 2) речь неграмотная, 3) речь простонародная, жаргонная, социально ограниченная, 5) речь табуированная, обценная.

В основном такая имитация речи связана с построением речевых характеристик персонажей, однако возможна и стилизация авторской речи, речи рассказчика и вообще любого субъекта речи. История русской литературы свидетельствует о естественности обращения многих писателей к диалектизмам, неграмотностям, речи жаргонной, арготической. Даже такой «поэтический» прозаик, как И.С. Тургенев, не мог обойтись без диалектной окраски своих текстов. Все дело в объеме вкраплений и мотивировке. Ни поэтичность, ни художественность в целом от этого не страдают.

В последнее время особенно актуальным становится вопрос о нецензурной, обценной речи в современных печатных текстах. Многих это возмущает, шокирует, оскорбляет. Другие настроены более лояльно и для подкрепления своей позиции ссылаются на то, что и классики иногда «пошаливали» (например, А. Пушкин). Однако серьезно этот вопрос не проанализирован. Личные вкусовые критерии оказываются доминирующими. Если же принять во внимание общую прозаизацию литературной речи, протекающую очень активно в последнее время, причем не только в прозе, но и в поэзии, то анализ этого явления окажется вполне закономерным.

Интерес к этому «отверженному» лексическому фонду в последнее время активизировался. См., например, «Перспектив словарь разговорноокрашенной и сниженной лексики русского языка» В.Д. Девкина (1993). Ранее обычно обценные номинации из словарей изгонялись. Но сейчас такая потребность возникла, хотя бы потому, что прогрессирует стихийная легализация выражений, всегда считавшихся неприличными и потому запретными.

Так, например, А. Шаталов в предисловии к книге Э. Лимонова «Это я – Эдичка» объясняет обращение автора к нецензурной лексике таким образом:

«Обценная лексика, используемая Лимоновым, существенно необходима для адекватного восприятия его текстов, она является неотъемлемой характеристикой личности героя книги и мотивируется той экстремальной ситуацией, в которой он находится. В большинстве случаев она используется во внутренних монологах или размышлениях Эдички, борющегося за сохранение в чужой стране собственного «я», собственного менталитета, и поэтому употребление им табуированных слов, характерных в большинстве случаев именно для русского человека, помогает ему ощущать свою русскость, свое отличие от американского общества, «сливаться» с которым, как это ни удивительно может быть для самих американцев, он не хочет и не может. Таким образом, можно предположить, что герой книги форсирует употребление ненормативной лексики, которая, будучи даже переведенной на другой язык, не воспринимается чем-то чрезмерным и эпатирующим, поэтому, соответственно, и не несет тот эмоциональный всплеск, который естествен для русскоязычного текста» (Глагол. Литературно-художественный журнал. 1990. №2). Сам же Лимонов подчеркивает, что намеренно пишет на «крепком мужском языке», поскольку его герой разговаривает именно так. И даже добавляет: «Именно так разговаривает все его советское окружение».

Не менее естественно для литературных текстов и обращение к «лагерной речи», речи уголовников, поскольку эта тема для русской литературы XX века оказалась весьма актуальной. Лагерная жизнь, жизнь «зон» вряд ли может быть представлена в «поэтических тонах». И здесь действует закон правдоподобия. Интересное мнение о речи уголовников высказал С. Довлатов: «Законы языкознания к лагерной действительности – неприменимы. Поскольку лагерная речь не является средством общения. Она – не функциональна. Лагерный язык менее всего рассчитан на практическое использование. И вообще, он является целью, а не средством». И далее: «На человеческое общение тратится самый минимум лагерной речи... Такое ощущение, что зеки экономят на бытовом словесном материале. В основном же лагерная речь – явление творческое, сугубо эстетическое, художественно-бесцельное [...]. Как это ни удивительно, в лагерной речи очень мало бранных слов. Настоящий уголовник редко опускается до матерщины. Он пренебрегает нечистоплотной матерной скороговоркой. Он дорожит своей речью и знает ей цену.

Подлинный уголовник ценит качество, а не децибелы. Предпочитает точность избытку. Брезгливое: «Твое место у параша» – стоит десятка отборных ругательств» (С. Довлатов. Зона).

Как видим, прозаизация художественного текста в современной литературе часто доводится до максимума, ибо это не просто литературный прием, помогающий выпукло показать речь персонажа, это язык самого автора, вживающегося в среду, в обстановку, в социальную действительность. И более того, в некоторых случаях такое пренебрежение нормативностью позволяет выразить свое неприятие традиционных канонов литературного вкуса.

Факт широкого распространения в печатных текстах жаргонно-лагерных и сленговых образований привел к насущной необходимости создания соответствующих словарей^{150[11]}.

Понятие креолизованного текста

Сообщение, заключенное в тексте, может быть представлено вербально (словесный текст) или иконически, т.е. изобразительно (греч. *eikon*) – изображение).

Основная задача автора заключается в том, чтобы обеспечить реципиенту (в данном случае читателю) наиболее благоприятные условия для понимания текста. Поэтому, учитывая характер и назначение текста, автор может варьировать свое обращение к тем или иным средствам выражения. Сочетание вербальных и невербальных, изобразительных средств передачи информации образует креолизованный (смешанного типа) текст^{151[1]}. Взаимодействуя друг с другом, вербальный и иконический тексты обеспечивают целостность и связность произведения, его коммуникативный эффект.

Креолизованные тексты могут быть текстами с частичной креолизацией и текстами с полной креолизацией^{152[2]}. В первой группе вербальные и иконические компоненты вступают в автосемантические отношения, когда вербальная часть сравнительно автономна и изобразительные элементы текста оказываются факультативными. Такое сочетание находим часто в газетных, научно-популярных и художественных текстах. Большая спаянность, слияние компонентов обнаруживается в текстах с полной креолизацией, в котором между вербальным и иконическим компонентами устанавливаются синсемантические отношения: вербальный текст полностью зависит от изобразительного ряда, и само изображение выступает в качестве облигаторного (обязательного) элемента текста. Такая зависимость обычно наблюдается в рекламе (плакат, карикатура, объявления и др.), а также в научных и особенно научно-технических текстах.

Иконический компонент текста может быть представлен иллюстрациями (фотографиями, рисунками), схемами, таблицами, символическими изображениями, формулами и т.п.

Вербальные и изобразительные компоненты связаны на содержательном, содержательно-композиционном и содержательно-языковом уровне. Предпочтение того или иного типа связи определяется коммуникативным заданием и функциональным назначением креолизованного текста в целом.

Наиболее автономными по отношению к вербальному тексту оказываются художественно-образные иллюстрации к художественному тексту. Автор вербального текста и художник-иллюстратор имеют одну общую целеустановку, они связаны единой темой, сюжетом, однако художник как творческая личность, со своим взглядом на вещи, хотя формально и следует за сюжетно-композиционной линией текста, отражает в иллюстрациях свое видение предмета

^{150[11]} См., например, словари: Елистратов В.С. Словарь московского аргю. М., 1994; Балдаев Д.С, Белко В.К. Исупов И.М. Словарь тюремно-лагерно-блатного жаргона. М., 1992; Грачев М.А., Гуров А.И. Словарь молодежных сленгов. Горький, 1989; Толковый словарь уголовных жаргонов/ Под ред. Ю.П. Дубягина и А.Г. Бронникова. М., 1991; Юганов И., Юганова Ф. Словарь русского сленга. М., 1997.

^{151[1]} О креолизованном тексте см; Сорокин Ю.А., Тарасов Е.Ф. Креолизованные тексты и их коммуникативная функция// Оптимизация речевого воздействия. М., 1990; Анисимова Е.Е. О целостности и связности креолизованного текста (к постановке проблемы)// Филологические науки. 1996. №5.

^{152[2]} См: Анисимова Е.Е. Указ. соч. С. 75.

изображения. Поскольку изобразительный ряд сильно действует на восприятие, воспринимается как нечто цельное с меньшим напряжением, чем вербальный текст, то может случиться, что иллюстрации, особенно если они выполнены талантливым художником, «затмят» нарисованные словесно образы и будут существовать уже сами по себе и через них пойдет восприятие вербального текста, так как они не просто сопровождают литературный текст, а образно, наглядно истолковывают его. Во избежание этого многие писатели принципиально отрицают иллюстрирование своих произведений.

Известные художественно-образные иллюстрации А.Н. Бенуа к «Медному всаднику» А.С. Пушкина, М.А. Врубеля к «Анне Карениной» Л.Н. Толстого, к «Демону» М.Ю. Лермонтова, Кукрыниксов к «Мертвым душам» Н.В. Гоголя, Ю.А. Васнецова к детским книгам («Ладушки», «Радуга-дуга»), А.Д. Гончарова к произведениям Ф.М. Достоевского и других художников существуют вполне самостоятельно как произведения искусства. Главная задача художественно-образных иллюстраций – эмоциональное выражение смысла литературных произведений, именно поэтому они оказываются субъективными.

В текстах научных, особенно – научно-технических, изобразительный ряд имеет иное назначение – познавательное. Это такой элемент текста, без которого текст утрачивает свою познавательную сущность, т.е. в конечном счете свою текстуальность. Например, в физико-математических, химических текстах, в текстах, посвященных техническим разработкам, формулы, символические изображения, графики, таблицы, технические рисунки, геометрические фигуры и другие изобразительные элементы являются смысловыми компонентами текста, передающими основное содержание текста. Более того, вербальный текст в таких случаях становится лишь связующим и вводящим звеном, составляет своеобразную рамку, «упаковочный материал».

В целом изобразительный ряд в виде иллюстраций художественно-образных, декоративных, познавательных и вербальный компонент создают единый образ креолизованного текста как объекта вербальной и визуальной коммуникации.

Текст как функционально-стилевая категория

При характеристике текстов по их функционально-стилевой ориентации (по их принадлежности к разным функциональным стилям) учитываются признаки экстралингвистические (сфера общения, отражающая сферу человеческой деятельности, и общая функция речи) и собственно языковые (функционально-стилистическое расслоение средств языка).

Все тексты по их функционально-стилевым и стилистическим качествам можно отнести к основным книжным стилям: официально-деловому, научному, публицистическому, художественному. Естественно, что их жанрово-стилистические разновидности многообразны. И степень дифференциации может быть различной. Разным видам текста, разным жанрам литературных произведений соответствуют внутренние разновидности функциональных стилей. Внутри жанров можно выделить свои разновидности, и поэтому внутренняя дифференциация стилей и текстов может оказаться многоступенчатой.

Среди *официально-деловой литературы*, которая определяет черты официально-делового стиля, выделяются тексты дипломатические, законодательные, юридические, административно-канцелярские, которые в свою очередь имеют жанровую дифференциацию: нота, конвенция, международный договор, заявление; закон, устав, распоряжение; протокол, докладная и т.п.

Научная (специальная) литература, ориентированная на использование научного стиля речи, также представляет сложное образование: собственно научные тексты (научно-технические, научно-гуманитарные, естественнонаучные), научно-популярные; учебные. В стилевом отношении различаются и жанровые разновидности: монография, статья, тезисы, реферат, учебник, учебное пособие, сборники упражнений, задач и др.

Тексты газетно-публицистические крайне неоднородны: тексты агитационно-пропагандистские, политико-идеологические, научно-публицистические, критико-публицистические, художественно-публицистические. Все это представлено разными жанрами (призывы, воззвания, прокламации, партийные документы; репортажи, интервью, корреспонденции, статьи, обзоры, заметки; очерки, фельетоны и др.). Такие тексты сориентированы в речевом плане на газетно-публицистический стиль.

Справочная и инструктивная литература представлена разного рода словарями и энциклопедиями, инструкциями, кулинарными рецептами и т.п.

Художественная литература, соответственно классическому делению на роды, представлена прозой, поэзией и драматургией, где господствует художественный стиль речи.

Выявление функционально-стилистического своеобразия разных видов текста, их стилеобразующих факторов определяет принадлежность каждого текста к тому или иному функциональному стилю.

Знание стилевой дифференциации современного русского языка, системы функциональных стилей дает основание для определения текста как функционально-стилевой категории, поскольку сами стили выявились и сформировались на базе совокупности контекстов с тождественной или близкой стилистической окраской.

При определении стилевой принадлежности текста учитываются как экстралингвистические показатели, так и собственно языковые. Важными оказываются сфера общения (деловая, специальная, политико-идеологическая, эстетическая), функция речи и текста в целом (сообщение, воздействие), назначение текста (информирование, предписание, инструктирование, обучение).

Среди показателей языково-стилистического плана учитываются общие стилевые и стилистические доминанты, из них наиболее обобщенными и типичными оказываются: абстрактность – конкретность; логичность – эмоциональность; стандартность – стилистическая маркированность; объективность – субъективность. Соответственно этим показателям определяется соотношение рационально-логических и эмоционально-риторических языковых структур, а также формы представления авторства в тексте и характер авторской модальности. Важным оказывается и характер стандартизованности речи в тексте. Естественно, что речевой стандарт противопоставлен художественным текстам. Что же касается текстов иного стилевого ориентирования, то данное качество речи в разной мере, конечно, оказывается необходимым. Без речевого стандарта, например, немыслимо деловое письмо. Не чуждается стандарта и производственно-техническая литература, а также тексты инструктивного плана. Сам характер стандартизованности речи применительно к разным видам текста может претерпевать изменения принципиального характера, например в официально-деловых и газетных текстах. В первом случае стандарт неизменен и постоянен, с большой долей традиционности; во втором случае – наблюдается большая подвижность в применении стандарта, он допускает обновление, модернизацию, постоянное варьирование, т.е. к самому стандарту применимы такие определения, как «жесткий» стандарт и «мягкий».

Учитывается и такой аспект в характеристике текста, как мера вероятности прагматической информации, спроецированной на потенциального читателя. Если эту меру вероятности прагматической (новой, полезной, воспринимаемой данным читателем) информации обозначить термином «энтропия», то по отношению к функционально разным текстам эта мера определится следующим образом: для официально-деловых текстов адекватность энтропии принципиальна, для научных – ограничена специальным кругом читателей, потому вполне предсказуема; для публицистических и газетных текстов адекватность энтропии принципиальна, но непредсказуема; для художественных – непринципиальна и непредсказуема.

Данные общие функционально-стилевые показатели текстов проявляются в совокупности типичных для каждой разновидности текста языково-стилистических средств. Эти языково-стилистические средства образуют речевые системы, которые называются функциональными стилями, которые сложились благодаря использованию языка в различных сферах человеческой деятельности. Общепринятый язык в каждом случае как бы приспосабливается к нуждам данного, конкретного стиля общения и, следовательно, данного, конкретного типа текста.

Официально-деловой стиль реализуется в различных документах – от государственных актов до деловой переписки – и служит для связи органов власти с населением. Несмотря на различия в языке разных документов (в зависимости от их назначения), стилю в целом свойственно много общих черт. Официально-деловой стиль, или деловая речь, обслуживает сферу официальных, деловых отношений, область права и государственной политики. Стиль используется при формулировании нормативных актов, которые регулируют отношения между людьми, учреждениями, государствами. Функция речи – сообщение и предписание.

В зависимости от области функционирования официально-деловой стиль дифференцируется на подстили: 1) законодательный (юридический), представленный в текстах закона, конституции, указа, устава, гражданских и уголовных актов и т.п.; 2) дипломатический, реализующийся в текстах коммюнике, ноты, конвенции, меморандума, международных соглашений и т.п.; 3) административно-канцелярский, используемый в канцелярской переписке, в административных актах, распоряжениях, договорах, различной документации (заявления, доверенности, автобиографии, расписки, характеристики, протоколы и др.).

Официально-деловые документы различаются по степени стандартизации, стабильности. Выделяются три группы: 1) документы, которые без стандартной формы теряют юридическую силу (например, паспорт, диплом, свидетельство о браке, о рождении, аттестат зрелости и т.п.); 2) документы, не имеющие стандартной формы, но для удобства коммуникации составляемые по определенному стереотипу (ноты, договоры и т.п.); 3) документы, не требующие при их составлении обязательной стандартной формы (протоколы, постановления, отчеты, деловые письма).

Официальные документы составляются по узаконенной традиции, установленным правилам и образцам. Поэтому стандартная форма – важнейшая деталь литературного облика данного вида произведений.

Официально-деловой стиль – наиболее замкнутая среди других стилей функциональная система, наиболее стабильная, традиционная и стандартизованная. Это не значит, что официально-деловому стилю чужда эволюция: он подвергается изменениям под влиянием социально-исторических сдвигов в обществе.

В настоящее время официально-деловой стиль стремится к достаточно отточенной форме изложения, регламентированности, стабильности и высокой информативности речевых средств.

Унификация разных видов деловых текстов оправдывается и экономически (проще для составителя), и психологически (легче воспринимается), и технически (облегчается машинная обработка). Унификация осуществляется на основании инструктивных материалов, ГОСТов.

Внутристилевыми чертами официально-делового стиля являются: однозначность, точность, лаконичность формулировок, что определяется назначением документов – информировать о бесспорных фактах.

Точность и четкость формулировок, нормализация и стандартизация средств выражения абсолютно необходимы в деловых документах, поскольку они рассчитаны на однозначность восприятия, не допускающего инотолкования. Стандартность и единообразие речевых средств вызваны повторяемостью деловых ситуаций. Так рождаются речевые стереотипы, шаблоны. Без этого многие деловые документы теряют юридическую силу. С другой стороны, именно стереотипность речевых средств, типовое оформление бумаг является почвой для появления штампов. Когда типичные для официальной речи обороты выходят за пределы деловых документов, они воспринимаются как канцеляризмы, сообщающие речи сухость, казенность.

Внутристилевые черты формируют структуру стиля, его языковые приметы.

Официально-деловому стилю свойствен императивный, неличный характер, тон предписания и долженствования.

Особенности официально-делового стиля проявляются и в области лексики и фразеологии, и в области словообразования и морфологии, и особенно – в области синтаксиса.

В области лексики деловой стиль характеризуется прежде всего использованием профессиональной терминологии: юридической, военной, дипломатической, бухгалтерской и т.д. Наряду с этим показательна своеобразная лексика и фразеология, не встречающиеся в других

стилях: *проживает, занимает площадь* вместо *живет; лицо* вместо *человек; зачисляют на работу* вместо *принимают; предоставляется отпуск* вместо *дается*; характерны слова типа *исходатайствовать, завизировать, заслушать, надлежащий, исходящий* и др., а также стандартизированные устойчивые обороты – *вступить в законную силу, обжалованию не подлежит, по истечении срока, в установленном порядке*. В целом стилю свойственно употребление слов в прямых, конкретно-логических, номинативных значениях, неприемлема эмоционально окрашенная и иностилевая лексика. Уместны и целесообразны в ряде жанров словесные трафареты и клише, в том числе с отыменными предложениями: *в деле, в целях, за счет, со стороны, в области* – и отглагольными существительными (*неприятие, дознание, невыполнение, обжалование, взыскание, содеянное*). Словесные трафареты отличаются от штампов, которые неуместны ни в каком стиле, в том числе и в официально-деловом. «Штампами следует называть всякое настолько избитое, примелькавшееся, без конца повторяемое слово или словосочетание, что его смысловое содержание стерлось; оно стало уже не выражением мысли, а его заменителем, суррогатом, скрывающим как раз отсутствие мысли»^{153[1]} (например: *вести борьбу за повышение, принимать активное участие, принять решительные меры*).

Специальная лексика допускает терминологические варианты: *обмен* – *обменная операция, опротестование* – *принесение протеста* (одиночный термин и словосочетание); *прокурорский орган* – *орган прокуратуры, трудовое законодательство* – *законодательство о труде* (словоформы с разной грамматической связью); *фонд премирования* – *фонд для премирования* (предложные и беспредложные сочетания).

Стилистическая однородность деловой речи обеспечивается близостью к общелитературному языку (здесь нет диалектизмов, арготизмов, просторечных слов).

Употребление слов не в прямых, а в переносных значениях, а также слов «высоких» свойственно дипломатическим документам. Такая лексика (*посол с супругой отбыл, а не уехал с женой; держава* и т.п.) придает речи особую торжественность. В дипломатических документах используется и этикетная, комплиментарная лексика: *Его Высочество, госпожа, Его Превосходительство, принять уверение в почтении* и т.д.

Переносное значение слов в дипломатических документах создает экспрессивность: метонимии – *Белый дом* в значении *Правительство США, Елисейский дворец* в значении *Правительство Франции*; эпитеты – *политическая атмосфера, холодная война*; метафоры – *язык оружия, разжигание военного психоза, климат доверия*; сравнения – *декларация служит маяком*.

В дипломатических документах широко используются своеобразные устойчивые сочетания, почерпнутые из публицистического стиля: *разрядка международной напряженности, борьба за мир во всем мире, всеобщее и полное разоружение, мирное урегулирование международных проблем, претворять в жизнь достигнутые договоренности, урегулирование проблем за столом переговоров*. Типичны глагольно-именные сочетания: *оказать содействие, способствовать распространению, нести ответственность*.

Для такой разновидности официально-делового стиля, как юридический подстиль, характерно использование в качестве терминов общенародных слов типа *война, наказание, кража* и т.п.

На словообразовательном и морфологическом уровне для официально-делового стиля характерно словосложение, заимствование интернациональных словообразовательных моделей; преобладание имен над глаголами, имен существительных над местоимениями. Продуктивен мужской род (обозначение профессии в мужском роде); активен родительный падеж существительных. Широко представлены аббревиатуры: ГИБДД, дэз. Обильна лексика отглагольного происхождения: *деяние, изобличение, способствование, недонесение, неоказание, воспрепятствование, невыполнение*. Распространены неличные формы глагола (причастия, инфинитив) и формы повелительного наклонения.

Распространены отыменные предлоги и союзы: *в соответствии с; вследствие того, что; в силу того, что; в дополнение к* и т.п. Императивность и регламентированность особенно

^{153[1]} Иссерлин Е.М. Официально-деловой стиль. М., 1970. С. 9.

подчеркивается активным использованием инфинитива: *принять к сведению, внести предложение, рекомендовать, изъять* и др. Формы настоящего времени глагола выполняют функцию предписания: *предприятия несут ответственность; наниматель отвечает за имущество* и т.п.

Задача объективного отношения к излагаемым событиям лишает деловую речь эмоциональности и субъективности. Поэтому здесь отсутствуют формы субъективной оценки, нет модальных слов.

Для синтаксиса характерно четкое членение конструкций, яркое выражение синтаксической связи (обычно лексически обозначенной), нанизывание деепричастных и причастных оборотов; принят прямой порядок слов.

Широко используемые страдательные конструкции позволяют абстрагироваться от конкретных исполнителей и сосредоточить внимание на самих действиях, фактах их исполнения: *принято по конкурсу 12 человек, зачислено в институт 10 человек* и т.п.

Характерно обилие однородных членов, различные перечисления с цифровыми и буквенными обозначениями.

Общие свойства официально-делового стиля присущи всем видам деловых документов. Однако разные типы делового письма характеризуются и специфическими для них чертами. Например, документы законодательного характера с точки зрения речевых средств маловариативны. Распорядительно-предписывающая функция их диктует выбор конструкций четких по структуре, часто императивных. Организационно-регулирующая и организационно-воздействующая функции дипломатического подстиля проявляются в таких качествах, как книжность, публицистичность (особенно это касается международных документов). Информированная и организационно-регулирующая функции административно-канцелярских документов (распоряжения, приказы, деловая переписка и т.д.) также создают особый тон изложения: директивный – в приказах, распоряжениях, смягченную модальность долженствования – в деловой переписке (ведомственной, межведомственной и т.д.).

Современное делопроизводство стремится к рационализации, к сокращению излишней отчетности, к искоренению бюрократизма. Это в какой-то степени влечет за собой большую простоту, свободу в изложении. «Облегчение» делового стиля – насущная потребность времени. Однако это не разрушает канонические свойства стиля, не уничтожает деловые шаблоны и стандарты.

В ряде случаев, особенно в обиходно-деловых жанрах (объявление, реклама), наблюдается некоторое «раскрепощение» стиля (ср., например, смягченные формулировки: *У нас не курят* вместо *Курить запрещается; Берегите цветы* вместо *По газонам не ходить; Извините, у нас обед* вместо *Закрывается на обед*).

Научный стиль речи обслуживает специальную сферу человеческой деятельности – научную. Поскольку наука выполняет функцию «выработки и теоретической систематизации объективных знаний о действительности»^{154[2]}, для научного стиля речи главным является логическое, точное, однозначное выражение мысли.

Научный стиль речи функционирует в литературе научной и технической, учебной и справочной. Содержание и назначение этих видов литературы различны, однако объединяющим моментом, влияющим на организацию речевых структур, является характер научного мышления: наука оперирует понятиями и категориями, а процесс научного мышления воплощается в умозаключениях и рассуждениях. Понятийность, абстрагированность и логичность мышления определяют и характерные черты научного стиля – отвлеченность, обобщенность и структурно выраженную логичность изложения.

Отсюда частные стилевые приметы научного текста: смысловая точность (однозначность), объективность, строгость, скрытая эмоциональность. Степень проявления этих признаков может быть различной и зависит от жанра, темы, индивидуальности автора и т.п. Обобщенно-отвлеченный характер речи проявляется даже в том, что слово здесь выступает как обозначение

^{154[2]} Философский энциклопедический словарь. М., 1983. С. 403.

общего понятия, например: *Рост дуба продолжается 150–200 лет* (дуб не единичный предмет, а общее понятие).

Обобщенно-отвлеченность, однако, не предполагает, что научному стилю принципиально противопоказана образность. Она есть, но по сути своей иная, чем в художественном тексте. Словесные образы здесь помогают выражению понятийной мысли. Ср., например, термины-метафоры: *рукав* (реки), *подошва* (горы) – в географии.

Научная литература по тематическому признаку разнообразна – научно-гуманитарная, научно-техническая, естественнонаучная. Однако с точки зрения функционирования языка в этих разновидностях различие ощущается в основном на терминологическом уровне. Что же касается общих стилевых примет, то они оказываются схожими.

Научный стиль предполагает официальную обстановку общения, установку на косвенно-контактное общение; преобладание письменной формы общения. Эти условия влекут за собой предварительную продуманность, подготовленность речи и, следовательно, тщательность ее оформления.

Такие качества научных произведений, как доказательство положений, выдвижение гипотез, их аргументация, систематичность изложения, сказываются на выборе способов оформления мысли: это цепи рассуждений и доказательств, строгая система логических суждений, причинно-следственные связи.

Научные тексты рассчитаны на логическое, а не эмоционально-чувственное восприятие, поэтому эмоциональное в языке не выявляется открыто, научный стиль «тяготеет к речевым средствам, лишенным эмоциональной нагрузки и экспрессивных красок»^{155[3]}. Они возможны лишь как некоторые дополнительные средства.

Современный научный стиль стремится к стандартизации средств выражения, особенно в его научно-технической разновидности.

Научная речь – речь терминированная, она перемежается формулами, богата символами; все это создает особый облик научного текста.

Функции образа в научной литературе отличаются от его функций в литературе художественной. Это функция наглядно-конкретизирующая. Образ здесь – средство разъяснения научных понятий. Степень эмоционального в языке науки определяется областью знания, к которой относится текст. Например, научные тексты технические предельно формализованы, авторская индивидуальность здесь скрыта, и потому эмоциональные элементы сведены на нет.

Цель экспрессии в науке – в доказательности (так называемая интеллектуальная экспрессивность). Это достигается, например, усилительными и ограничительными частицами, вводно-модальными словами, актуализирующими ход рассуждений.

Стиль научного произведения может различаться в зависимости от жанра, назначения, читательского адреса, индивидуальности пишущего, предмета изложения и др.

Поскольку наука связана с техникой, промышленностью, со средней и высшей школой, «языки науки получают свое полное выражение в научно-технической литературе, производственно-технической документации, в учебниках.

Для изучения языков науки необходим предварительный анализ истории развития этих видов литературы, включая их классификацию по стилям и жанрам»^{156[4]}.

Научная публикация может быть предназначена для специалистов и для широкого круга читателей. Поэтому выделяется собственно научный стиль изложения и научно-популярный^{157[5]}; особыми подстилями являются учебно-научный, научно-публицистический и научно-мемуарный. По другим признакам выделяются научно-рекламный, научно-реферативный и научно-информационный подстили, а также научно-инструктивный, научно-деловой, научно-фантастический^{158[6]}. Данные разряды определяются содержанием научных публикаций.

^{155[3]} Виноградов В.В. О теории поэтической речи// Вопросы языкознания. 1962. №2. С. 3–4.

^{156[4]} Денисов П.Н. Еще о некоторых аспектах изучения языков науки// Проблемы языка науки и техники. Логические, лингвистические и историко-научные аспекты терминологии. М., 1970. С. 54.

^{157[5]} См.: Лазаревич Э.А. Популяризация науки в России. М., 1981.

^{158[6]} См.: Денисов П.Н. Указ соч. С. 54–55.

Жанровое разнообразие научной литературы также влияет на формирование стилевых черт. Это монографии, статьи, научные отчеты, описания рекламируемого промышленного объекта, патентные описания, рефераты, аннотации и т.п.

Все эти различия, создающие специфику научного изложения конкретных типов публикаций, не стирают тех основных стилеобразующих признаков, которые свойственны научному стилю в целом: строгая нормированность речевых средств, терминированность; однозначное употребление слов в предметно-логических значениях; книжный характер лексики и синтаксических конструкций; использование развернутых предложений с четко выраженными синтаксическими связями; обилие причастных и деепричастных оборотов, цепочек атрибутивно-именных сочетаний; безличность, монологичность и т.д.

Общие признаки научного стиля прослеживаются на всех уровнях языковой системы.

Л е к с и к а научного стиля состоит из трех пластов: 1) общеупотребительная (нейтральная), 2) общенаучная, 3) специальная (терминологическая).

Научные произведения требуют логичности в изложении. Поэтому здесь преобладают интеллектуальные элементы языка: научная и техническая терминология (осуществляется передача научных понятий) и абстрактная лексика (слова, обозначающие абстрактные понятия). Названия конкретных предметов, людей даются по признаку, действиям, специальности или должности.

В связи с появлением «гибридных» наук (биофизика, геохимия и др.) становится трудным выделение общенаучной, общетехнической, отраслевой и узкоспециальной терминологии. В целом же терминологической лексике свойственны общие черты: абстрагированный, логико-понятийный характер, системность, однозначность, неметафоричность.

Термины должны точно выражать специальные понятия. Каждая отрасль науки оперирует определенными понятиями и терминами. Эти слова составляют терминологическую систему данной отрасли науки или техники. «...Термины в области лексики и формула в области синтаксиса являются теми идеальными типами языкового выражения, к которым неизбежно стремится научный язык»^{159[7]}.

Термины могут быть общеупотребительными (общенаучная терминология) и узкоспециальными (термины данной области знания):

- 1) *конструкция, деформация, структура, система, валентность;*
- 2) *турбулентность, флуктуация, нейродермит, миокардит.*

Общеупотребительные термины часто детерминологизируются, например: *атмосфера доверия, психологический климат.*

Терминам близка профессиональная лексика, обслуживающая определенный производственный процесс. Профессионализмы, в отличие от терминов, не образуют системы, так как профессиональное название часто бывает условным или построено на метафоре, термин же (научное обозначение) стремится вскрыть сущность понятия.

Профессионализмы часто выступают как просторечные эквиваленты терминов, например, *вырубить*, т.е. *выключить* (из речи электриков), *задраить*, т.е. *плотно закрыть* (из речи моряков). Профессионализмы служат дифференциации и конкретизации значений. Например, в словаре В. Даля фиксируются такие названия хвостов животных: у коровы – *хлестун, хлебестун, охлест*; у козы – *репей, куйрук*; у дворняжки – *ласк*; у гончей – *гон*; у легавой – *репка*; у волка – *полено*; у лисы – *труба*; у бобра – *лопата*; у белки – *пушняк*; у рыбы – *плеск, плоек*; у зайца – *стрела*. Там же: зайчата весенние – это *настнички*; летние – *колосовички*; осенние – *листопаднички*.

Элементы терминосистем могут включаться в разные системы, обслуживающие разные отрасли знания, например: *морфология* – в языкознании и в ботанике. Однако в пределах одной терминосистемы термин должен быть однозначен, моносемичен, одного терминологического поля. Недопустимы многозначные термины, обозначающие величины, расчетные понятия.

Современные терминологические системы не всегда совершенны, допускают многозначность, что нарушает требование, предъявляемое к «идеальному» термину: одно значение

^{159[7]} Балли Ш. Французская стилистика. М., 1961. С. 144.

должно быть закреплено только за одним термином. Полисемичными являются такие термины, как *нагревание, давление, прозрачность, звукопроводность, морозостойкость* и др. Термин *прозрачность*, например, в одном случае обозначает свойство, в другом – величину, характеризующую свойство.

Многозначными иногда оказываются терминологические элементы (слова или части слов, входящие в состав сложных терминов и терминов-словосочетаний, но имеющие самостоятельное значение). Так, в термине *живая сила* терминологический элемент *сила* употребляется в значении «энергия», а в термине *лошадиная сила* – в значении «мощность».

По степени точности термины можно разделить на правильно ориентирующие, нейтральные и неправильно (или ложно) ориентирующие^{160[8]}. Правильно ориентирующими являются термины, внутренняя форма которых не противоречит реальному значению и ориентирует (указывает) на существенный признак именуемого данным термином объекта (например, *прошедшее время, вопросительное предложение, электродвигатель* и т.п.).

К нейтральным относятся термины, буквальное значение которых не распознается (например, *шестерня*) или в состав которых входят признаки, не раскрывающие содержания понятия, связанные не с самим понятием, а с обстоятельствами его появления (например, *лавсан* – лаборатория высокомолекулярных соединений АН СССР).

Неправильно ориентирующими считаются термины с терминологическими элементами, не соответствующими реальному значению термина. Например, в географии под термином *восстановленный растительный покров* понимается «мысленно восстановленный, а в действительности не существующий». Термин ложно ориентирует, так как «восстановленные» леса могут быть поняты как реально существующие^{161[9]}.

Многие термины не ориентированы на понятийное содержание, так как они условны. Это термины, образованные от собственных имен: *Вольт* (ит. физик); *Ватт* (англ. физик); *Джоуль* (англ. физик); *Ментор* (греч. имя воспитателя сына Одиссея) и др.

Терминологические системы, как правило, не имеют синонимов: термин соотносится с одним научным понятием, имеет одну дефиницию. Однако распространено такое явление, как дублетность. Чаще всего источником дублетных терминов является параллельное употребление собственного и заимствованного слова-термина (*смертельный* и *летальный*; *приставка* и *префикс*; *неопределенная форма* и *инфинитив*).

При общей интеллектуализации языка науки не всегда можно отличить термины от нетерминов, так как многие из узкопрофессиональных слов переходят в общеизвестные и расширяют свое значение. Так, даже слова типа *атом, молекула* в словарях не фиксируются как термины. Степень терминологизации таких слов колеблется в зависимости от науки.

Для научного стиля характерны морфологические и словообразовательные особенности и прежде всего именной строй речи – преобладание имени над глаголом. Среди существительных выделяются обозначения понятий признака, движения, состояния (слова на *-ние, -ость, -ство, -ие, -ка*). Обильны отыменные прилагательные (на *-ический, -тельный, -альный* и др.), отглагольные существительные и существительные с сочетанием суффиксов. Распространены словосложения (*биотоки, электроабло*), калькирование, заимствование словообразовательных элементов – суффиксов, приставок (*-изм, -ист, анти-, поли-*). Причастия и существительные часто заменяют личные формы глагола и инфинитив (*решить* – *решение, формулировать* – *формулировка*); развита субстантивация причастий и прилагательных (*свистящий, согласный*).

Бессубъектность повествования сказывается на отсутствии глагольных форм 1-го и 2-го лица единственного числа и распространении неличных форм: безличных глаголов, инфинитива, часто сочетающегося с безлично-предикативными и модальными словами (*необходимо отметить, следует подчеркнуть*).

^{160[8]} Квитко И.С. Термин в научном документе. Львов, 1976. С. 61.

^{161[9]} Там же.

Абстрагированный характер изложения приводит к употреблению настоящего вневременного (*металлы легко режутся*), точность изложения требует форм множественного числа у существительных с вещественным значением (*смолы, стали, топлива*).

При употреблении имен существительных заметна «агрессивность» мужского рода: *манжет* (кольцо для скрепления концов труб), *клавиш* (наконечник рычажка у некоторых механизмов) и пр.

Форма грамматического рода может служить показателем принадлежности термина к разным научным системам, например: *хиазм* 1) лингв. – перестановка главных частей предложения (*Мы едим, чтобы жить, а не живем, чтобы есть*); 2) в поэтике и стилистике – фигура, вид параллелизма, при котором вторая половина фразы построена в обратном порядке (*в жаркое лето и в зиму метельную*); *хиазма* – в биологии та или иная форма перекреста хромосом, обуславливающая обмен.

Тенденция к сокращению слога проявляется и в использовании нулевого окончания в родительном падеже множественного числа некоторых имен существительных мужского рода с непроемной основой на твердый согласный (например, *пять ом, ампер, вольт, микрон, рентген*).

Вещественные существительные мужского рода в родительном падеже единственного числа (со значением части целого) имеют окончания *-а, -я; две части песка* (а не *песку*).

В научной речи преимущественно употребляется сложная форма сравнительной и превосходной степени имен прилагательных (со словами *более, самый*).

Очень распространены отыменные (производные) предлоги: *в течение, в связи, в отношении к, в соответствии с, за счет* и т.п.

Синтаксис научной речи отличается структурной полнотой, ярко выраженной союзной связью, усложненностью конструкций с завершенным смысловым содержанием, широкой употребительностью пассивных оборотов. Все это вполне соответствует стилевым признакам научной речи. О причине употребления, в частности, пассивных конструкций Ш. Балли писал: «Когда ум погружается в созерцание и становление явлений, все кончается тем, что забывают, чем был вызван данный душевный процесс, забывают о деятеле, субъект глагола остается в тени»^{162[10]}. Тому же служат неопределенно-личные предложения с дополнением в начале предложения: *Нефть помещают в специальные резервуары*. Показательны случаи информативной несамостоятельности главной части сложноподчиненного предложения, служащей стереотипной формой логической связи частей повествования: *Известно, что...; Следует указать на то, что...; Необходимо подчеркнуть, что...* Цели подчеркнутой логичности подчинены и вводные слова и словосочетания, указывающие на последовательность в развертывании мысли (*во-первых, наконец, итак, таким образом*).

Оформлению причинно-следственной обусловленности частей отдельных конструкций и компонентов текста служат местоименно-наречные и союзные слова типа *и потому, поэтому, следовательно, благодаря этому, в результате этого* и др. Акцентируют субъективность мнения исследователя обороты типа *на наш взгляд, с точки зрения* и др.

Среди словосочетаний преобладают именные, представленные обычно цепочкой родительных падежей (*на основе анализа результатов измерения магнитного поля могут быть выявлены многие месторождения полезных ископаемых*), инфинитивные, с отглагольными существительными; в сказуемых часты связки *являться, становиться, служить, есть* и др. Словосочетания с обозначением количества включают в себя именительный падеж: *мотор мощностью 5 л.с.; рукопись объемом 20 а.л.; стержень длиной 300 м*. Порядок слов в научной речи объективный, т.е. стилистически нейтральный.

Для научной речи характерно четкое построение абзацев, выполняющих логико-смысловую функцию. Логическое развитие мысли оформляется путем строгого соблюдения тематической последовательности при объединении высказываний в межфразовые единства. Подчеркнутость связи суждений передается с помощью повторений элементов структуры или с помощью повторных номинаций. Например: *В различных районах России содержание солей в*

^{162[10]} Балли Ш. Общая лингвистика и вопросы французского языка. М., 1955. С. 380.

подземных водах различно. **Наибольшее содержание солей** бывает в районах с жарким климатом и малым количеством осадков; В поле зрения окуляра на темном фоне видны изображения индикаторного магнита и **шкалы**. **Шкалу** вместе с компенсационным магнитом поворачивают с помощью рукоятки; К числу магнетиков относятся многие породообразующие и рудные материалы, поэтому в тех местах, где они находятся, земное магнитное **поле искажается**. Эти **искажения**, или, как их называют, магнитные аномалии, изучаются магниторазведкой.

Стройность, логичность, упорядоченность синтаксических построений характеризуют все жанры научных произведений. Однако многие из них имеют свои особенности на уровне синтаксиса. В частности, это относится ко вторичным научным документам: аннотации, реферату, информационным жанрам. Лаконизация изложения здесь требует особых синтаксических конструкций. За счет изъятия системы доказательств, примеров, повторений, акцентных моментов тексты подобных жанров ориентируются на расчлененные предложения, с набором ключевых слов. Путем рубрицирования текста упрощаются синтаксические связи, подчеркнуто насаждается именной строй речи, увеличивается процент номинативных предложений.

С другой стороны, научные произведения, обращенные к массовому читателю (учебник, доклад, лекция, статья для популярного журнала и т.д.), активизируют языковые средства, служащие достижению простоты, выразительности. Здесь обычны открытые авторские включения, отмеченные использованием экспрессивных средств выражения. Выбор речевых единиц подчиняется авторскому «я» с контактно-устанавливающей функцией.

Языковые приемы выразительности в научной речи обусловлены целевой направленностью текста. Это в основном средства, выражающие движение мысли: зачин изложения (*мы намерены доказать*); активизация мысли (*заметим; подчеркнем, что...; рассмотрим*); логическое выделение (*важно отметить, что...*); связь с вышесказанным (*как было ранее отмечено, вернемся к основной теме*); указание на итог (*таким образом, следовательно*); связь с последующим (*как мы увидим далее*).

Наряду со средствами, выражающими движение мысли, усилению логической выразительности служат речевые средства со значением связи; прагматические вопросы; сочетания, акцентирующие позицию исследователя; средства диалогизации.

Экспрессивно-эмоциональные средства языка (в частности, тропы) здесь скорее подчинены экспрессии мысли, нежели экспрессии чувства. Экспрессивность здесь «обычно усиливает, оттеняет уже аргументированную логически мысль автора»^{163[11]}. Многие жанры научной литературы полностью лишены этих средств и выдержаны в нормах строгого, нейтрального стиля, другие – допускают проникновение экспрессивных элементов (полемические статьи). В целом же они факультативны. «Встречая их в научных текстах, мы «узнаем» научный стиль не по ним, а вопреки им»^{164[12]}.

Важно еще, что назначение этих средств языка в научном стиле иное, чем в других. В научной речи они служат цели пояснения, конкретизации, достижения доступности изложения. В отличие от художественной речи в научной экспрессия не складывается в художественно-образную систему. Это отдельные элементы, вкрапленные в текст научного произведения, не примета «научного стиля речи», а особенность «научного стиля произведения». «Наше представление о стиле существует как представление об определенной системе норм, от которых, как от всяких норм (языковых), владея ими, можно в известных случаях отступать»^{165[13]}. Можно считать, что экспрессия в научном стиле – это отступление от его норм...

П у б л и ц и с т и ч е с к и й стиль находит применение в общественно-политической литературе, периодической печати (в газете, журнале), в политических выступлениях, речах на собраниях и т.д.

^{163[11]} Милованова Н.Я. Наблюдения над средствами экспрессивности научной речи// Исследования по стилистике. Пермь, 1976. Вып. 5. С. 142.

^{164[12]} Кожин А.Н., Крылова О.А., Одинцов В.В. Функциональные типы русской речи. М., 1982. С. 102.

^{165[13]} Шмелев Д.Н. Русский язык в его функциональных разновидностях. М., 1977. С. 46.

Основная функция речи – воздействующая, которая тесно переплетается с информативной функцией. Роль публицистики, особенно газетной, заключается в том, чтобы убеждать читателя и воздействовать на его волю и чувства с целью создания общественного мнения; кроме того, содержание публицистических произведений служит передаче сообщений и разъяснению, комментированию событий. Публицистичность – это прежде всего ярко выраженная авторская позиция, одна из форм проявления авторской тенденциозности. Публицистичность – это искусство аргументации, убеждения, поэтому нестандартность и яркость выражения усиливает действенность речи.

В публицистической литературе освещаются самые разнообразные актуальные вопросы, представляющие интерес для общества: идеологические, политические, экономические, философские, морально-этические, вопросы воспитания, культуры, искусства, вопросы повседневной жизни, производства и т.д.

Социально-педагогические функции публицистики обуславливают и ее языково-стилистические особенности. Определяющим является сочетание воздействующей функции и информационной. Для реализации чисто информационной функции используются нередко однотипные, регулярно воспроизводимые языковые стандарты (клишированные обороты), помогающие пишущим оперативно передать новости, а читающим – быстро и правильно их воспринимать. Реализация функции воздействия требует иных языковых средств – экспрессивных, образных. В публицистическом стиле (в частности, в газетном) органически сочетаются экспрессия и стандарт. Строй речи – открытый, эмоциональный. Двойственность функции речи рождает качества, таким образом, прямо противоположные, что и приводит к противоречивости в самом стиле как системе. Если, например, официально-деловой стиль консервативен и устойчив, то публицистический – консервативен и в высшей степени подвижен.

Большое влияние на выбор языковых средств и организацию текста оказывает и жанровое многообразие публикаций. Информационные жанры (заметка, репортаж, отчет, интервью), аналитические (корреспонденция, статья, обзор, письмо, обозрение) и художественно-публицистические (очерк, раздумья, зарисовка, фельетон, памфлет) не могут обходиться одинаковыми речевыми средствами.

Публицистичность – это оценочность, страстность, особая эмоциональность. Острота высказывания, полемичность, открытая прямая оценочность – черты, присущие не только публицистическим жанрам, но здесь они являются стилеобразующими, без них не может быть публицистического произведения.

Публицистический стиль – это система незамкнутая, открытая, подвижная.

Сочетание логического и эмоционального, объективного и субъективного рождает проблему взаимосвязи слова и образа, проблему стилистики различных публицистических жанров.

В публицистике основная роль принадлежит авторской речи (позиция автора активная, открытая, оценки его четки и определены). Она имеет разнообразные стилистико-эстетические и коммуникативные функции. С авторской речью контрастирует и одновременно взаимодействует прямая речь и несобственно-прямая. Это взаимодействие (с учетом способов и приемов сочетания) и формирует речевой облик жанра: интервью, например, строится на прямой речи, в очерке она имеет характерологическую функцию, высвечивая героя «изнутри», в фельетоне активна несобственно-прямая речь, доведенная до сатирического звучания.

Воздействующая функция речи в произведениях публицистического стиля определяет стилевые черты: побудительность, экспрессивность, новизну выражений, оценочность, полемичность.

Информационная функция речи в произведениях обуславливает черты иного плана: логичность, официальность, точность, стандартизированность.

Таким образом, экспрессия и стандарт есть конструктивный принцип стиля^{166[14]}. Стандартизированность обеспечивает быструю передачу информации. Стандарт экономит усилия,

^{166[14]} Костомаров В.Г. Русский язык на газетной полосе. М., 1971.

помогает оперативно откликаться на события, создает нейтральный фон стиля. Однако именно здесь и таится опасность появления штампа.

Штамп появляется с потерей речевыми клише экспрессивно-оценочных качеств. Источником штампов может быть и стремление к образной речи, к новизне выражений. Из-за частого повторения эти языковые средства теряют свои выразительные свойства: *белое золото*, *получить прописку*.

В результате частого использования одного и того же образа происходит универсализация средств выражения, девальвация слова, ср.: *белое золото* (хлопок), *черное золото* (уголь), *зеленое золото* (лес, чай). За штампом часто стоит несоответствие речевой единицы и денотата, например, канцелярско-деловое *получить прописку* стало употребляться в обобщенном значении «воцариться, поселиться, получить признание, распространиться»: «Афродита вошла в постоянную экспозицию – теперь она «прописана» в нашем городе»; «Муза Н. Анциферова имеет постоянную прописку в сердцах»^{167[15]}. Негативный эффект подобных выражений возникает не столько потому, что появляются обобщенные значения, сколько потому, что применяются они «в нелепых и безответственных сочетаниях»^{168[16]}. Засоряют язык газеты и канцеляризмы, в основном именные предлоги и предложные сочетания: *по линии*, *в отношении*, *в деле* и др. Однако главный негативный эффект при употреблении слова в периодической печати заключается в утрате им, словом, основного содержания. Например, в недалеком прошлом голосовали за «сохранение обновленного союза» (сохранить можно то, что уже есть!), стремились построить «социализм с человеческим лицом» (до этого был «развитой социализм», по-видимому, без человеческого лица). Слова могут использоваться для маскировки сути явления, например: *афганцы* – воины-интернационалисты. Подобные эвфемизмы выражают систему взглядов мировоззренческого уровня.

Публицистический стиль использует самую разнообразную в тематическом плане лексику и фразеологию, отражая тем самым социальную многоплановость современного русского языка. На общем нейтральном фоне здесь особенно приметны оценочные средства, причем оценка в публицистике имеет не индивидуальный, а социальный характер.

В публицистическом стиле претерпевают существенные сдвиги в семантике разного рода термины: *космический*, ср.: 1) относящийся к освоению космоса – космические станции и 2) *сверхбыстрый* – космические скорости, а также 3) огромный по своим масштабам – *Поистине космический размах нового плана*; *география*, ср.: 1) комплекс наук, изучающих поверхность Земли с ее природными условиями, распределением на ней населения, экономических ресурсов – физическая география и 2) граница, место размещения чего-либо – география спортивных побед и т.д.

Среди нейтральных лексических средств в публицистическом стиле активно используются общественно-политическая терминология, научные, технические и производственные термины, много номенклатурных единиц, географических названий, наименований должностей, названий газет, журналов и т.д.

Лексические единицы, обозначающие социально-политические процессы и идеологические понятия, в различных контекстах могут приобретать оценочное значение (*демократия*, *диктатура*, *партийность*, *авангард*, *свобода*).

К стилистически окрашенной лексике относится лексика, имеющая гражданско-патетическое звучание или риторическую окраску: *дерзать*, *свершать*, *быть на страже*, *отчизна*; *ниспадать*, *восторгествовать*, *низводить* и др.

Для публицистики характерно метафорическое использование медицинских терминов: *агония*, *инфекция*, *гипноз*, *артерия*; *остеохондроз мышления*, *эпидемия болтовни*, *шоковая терапия*. Метафоризирована и военная (*линия огня*, *прямой наводкой*) и театральная (*драма*, *идиллия*) терминология. То же можно сказать о спортивных терминах (*раунд*, *финишная прямая*). В публицистическом стиле появление новых слов и словосочетаний непосредственно и мгновенно отражает социальные и политические процессы в обществе: *альтернативные выборы*, *баланс*

^{167[15]} Там же. С. 223.

^{168[16]} Там же. С. 224.

интересов, финансовое оздоровление, экономическое поведение, экономическое пространство, политическое пространство, новое политическое мышление, декоммунизация общества, эпоха застоя, политика диалога и др. Активно происходит семантическая трансформация слов, например, появление новых значений у слов *либерализация* (цен), *тусовка*, *обвал*, *беспредел*. Новой тенденцией можно считать использование оценочных прилагательных при обозначении социальных и политических процессов (*хрупкое перемирие*, *бархатная революция*, *сторонник шелкового пути* и др.). Показательно своеобразное употребление цветowych прилагательных, например прилагательных *белый*, *красный*, *желтый*, *коричневый*, *черный* (*белая смерть*, *красная суббота*, *черный рынок*, *коричневая чума*, *коричневый лагерь*, *коричневая литература*, *желтый дождь*). В целом публицистическому стилю свойственно контрастное сочетание разных лексико-фразеологических пластов: книжных и разговорных, высоких и сниженных. Однако это не механическое смешение, а целенаправленное объединение, дифференцированное по разным жанрам публицистики. В использовании разноплановой лексики и фразеологии действует принцип эстетической целесообразности. Например, в очерке и фельетоне допустимо просторечие, тогда как информационные жанры не допускают таких вольностей стиля, хотя в последнее время отступлений от этого правила более чем достаточно.

Публицистическому стилю свойственны образования имен с помощью книжных суффиксов (*учительство*, *компьютеризация*, *ваучеризация*, *активизация*, *гласность*, *парламентаризм*, *приспособленчество*, *сохранность*); обильны наименования с суффиксами лица (*подвижник*, *пособник*, *застрельщик*), с приставками (*сверхзадача*, *межзональный*, *антифашист*). Среди лексики общественно-политической, оценочной сильно развито словосложение (*очковтирательство*, *малоэффективный*).

Много аббревиатур (СНГ, ГИБДД, ГОСТ, ООН) и сложносокращенных слов (*автострада*, *псевдорынок*, *фотофестиваль*, *клиповед*, *бизнес-школа*, *рок-звезда*).

В разряде оценочной лексики распространены модели с суффиксами сниженной окраски (*шумиха*, *показуха*, *вкусовщина*, *митинговщина*).

Синтаксический строй публицистической речи стремится к прозрачности синтаксических конструкций, простоте структур. В выразительных целях часто используется инверсия, разные виды актуализации, повторы, вопросно-ответные и призывные побудительные формы и др.

Характерны обобщенно-личные и неопределенно-личные, безличные предложения, с помощью которых можно «отстраниться» от конкретного деятеля (*нам сообщают*, *передают*; *в заметке сообщается*).

Публицистика активно использует экспрессивный синтаксис: номинативные, присоединительные и парцелированные конструкции, вопросно-ответные построения. Синтаксическая фрагментность в подаче материала создает иллюзию свободной, непринужденной речи, что способствует проявлению контактоустанавливающей функции речи. Например: *Обновление нашей жизни невозможно без законотворчества. Без правового обоснования перемен. Без законодательных актов, гарантирующих необратимость перестройки.*

Как идет законотворчество? И нет ли в самом том важнейшем для судьбы перестройки процессе тормозящих, а то и противодействующих тенденций? Что нужно перестроить в законодательном механизме, чтобы принятые законы были жизненными, помогали эффективно изживать командно-административные методы, бороться с злоупотреблением властью, преследованием за критику, начальственным самодурством и закамуфлированным под устаревшие инструкции бюрократизмом?.. Ведь демократизация всех сфер должна опираться на четкие, эффективно действующие законы (Лит. газ. 1988. 2 мая).

Экспрессии служат и активно употребляемые в настоящее время прецедентные тексты и различные реминисценции^{169[17]}.

Для синтаксиса в целом характерны, с одной стороны, традиционные публицистические (приподнято-патетические) конструкции (синтаксический параллелизм, периоды, повторы), с

^{169[17]} См. об этом подробнее в параграфе «Текст в тексте».

другой – «раскованные», близкие к разговорным конструкции (расчлененные, неполные, осколочные конструкции). Такая сложность синтаксической системы стиля продиктована жанровым многообразием публикаций, различием их конкретных целевых, содержательных и функциональных установок. На синтаксической структуре сказывается многомерность общей тональности стиля: от агитационной призывности до тона доверительной беседы.

В публицистике широко представлены о б р а з н ы е с р е д с т в а (тропы, фигуры), используются фразеологические обороты, пословицы, крылатые выражения, которые часто трансформируются, переосмысливаются в нужном для журналиста ключе. Приемы контаминации, столкновения смыслов, обновления устойчивых словосочетаний, привычных речевых формул имеют жанрово-композиционную обусловленность и делают речь выразительной, активно воздействующей на читателя. Все это связано с общей экспрессивной направленностью стиля.

Экспрессивные средства служат созданию политической и социальной заостренности, злободневности, образные средства здесь не только средства наглядности, но и средства социальной оценки изображаемого.

Вопрос о том, является ли х у д о ж е с т в е н н а я р е ч ь функциональным стилем, до сих пор еще вызывает споры. Одни исследователи ставят стиль художественной литературы в один ряд с функциональными стилями, другие считают его (как полагает В.В. Виноградов^{170[18]}) явлением иного, более сложного порядка. Думается, что причиной спора является совмещение понятий «художественный стиль» и «язык художественной литературы» (глубинно – стиль и текст).

Специфика языка художественной литературы выявляется прежде всего при сопоставлении его с понятием «литературный язык». Черты общности и различия между литературным языком и языком художественной литературы сформулированы В.В. Виноградовым: «Во-первых, язык художественной литературы употребляется в двух значениях: язык художественной литературы частично отражает общую систему того или иного национального общенародного языка и, во-вторых, в смысле языка искусства»^{171[19]}.

Таким образом, язык художественной литературы базируется на общем литературном языке, но использует его для создания системы средств словесно-художественного выражения, поскольку в языке художественной литературы заключено единство коммуникативной и эстетической функций. Литературный язык – нормированный язык с присущей ему системой языковых средств. Язык художественной литературы – понятие более сложное и широкое, поскольку он допускает и использование различных внелитературных элементов общенародного языка. «Многословность» и сложность языка художественной литературы заключается в том, что в нем могут использоваться многие лексические, фразеологические, грамматические и стилистические элементы разных функциональных стилей, преобразованных с учетом эстетических функций языка. Язык художественной литературы – это синтез тщательно, творчески отобранных средств выражения. Лучшие художественные произведения отличаются целесообразностью, эстетической мотивированностью использования разнообразных элементов функциональных стилей и их преобразованием соответственно конкретным художественно-эстетическим задачам. В художественном тексте особые функции приобретают архаичные и внелитературные факты языка, просторечные и диалектные и др. «В разных жанрах художественной литературы принципы отбора выражений и способы их конструктивных связей и объединений бывают подчинены задачам речевого построения образов персонажей из разной социальной среды, иногда очень далекой от носителей литературного языка»^{172[20]}.

Художественная литература – это особый способ отражения и познания действительности, а «художественная речь – это своеобразный «надъязык», использующий и синтезирующий средства собственно коммуникативных стилей в новом качестве – в образно-эстетической функции»^{173[21]}. Это новое качество и преобразует все языковые средства в единую художественно

^{170[18]} Виноградов В.В. О языке художественной литературы. М., 1959. С.71.

^{171[19]} Виноградов В.В. Наука о языке художественной литературы и ее задачи (на материале русской литературы). М., 1958. С. 7.

^{172[20]} Виноградов В.В. О теории художественной речи. М., 1971. С. 107.

^{173[21]} Васильева А.Н. Программа по стилистике русского языка для иностранцев. М., 1971. С. 27.

мотивированную систему. Эстетическая сфера общения, а также эстетически воздействующая функция речи сообщает функциональные качества языку художественной литературы. Своеобразие художественной речи определяется многими показателями, например такими: неполное единство объемов информации: задаваемого писателем и воспринимаемого читателем; особой речевой интуицией и тщательной творческой отделкой произведения как факторов, определяющих степень художественной валентности речи; характером образного мышления писателя (художественное произведение – это целенаправленная динамическая система образов); взаимоопределяющими отношениями между идейно-эстетическим содержанием и языковой формой художественного произведения; степенью концентрированности и системой взаимообусловленности образно-речевых средств в художественном произведении; приобретением образных функций безобразными речевыми средствами; наращиваниями смысла в контексте художественного произведения, его контекстуальной многоплановостью (внешний и внутренний, общий и частный контексты, контексты исторический, социальный, психологический, эмоциональный, стилистический и др.); многоплановостью образно-смысловых конкретизации речевых средств; особым характером «точности» речевого выражения, допускающим семантические сдвиги, недосказанность и пр.; особым характером «правильности» речи, допускающим идейно-эстетически мотивированные отступления от норм, и др.^{174[22]}

Кроме того, в художественном произведении (и следовательно, стиле) проявляются собственно языковые особенности отдельных видов и стилей художественной литературы (реалистического, романтического, комического, драматического), в соответствии со спецификой четырех основных содержательно-речевых планов художественного произведения: прямая речь персонажей, собственно-авторская речь, несобственно-авторская речь, речь рассказчика.

Художественная речь отличается широким применением экспрессивных средств и метафорического свойства слова. Переосмысление слова в художественном контексте, многоплановость его звучания вытекают из функциональной осложненности художественной речи, ее эстетической и характерологической мотивированности. Кроме того, эта осложненность вызывается еще и таким обязательным фактором, как авторская индивидуальность. Общепринятое в языке писателя индивидуально отбирается и переосмысливается, преобразуясь в индивидуально-художественный стиль («слог» писателя).

Слово в художественном тексте, наряду с основным значением, часто имеет дополнительное содержание, сопутствующее основному, т.е. обладает коннотативными значениями, которые могут проявляться как оценочность, эмоциональность, образность, экспрессия^{175[23]}. Все это разные оттеночные значения. Оценочность свойственна словам, в которых заложена положительная или отрицательная оценка человека, предмета, явления (например, *мужественный* и *смелый* – положительная оценка; *трусливый*, *жестокый* – отрицательная оценка). Образность слова тесно связана с его основным значением. Она может быть присуща самим словам, заложена в семантике слова (образность языковая). «Важнейшими чертами образности в слове являются: а) зрительность («картинность»); б) сравнительная недолговечность. Предметность и наглядность – основа образа. Ср. примеры: *Пулемет ты, Сеня, – сказала Валя. – Наговорил сорок бочек* (В. Шукшин. Брат мой)^{176[24]}. Образные слова не всегда заключают в себе оценочность. Например, слова *плохой*, *прекрасный* оценочны, но не образны. И наоборот, образное слово *калоша* (о тихоходном судне) не заключает в себе оценки, хотя оценочность и образность могут одновременно присутствовать в слове, например: *недотепа* (о человеке). Экспрессивные словарные средства (*офранцузился*, *пересобачился*) фиксируют обычно тематическое несоответствие производного значения слова производящему^{177[25]}. Для художественной речи свойственна эмоциональность. Существуют слова, прямо передающие эмоции – *ужас*, *страх*, *радость*; но эмоциональность может придаваться

^{174[22]} См.: Васильева А.Н. Программа по стилистике русского языка для иностранцев. М., 1971. С. 27.

^{175[23]} См.: Харченко В.К. Разграничение оценочности, образности, экспрессии и эмоциональности в семантике слова// Русский язык в школе. 1976. №3.

^{176[24]} Там же. С. 68.

^{177[25]} См.: Харченко В.К. Разграничение оценочности, образности, экспрессии и эмоциональности в семантике слова// Русский язык в школе. 1976. №3. С. 69.

суффиксами – *лесочек, доченька, зимушка, домище* (уменьшительно-ласкательные и увеличительные суффиксы). Эмоциональность может сопровождать значение слова – *золото* (о человеке).

Хотя все коннотативные элементы в слове (оценочность, образность, экспрессия, эмоциональность) имеют качественное своеобразие, в ряде словесных единиц они могут совмещаться, например в слове *кипяток* (о вспыльчивом, горячем человеке).

Все эти объективно существующие в слове семантические свойства используются в художественной литературе очень активно, причем в языке писателя они служат основой для создания индивидуальных и потому неповторимых художественных красок.

Однако эмоционально-экспрессивные качества художественной речи нельзя понимать слишком прямолинейно и широко, как основное свойство художественной речи вообще.

«Можно утверждать, что по сравнению с повседневной житейской речью экспрессивность выступает в художественной речи в скрытой, непрямой, опосредованной форме. Люди в реальной жизни говорят более экспрессивно, эмоционально, чем герои и тем более автор литературного произведения.

Это вытекает из самой природы искусства. В реальной речи «оправданы» любые свойства, любые «крайности», ибо это именно реальная речь, возникшая в действительно совершающейся ситуации, принадлежащая действительно существующему человеку. В искусстве речь – вне зависимости от того, является ли она речью персонажа, рассказчика или самого автора, – создается, творится по художественным законам. А это означает, во-первых, что любая речь в искусстве так или иначе обладает мерой, гармонией, пропорциональностью. Далее, она всегда по своему правдоподобна: это наиболее вероятная, типичная, «закономерная» речь данного героя (или автора), она отвечает определенной целесообразности, не впадает в «крайности»; она, если угодно, сдержанна. Наконец, она наиболее полно, объективно, всесторонне воплощает свой предмет и выражает своего носителя, отказываясь от всякой исключительности, от всего одностороннего, случайного, преходящего.

Все это определяет относительную, но принципиальную уравновешенность, «нормальность» и даже своего рода нейтральность художественной речи – в сравнении с другими видами речи. Художественная речь не бывает предельно обработанной, образцовой, «красноречивой» (как, например, речь ораторская, риторическая); не бывает она (даже в устах героя) и всецело просторечной или диалектной, жаргонной, профессиональной (что вполне возможно в жизни); чужда ей и последовательная архаизация, воссоздание реальной речи предшествующих времен, а также и точное воспроизведение сегодняшней, сиюминутной речи (она всегда опирается на более широкое и прочное бытие речи – на речь целой эпохи).

Наконец, художественная речь не бывает ни излишне всеобщей (что присуще официально-деловым формам речи), ни чрезмерно индивидуализированной (как в интимных формах речи): и то и другое нарушило бы ее уравновешенность и полноту. Она в меру всеобща и в меру индивидуализирована»^{178[26]}.

Понятно, почему чрезмерно экспрессивная речь служит объектом и средством литературных пародий, поскольку нарушает гармоничность и правдоподобность художественной речи. Художественная речь – это не просто экспрессивная речь (в житейском понимании этого слова); экспрессия здесь художественно воссоздается, п р е т в о р я е т с я в словесное искусство.

При восприятии художественного текста могут возникнуть речевые помехи, приводящие к непониманию или искаженному пониманию текста. Подобный лексически некоммуникабельный отрезок текста возникает часто в результате многозначности художественного текста, которая имеется почти во всех элементах его структуры. Механизм многозначности художественного текста заключен в «семантической системе» (выражение Ю. Тынянова) автора, вскрыть которую помогает анализ содержания и формы произведения, разумеется, в тесном единстве, которое наиболее полно и многогранно выявляется в «творческом контексте».

^{178[26]} Кожин В.В. О художественной речи// Русская речь. 1970. №5. С. 47–48.

В понятие «контекст» входят нехудожественный и художественный контексты. Такое разделение существует давно. Идея же разграничения понятия «художественный контекст» на творческий и нетворческий контексты (а также контекст с элементами творчества) принадлежит Х.Х. Махмудову^{179[27]}.

Критерием творческого контекста может служить, во-первых, наличие системы, отражающей мировоззрение автора (внесистемный текст обычно не художественен и даже не информативен); во-вторых, многозначность, многоплановость художественного текста, наличие в нем подтекста, создаваемого в результате «диалектичности, неоднозначности восприятия мира», в результате большой частотности в художественном тексте слов с «приращенным» смыслом (термин В.В. Виноградова); в-третьих, это способность текста быть воспринятым. Произведение, состоящее из одного нетрадиционного материала (в этом случае автор превращает новизну, оригинальность в самоцель) не воспринимается как новаторское. Все элементы контекста, когда он творческий, представляют собой органическое, тесно связанное единство.

Творческому контексту противопоставляется контекст нетворческий. Одним из признаков нетворческого контекста является литературный штамп.

А.Н. Толстой справедливо отмечал, что «язык готовых выражений, штампов, каким пользуются нетворческие писатели, тем плох, что в нем утрачено ощущение движения, жеста, образа. Фразы такого языка скользят по воображению, не затрагивая сложнейшей клавиатуры нашего мозга»^{180[28]}.

С другой стороны, любая фальшивая нота тоже создает нетворческий контекст. «Эмоциональная память» автора, как при изображении деталей, так и при создании художественного образа, должна не ослабевать на протяжении всего текста произведения, чтобы не допустить ни одной диссонирующей ноты.

Единство образной системы художественного произведения и его идейно-эстетическая целостность создаются особым характером образа автора, который является композиционно-стилистическим центром произведения и который не совпадает с личностью автора как реального человека и даже с «субъектом повествования». Именно он скрепляет текст своим видением мира, позицией, отношением, передаваемыми особыми способами и приемами организации речевых средств. С точки зрения функционально-стилистической, – пишет М.Н. Кожина, – художественная речь во всех ее проявлениях (у разных писателей, в разных жанрах и художественных формах) обладает одним общим специфическим свойством. Мы считаем таким свойством художественно-образную речевую конкретизацию, явление наиболее всеобъемлющее по сравнению с метафоризмом, «приращениями» смысла...»^{181[29]}. Таким свойством не обладает речь в иных сферах общения. Именно поэтому художественную речь можно рассматривать как особый эстетико-коммуникативный функциональный стиль.

«Поэтическая функция языка опирается на коммуникативную, исходит из нее, но воздвигает над ней подчиненный... закономерностям искусства новый мир речевых смыслов и соотношений»^{182[30]}. Особое качество художественной речи – быть языком словесного искусства, формой творческого познания мира – проявляет ее функционально-стилевое своеобразие.

^{179[27]} Махмудов Х.Х. Русско-казахские лингвостилистические взаимосвязи (теоретическая стилистика): Автореф. докт. дисс. Алма-Ата, 1970.

^{180[28]} Толстой А.Н. Полн. собр. соч. Т. 13. С. 366.

^{181[29]} Кожина М.Н. О специфике художественной и научной речи в аспекте функциональной стилистики. Пермь, 1966. С. 84.

^{182[30]} Виноградов В.В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М., 1963. С. 155.

Проявление авторской индивидуальности в стиле текста

Качественные признаки разновидностей текста создаются, наряду с перечисленным, и проявлением в тексте личностных *особенностей стиля автора*. Авторская индивидуальность обнаруживается в интерпретирующих планах текста, в языково-стилистическом оформлении его. Естественно, эта проблема актуальна и принципиальна для текстов нестандартного речевого и композиционного оформления, текстов с большей долей эмоционально-экспрессивных элементов.

Авторская индивидуальность максимально ощутима в художественных текстах, как на уровне проявления авторского сознания, его нравственно-этических критериев, так и на уровне литературной формы, идиостиля. Индивидуальный стиль, как правило, выявляется и в жанрах публицистики, близких к художественному типу изображения. Элементы художественности обнаруживаются и в научно-популярном тексте, и, следовательно, они избирательны и потому характеризуют стиль автора.

Эмоциональная память конкретного автора конкретного текста может выхватить из своих ощущений при создании литературного произведения разные впечатления – то конкретно-предметные, наглядные своей детальностью, то романтически-приподнятые, вызванные эмоционально-психологической напряженностью, состоянием аффекта. Так рождается либо сдержанность в описаниях, предметная детализированность, либо чрезмерная метафоричность, пышнословие. Все индивидуально, во всем отражается автор. Главное для читателя – войти в это состояние, соотнести выраженное автором с сутью описываемого предмета. Так, например, когда Е. Евтушенко в своей книге «Не умирай прежде смерти» делится впечатлением о ранних произведениях Горького и не только не осуждает чрезмерную метафоричность его стиля, но даже приветствует это, то такая оценка кажется вполне убедительной, поскольку значимость самой описываемой ситуации настраивает на восторженность восприятия:

Кто бы сегодня ни говорил о романтической безвкусице раннего Горького, но то, что он чувствовал на берегу Черного моря, перекусывая зубами пуповину новорожденного, оказалось правдой. Да, море смеялось! Да, тысячами! Да, серебряных! Да, улыбок! (Е. Евтушенко).

В другом случае, при учете другой ситуации, излишнее пышнословие другому автору представляется как нечто чрезмерно приторное. Так, герой В. Набокова художник Горн говорит:

– *Беллетрист толкует, например, об Индии, где вот я никогда не бывал, и только от него и слышно, что о баядерках, охоте на тигров, факирах, бетеле, змеях, – все это очень напряженно, очень пряно, сплошная, одним словом, тайна Востока, – но что же это получается? Получается то, что никакой Индии я перед собой не вижу, а только чувствую воспаление надкостницы от всех этих восточных сладостей. Иной же беллетрист говорит всего два слова об Индии: я выставил на ночь мокрые сапоги, а утром на них уже вырос голубой лес (плесень, – объяснил он...), – и сразу Индия для меня как живая, – остальное я уже сам вообразу* (В. Набоков. Облако, озеро, башня). В данном случае В. Набоков, видимо, приветствует стиль «сдержанности в описании», который проповедовал А. Чехов («У мельницы сверкнуло горлышко разбитой бутылки» – и картина лунной ночи нарисована). Разный стиль, разное восприятие. Но тем и богата художественная литература. Потому она и называется художественной, схожесть с изобразительным искусством здесь очевидна.

Оригинальность художественного слова необязательно связана с обильным использованием тропов и вообще речевых украшений. Оригинальность может создаваться самим слогом – системой семантико-грамматических соотношений словоформ в словосочетании и в предложении, нарушением понятийной сочетаемости словоформ, и т.п.

Вот пример оригинальности стиля, внутренне соответствующего самому характеру мышления героя – его непосредственности и отчасти детскости, наивности (заданной примитивности?) и идейной убежденности:

После ее посещения Божко обычно ложился вниз лицом и тосковал от грусти, хотя причиной его жизни была одна всеобщая радость. Поскучав, он садился писать письма в Индию, на Мадагаскар, в Португалию, созывая людей к участию в социализме, к сочувствию

труженикам на всей мучительной земле, и лампа освещала его лысеющую голову, наполненную мечтой и терпением.

Божко писал **негордо**, скромно и с участием: «Дорогой, отдаленный друг. Я получил ваше письмо, у нас здесь делается все более хорошо, общее добро трудящихся ежедневно приумножается, у всемирного пролетариата скопляется громадное **наследство в виде социализма**. Каждый день растут новые сады, заселяются новые дома и быстро работают изобретенные машины. Люди также вырастают другие, прекрасные, только я остаюсь прежним, потому что давно родился и не успел еще **отвыкнуть от себя**. Лет через пять-шесть у нас **хлеба и любых культурных удобств** образуется громадное количество, и весь миллиард трудящихся на пяти шестых Земли, взяв семьи, может приехать к нам жить навеки, а капитализм **пусть остается пустым**, если там не наступит революция» (А. Платонов. Счастливая Москва).

Проблема авторской индивидуальности достаточно актуальна для научного текста, особенно научно-гуманитарного.

Индивидуальность проявляется в использовании оценочных, эмоционально окрашенных и экспрессивных речевых средств. Такая эмотивная окрашенность научного текста^{183[1]} может возникнуть в результате особого восприятия объекта, индивидуальные оценочные коннотации могут быть вызваны и особым, критико-полемиическим способом изложения, когда автор выражает личное отношение к обсуждаемому предмету. В таком случае именно в ы р а ж е н и е м ы с л и есть воплощение индивидуальности. Использование эмоциональных средств здесь создает глубокую убедительность, резко контрастирующую с общим бесстрастным тоном научного изложения.

В настоящее время в литературе нет единого мнения относительно возможности проявления личности автора в научном тексте. Как крайние существуют два мнения по этому вопросу. В одном случае считается, что предельная стандартность литературного оформления современных научных текстов приводит к их безликости, нивелировке стиля^{184[2]}.

В другом случае такая категоричность в суждениях отрицается и признается возможность проявления авторской индивидуальности в научном тексте, и даже непереносимость такого проявления^{185[3]}.

Эмоциональность научного текста может быть рассмотрена в двух ракурсах: 1) как отражение эмоционального отношения автора к научной деятельности, как выражение его чувств при создании текста; 2) как свойство самого текста, способного эмоционально воздействовать на читателя^{186[4]}.

Причем эмоциональность научного текста зависит от значимости для текста экспрессивных единиц, а не только от их состава и количества. Важно при этом иметь в виду, что сам характер экспрессии в научном тексте иной, чем, например, в тексте художественном. Здесь экспрессивными могут оказаться многие нейтральные речевые средства, которые способны повысить аргументированность высказанного положения, подчеркнуть логичность вывода, убедительность рассуждения и т.п.

Научный текст не только передает информацию о внешнем мире, но и представляет собой гуманизированную структуру, несущую на себе «печать» личности субъекта творческой деятельности^{187[5]}. «Интерпретирующие планы текста несут информацию об особенностях

^{183[1]} См.: Мальчевская Т.Н. Специфика научных текстов и принципы их классификации// Особенности стиля научного изложения. М., 1976.

^{184[2]} См., например: Лаптева О.А. Внутрителиевая эволюция современной научной прозы// Развитие функциональных стилей современного русского языка. М., 1968.

^{185[3]} См., например: Разинкина Н.М. О преломлении эмоциональных явлений в стиле научной прозы// Особенности языка научной литературы. М., 1965.

^{186[4]} См.: Лапп Л.М. Об эмоциональности научного текста// Функциональные разновидности речи в коммуникативном аспекте. Пермь, 1988. С. 92–97.

^{187[5]} Лапп Л.М. Авторская интерпретация как способ отражения в научном тексте деятельности сознания ученого (к обоснованию гипотезы)// Стилистика текста в коммуникативном аспекте. Пермь, 1987. С. 70.

проявления сознания автора, т.е. в конечном счете о самом авторе»^{188[6]}. Речевое авторское «я» в научном тексте неизбежно будет столь же оригинальным, сколько оригинально его сознание и характер интерпретации действительности. В частности, это связано с определенной долей ассоциативности в мышлении, хотя в научном тексте прежде всего отражаются связи логического порядка. Оригинальность стиля ученого определяется и профилем мышления (аналитический – синтетический). Все это обуславливает появление специфических черт в научном тексте. Немаловажное значение имеют и литературные способности автора, умение текстуально точно и ярко отражать в тексте явления своего воображения.

Известно, например, как красочно и доходчиво излагали свои мысли К.А. Тимирязев, С.П. Боткин, Н.И. Пирогов, И.П. Павлов. Блестящим популяризатором был геохимик, знаток драгоценных и поделочных камней А.Е. Ферсман. Индивидуальны по стилю изложения труды русских философов.

Русская философия XX века жила напряженной духовной жизнью. Мистическое видение мира, понимание непреходящих ценностей воплотилось в своеобразной языковой форме. В работах Н.А. Бердяева, И.А. Ильина, Г.П. Федотова представлена широкая оценочность языковых форм.

Поэтизированный философский язык русских философов XX века широко использовал метафорику. За этим «размыванием» научного языка чувствовалась школа духовной риторики^{189[7]}. С.Н. Булгаков писал:

«Философия, сохраняя свою диалектическую ткань как материю творчества, должна искать свою вдохновляющую музу, которую все-таки не сможет заменить школьный учитель (хотя бы имя ему было И. Кант). И этим мусикийским заветам, идущим от эллинства и Платона, в меру сил своих учил нас служить и Вл. Соловьев, в котором поэзия была не случайным и внешним придатком к философствованию, но подлинной его основой, мистическим его документированием» (С.Н. Булгаков Тихие думы. М, 1918. С. 139).

Многих русских философов отличали утонченность и изысканность стиля (С.Н. Булгаков, П.А. Флоренский). Эстетическое своеобразие, барочность в диалогах Л.П. Карсавина отмечали еще современники. Философская мысль исследует не только логически определенное, но и бессознательное, размышления о душе и духовности, о смысле жизни и смерти требовали эмоциональности и интуитивности. Яркого стилистического эффекта достигал, в частности, Н.А. Бердяев использованием «Фигуры шока»^{190[8]}, оксюморона, парадоксального сочетания слов-терминов.

В своих философских книгах, как утверждает сам автор, Н.А. Бердяев почти никогда не прибегал к анализу и пользовался лишь методом характеристики. «Я всегда хотел уловить характер, индивидуальность предмета мысли и самой мысли»^{191[9]}. С такой установкой и с таким методом познания, естественно, автор не мог излагать свои мысли сухим, «безличностным» языком.

Вот пример самоанализа, точнее самохарактеристики:

Я всегда был человеком чрезвычайной чувствительности, я на все вибрировал. Всякое страдание, даже внешне мне малозаметное, даже людей мне совсем не близких я переживал болезненно. Я замечал малейшие оттенки в изменении настроений. И вместе с тем эта гиперчувствительность соединялась во мне с коренной суховатостью моей природы. Моя чувствительность сухая. Многие замечали эту мою душевную сухость. Во мне мало влаги. Пейзаж моей души иногда представляется мне безводной пустыней с голыми скалами, иногда же дремучим лесом. Я всегда очень любил сады, любил зелень. Но во мне самом нет сада. Высшие подъемы моей жизни связаны с сухим огнем. Стихия огня мне наиболее близка.

^{188[6]} Там же. С. 77.

^{189[7]} См.: Грановская Л.М. О языке русской философской литературы XX в.// Филологический сборник. М., 1995. С. 127.

^{190[8]} См.: Грановская Л.М. Указ. соч. С. 129.

^{191[9]} Бердяев Н.А. Самопознание. М., 1991. С. 95.

*Более чужды стихия воды и земли. Это делало мою жизнь малоуютной, малорадостной. Но я люблю уют. Я никогда не мог испытывать мления и не любил этого состояния. Я не принадлежал к так называемым душевным людям. Во мне слабо выражена, задавлена лирическая стихия. Я всегда был очень восприимчив к трагическому в жизни. Это связано с чувствительностью к страданию. Я человек **драматической стихии**. Более духовный, чем душевный человек. С этим связана сухость. Я всегда чувствовал негармоничность в отношениях моего духа и душевных оболочек. Дух был у меня сильнее души. В эмоциональной жизни души дисгармония, часто слабость. Дух был здоров, душа же больная. Самая **сухость души** была болезнью. Я не замечал в себе никакого расстройства мысли и раздвоения воли, но замечал расстройство эмоциональное^{192[10]}.*

Такая самохарактеристика духовных и душевных качеств личности, как видим, облачена в особую языковую «одежду»; метафорически данные описания в тексте выглядят вполне естественно и оригинально. И трудно представить, чтобы такой текст был подан не от личностного «я». Скромные «мы», «наш», «нами», а тем более безличностное представление субъекта речи здесь оказались бы абсолютно неприемлемыми.

Эмоциональная выразительность научного текста жестко спаяна с главным его качеством – логичностью. Эмоциональность формы здесь не разрушает логичности содержания. Более того, сама логичность рассуждения (соотносительность причин и следствий), данная в яркой «языковой упаковке», может служить средством создания иронии, когда автор с помощью логических операций доказывает абсурдность положений своего оппонента^{193[11]}.

Написание текста ученым является завершающим этапом в решении творческой задачи, но вместе с тем научный текст не может не отражать моменты поиска нужных решений, а это часто связано с интуитивными процессами в мышлении и потому не может быть абсолютно безэмоциональным. Оригинальность взгляда на изображаемый предмет не может не сочетаться с оригинальностью в эмоциональной оценке его, а это неизбежно сказывается на стиле, манере изложения. Конечно, сам научный предмет провоцирует своеобразное отношение к форме изложения, к выбору языковых средств. Естественно, оригинальность стиля трудно обнаружить в научно-технических текстах, где большую часть текстового пространства занимают формулы, графики, таблицы, а вербальный текст служит лишь связующим элементом. Практикой написания подобных текстов давно уже отработаны стандартные речевые формулы, избежать которых не представляется возможным, как бы к тому ни стремился автор.

В текстах гуманитарного цикла – по истории, философии, литературоведению, языкознанию – возможности для проявления авторской оригинальности более широкие, хотя бы потому, что научные понятия и представления определяются и объясняются словесно, т.е. авторская интерпретация предмета изложения отражается в тексте через речевые средства и их организацию.

Большие возможности для проявления индивидуальности автора дает, бесспорно, научно-популярный текст. Автор прибегает к аналогиям и метафорическим сравнениям, художественным элементам стиля, в силу характера самого текста, его назначения. Такие литературные украшения текста позволяют автору обратиться к личному опыту читателя для объяснения незнакомого научного понятия или явления. Естественно, что авторские обращения к литературным средствам художественности избирательны, у каждого автора свои ассоциации, своя методика изложения материала. Сам научно-популярный текст располагает к такой избирательности. В этой избирательности и проявляется индивидуальность автора. В тексте данного типа речевые средства, кроме функции непосредственной передачи научной информации, выполняют и иные роли: это средства разъяснения научного содержания и создания контакта автора с читателем, это средства активного воздействия на читателя с целью убеждения, формирования у него оценочной ориентации. Выбор таких средств создает специфику авторского изложения. Способность к обработке сложной абстрактной информации у автора текста обнаруживается именно на речевом уровне. Ведь популяризатор обязан рассчитывать на адекватное восприятие текста, ради этого он и

^{192[10]} Бердяев Н.А. Самопознание. М., 1991. С. 37.

^{193[11]} Например: Л.М. Лапп в указ. статье «Об эмоциональности научного текста» приводит пример «негативного» доказательства А.Т. Кривоногова в полемике с Н. Хомским.

обращается к средствам наглядности, основывающимся на переносе опыта из одной области в другую. Так рождаются сравнения, сопоставления, которые помогают понять интеллектуальную информацию.

Вот, например, как наглядно, с использованием сравнений, олицетворений и метафор рассказывается о нейронах мозга:

Подобно снежинкам или человеческим лицам, в природе нет двух в точности одинаковых нейронов. [...]

Несхожесть нейронов обусловлена не только богатством их внутреннего строения, но и запутанностью связей с другими клетками. Некоторые нейроны имеют до десятка тысяч таких контактов («синапсов», если по-научному, или «застежек» в буквальном переводе на русский). Так что поневоле в общем дружном хоре каждый нейрон вынужден вести свою мелодию, отличную от других и высотой звука и тембром.

Впрочем, нейроны мало похожи на хористов, они «переговариваются» друг с другом, подобно муравьям, с помощью различных химических кодов. Передают сигналы вещества, называемые медиаторами. Сейчас мы знаем около ста медиаторов, и сколько еще неизвестно!

Комбинации химических приливов и отливов, идущих по приводящим путям мозга, несут не только информацию. Ученые полагают, что эти химические волны ответственны и за вечно меняющийся kaleidoscope эмоций и восприятий – всего того, что мы называем настроением.

Нейрон способен говорить с другими нейронами не только на языке химии. Мозг является также небольшим генератором (мощностью около 25 ватт) электрических импульсов. [...]

И нейрон с нейроном говорит... Денно и ночью не смолкают, не прерываются эти беседы. Их ритмы, темп, характер подчинены жизненным задачам человека, особенностям его физического и духовного развития и его состояния. Здесь-то и кроются истоки сознания (Ю. Чирков. «И нейрон с нейроном говорит»// Наука и жизнь. 1988. №11).

Такая беллетризация изложения помогает наладить контакт с читателем, на известных примерах объяснить сложные понятия и процессы и, следовательно, заинтриговать читателя.

Вопрос о проявлении авторской индивидуальности в научном тексте, об индивидуальном стиле автора, видимо, можно рассматривать, имея в виду и временной их аспект.

Современная научная литература (в том числе и гуманитарная) в общем и ориентируется на монолитность стиля. Вопреки дифференциации самих наук наблюдается усиление единства внутрискладовых характеристик^{194[12]}, в направлении отказа от индивидуальных, эмоционально-экспрессивных черт стиля. Однако, если обратиться к истории развития русской науки и становления научного стиля, то окажется, что такая нивелировка изложения не всегда была присуща научным сочинениям. Причин тому много, как объективных, так и субъективных, в частности можно назвать и такую: часты в русской истории факты, когда ученый и писатель, беллетрист совмещались в одной личности. Такое двустороннее дарование не могло не сказаться на манере письма. И поэтому вполне естественным, например, кажется написание М. Ломоносовым трактата о химии в стихотворной форме.

Русские историки, философы блестяще владели беллетристическим стилем.

Слог ученого может оказаться в высшей степени оригинальным и без особых притязаний на таковую, без нарочитой беллетризации. Например, работы выдающегося филолога XX века В.В. Виноградова по стилю изложения выделяются особыми, присущими данному автору качествами. «Это стиль затрудненной научной прозы, принуждающий читателя думать, сопоставлять, различать и вникать в оттенки мысли»^{195[13]}. «Игра словами, каламбуры, ирония составляют не только изданный лингвистический и литературоведческий интерес В.В. Виноградова, но и особенность его научного стиля. И сквозь этот стиль сознательно или бессознательно явственно проступает образ авторского «я» самого В.В. Виноградова»^{196[14]}. Аналитический характер ума В.В. Виноградова проявлялся в стиле постоянно и по-разному: и в научном скептицизме и научной осторожности; и в отказе от упрощений и прямолинейных обострений проблем; и в широкой

^{194[12]} См.: Лаптева О.А. Указ. соч.

^{195[13]} См.: Лихачев Д.С. Послесловие к книге: В.В. Виноградов. О теории художественной речи. М., 1971. С. 227–228.

^{196[14]} Там же. С. 228.

критике существующих концепций; и в тщательности и многогранности рассмотрения исследовательских проблем.

В настоящее время область деятельности ученых и писателей размежеввалась в силу резкого изменения самого уровня науки, ее специализации. К тому же, круг ученых чрезмерно расширился, и совмещение исследовательских и литературных способностей в одном лице стало крайне редким. И объективно становление научного стиля, его стандартизация и стабилизация, привели к преобладанию «общего» в языке над индивидуальным. Проблема этого соотношения для современной научной литературы крайне актуальна. Хотя очевидно, соотношение это меняется в сторону преобладания общего. В современном научном тексте авторы стремятся, часто в целях объективизации сообщения, а также благодаря общей стандартизации языка науки, к уничтожению оценочно-экспрессивного и личностно-эмоционального слова, к унификации как лексического материала, так и синтаксического строя. В целом стиль научных работ становится все более строгим, академичным, неэмоциональным. Этому способствует и унификация их композиций.

Однако эта общая тенденция в языке науки, как это было показано, не опровергает факта проявления авторской индивидуальности в выборе самой проблемы исследования, в характере ее освещения, в применении приемов и способов доказательства, в выборе формы включения «чужого» мнения, средств оппонирования, в выборе средств привлечения внимания читателя и т.д. Все это вместе и создает индивидуальный авторский стиль, а не только собственно эмоционально-экспрессивные средства языка.

Информативность текста и способы ее повышения

Главная, общая цель создания текста (любого) – сообщение информации. Любой текст включает в себе какую-либо информацию. Общее количество информации, содержащейся в тексте, – это его информационная насыщенность.

Однако ценностью обладает прежде всего новая информация, полезная, т.е. прагматическая, именно она является показателем информативности текста. *Информационная насыщенность* текста – абсолютный показатель качества текста, а *информативность* – относительный, поскольку степень информативности сообщения зависит от потенциального читателя. «Информативность текста – это степень его смысло-содержательной новизны для читателя, которая заключена в теме и авторской концепции, системе авторских оценок предмета мысли»^{197[1]}.

Мера информативных качеств текста может снижаться или возрастать. Так, информативность (с точки зрения прагматики текста) снижается, если информация повторяется, и, наоборот, она повышается, если текст несет максимально новую информацию.

Поскольку текст состоит из высказываний, то при определении его содержательности важным оказывается установление соотношения между высказыванием и ситуацией, отраженной в нем. Известно, что между ними полного соответствия нет, т.е. поверхностная структура высказывания (количество языковых знаков, присутствующих в нем) и глубинная структура (количество информации, заключенной в нем) не совпадают. Это объясняется асимметричностью языкового знака. Суть этого явления заключается в том, что на уровне означающих (единиц плана выражения) обычно бывает значительно меньше единиц, чем на уровне означаемых (единиц плана содержания), попросту – слов меньше, чем выражаемых смыслов. Это закон «нормального» речетекстообразования. Несоответствие между означаемым и означающим может быть большим или меньшим, и именно это ставит вопрос о семантической экономии или избыточности. Семантическая экономия наблюдается тогда, когда в поверхностной структуре высказываний нет

^{197[1]} Бабайлова А.Э. Текст как продукт, средство и объект коммуникации при обучении неродному языку. Изд. Саратовского университета, 1987. С. 60.

прямого указания на какой-либо (или какие-либо) элемент глубинной структуры. С другой стороны, семантическая избыточность усматривается в том случае, если в поверхностной структуре имеется несколько элементов, представляющих один и тот же элемент глубинной структуры^{198[2]}. Таким образом, при семантической экономии какие-то элементы смысла могут быть представлены имплицитно.

Данное качество высказывания на уровне текста создает условия для повышения его информационной насыщенности при минимальной затрате речевых средств. Так возникает речевая экономия («опущение элемента в поверхностной структуре высказывания, несмотря на его присутствие в глубинной структуре»^{199[3]}).

При семантической избыточности ситуация может быть прямо противоположной (знаков больше передаваемого смысла). В одних случаях это недостаток текста, который желательно устранить, в других – это реализуемая автором необходимость, диктуемая стилистическими задачами. Так, избыточность в плане семантики оказывается необходимостью в плане стилистики (например, стилистически значимый повтор и др.).

В связи с возможностью разного способа представления информации в тексте – экономного и избыточного – существенной оказывается проблема авторского намерения и читательского восприятия сообщения, т.е. кодирования и декодирования текста. Причем декодирование, в силу разных причин, может оказаться полным или неполным. Так различной оказывается «глубина прочтения» текста.

Авторы текстов художественных, газетных, научно-популярных обычно ориентируются на так называемого среднего читателя (условно – усвоившего программу средней школы). Но само понятие среднего читателя может меняться. Например, автор научной статьи ориентируется на специалиста данной отрасли знания. И для данного автора это тоже будет «средний читатель». Поэтому при определении *меры полезности информации в тексте* лучше ориентироваться на соответствие/несоответствие уровня читателя информационным качествам текста и, следовательно, уровню автора.

С этой точки зрения читатели составляют три группы:

1. соответствующие авторской ориентации, т.е. статусу среднего читателя;
2. не достигшие уровня знаний среднего читателя;
3. читатели, тезаурус которых превышает тезаурус автора.

Ясно, что для читателей третьей группы полезная информация, заключенная в тексте, приблизится к нулю, а информационная избыточность – к 100%. Вторая группа читателей будет в затруднении воспринимать текст, ему не хватит фоновых знаний, и полезность воспринятой информации резко сократится. Для читателей первой группы информация окажется в меру полезной, хотя частично она может оказаться избыточной за счет «упаковочного материала» (термин Л.В. Щербы). Это различные вводные и вводящие фразы, речевые клише, некоторые повторы, например итоговое повторение. Полное отсутствие избыточной информации всегда дает отрицательный результат, так как «неразбавленный концентрат» трудно усвоить.

Понятие избыточной информации обычно применимо к текстам научно-техническим, официально-деловым, учебным. Есть мнение, что выделить избыточную информацию в художественном тексте практически невозможно, так как тогда текст утрачивает другое свое важное качество – художественность (ср.: комиксы). Прием свертывания художественной информации можно найти в кинорекламе, в книжном обозрении. В научном тексте (как техническом, так и гуманитарном) – это реферирование, написание аннотаций, тезисов. Информация официально-делового текста, например текста закона, свертыванию не подлежит.

Понятия избыточной информации и свернутой информации обычно рассматриваются на уровне целого текста. Однако эти качества избыточности и свернутости применимы и к отдельным высказываниям, как уже было сказано, и к фрагментам текста, в которые включаются эти высказывания, т.е. на уровне минимальных единиц. Как правило, наиболее естественным при создании текста оказывается стремление сократить словесную представленность смысловых

^{198[2]} См.: Гизатулин С.Л. Семантическая экономия и избыточность в речи// Филологические науки. 2001. №2.

^{199[3]} Там же. С. 80.

компонентов. Поэтому сжатие двух-трех сообщений в одно простое предложение с сохранением объема информации, например сложного предложения, – это закономерное явление, особенно свойственное художественному тексту. В таком случае, на уровне означаемого будет логически развернутая структура, а на уровне означающего – свернутая. Так создается почва для имплицитности и эксплицитности в способах передачи информации. Следовательно, одну и ту же информацию можно дать в избыточном словесном варианте, развернуто, и более сжато, в логически свернутом варианте. В этом и заключается дуализм (асимметричность) языкового знака.

При построении текста с учетом его информационно-прагматических установок эти качества языковых единиц учитываются. Словесно избыточные фразы – это грамматически и логически развернутые структуры, претендующие на предельную точность передаваемого смысла. Такие фразы предпочтительнее в текстах официальных, научных, учебных. Свернутые структуры могут привести к двусмысленности, неопределенности, нечеткости в выражении мысли, к логическим смещениям. При необходимости свернутые структуры больше используются в текстах художественных, иносказательных, афористичных. Текст соответственно своим запрограммированным качествам ориентируется на эти особенности языкового знака и устанавливает определенную меру в этом взаимоотношении знака и смысла.

Следовательно, информационная насыщенность текста может быть рассмотрена не только с точки зрения полезности/неполезности информации для данной категории читателя, но и с точки зрения строения составляющих текст речевых единиц. Эксплицитные и имплицитные формы выражения мысли (содержания) приводят к появлению таких качеств текста, как *напряженность* и *ненапряженность*.

Оптимальная семантическая наполненность сообщает изложению структурную напряженность (нужно воспринять смысл, не выраженный словами); малая конденсация информации – свидетельство изложения ненапряженного.

Сближение объемов означаемого и означающего снимает напряженность. Чрезмерное напряжение приводит к затрудненности восприятия.

Напряженность текста можно повысить или снизить, исходя из назначения самого текста. Сама степень напряженности/ненапряженности изложения может быть стилеобразующим фактором. Например, в текстах научных, особенно – научно-учебных, желательно словесное заполнение смысловых лакун, так как слишком напряженный текст может привести к неопределенности восприятия. Ненапряженный текст – логически развернутый текст, без пропуска смысловых звеньев, без скачков в тема-рематических последовательностях. Однако всегда есть стремление в разумных пределах сократить изложение без потери смысла, т.е. желание повысить в той или иной мере напряженность текста (независимо от вида текста).

Возьмем пример: *Я вошел в комнату. Через большое окно был виден угол противоположного дома.* В таком контексте нарушена тема-рематическая последовательность. Восстановим это пропущенное звено, т.е. представим тему «окна» во втором предложении: *Я вошел в комнату. В ней было большое окно. Через него был виден угол противоположного дома.* Вряд ли такой вариант кого-либо устроит, так как он в информационном плане избыточен. Но это бытовой текст, а если взять научный, учебный текст, где информационно важные части сообщения содержат термины? Такие пропуски могут привести к смещению понятий и, следовательно, в информационном отношении текст окажется неполноценным. Информационная наполненность не обязательно связана с пропуском терминов-понятий; затруднения могут возникнуть и при недостаточной логической развернутости высказываний. Например, в тексте:

Художник, по мнению Кэри, обладает своим видением мира, «проповедует, поскольку совершенно убежден в той истине, которую видит, и пишет для того, чтобы сообщить эту истину». Форма, которую выбирает писатель, должна быть ясной, доступной для понимания. В этом кусочке пропущено одно логико-смысловое звено, которое необходимо восстановить, учитывая стилевые качества данного текста, – логичность, жесткую последовательность в изложении: на стыке предложений нет связи между ремой предшествующего предложения и темой последующего. Восстановим это звено: *Художник, по мнению Кэри, обладает своим видением мира, «проповедует, поскольку совершенно убежден в той истине, которую видит, и пишет для*

того, чтобы сообщить эту истину». Истина, которая сообщается... находится в прямом отношении к форме выражения. Форма, которую выбирает писатель, должна быть ясной...

Включение новой информации в тему, минуя одну из ступеней в нарастании информации, способствует «сгущению» смысла: пропущенные звенья содержания представляются имплицитно.

А вот пример целесообразности скачка в схеме тема-рематической последовательности: *Я вышел из кибитки. Буран еще продолжался, хотя с меньшей силой. Было так темно, что хоть глаз выколи* (А. Пушкин. Капитанская дочка). Здесь введено новое явление без предварительного представления (*буран*), т.е. новая информация включена сразу в тему этого высказывания.

Как видим, художественный текст более подвержен подобным сокращениям. Именно это сообщает ему структурную напряженность, предельную насыщенность смыслом, и в то же время такая напряженность не мешает восприятию, ибо фоновые знания, которые предполагается иметь читателю, достаточно элементарны. Можно наметить некоторые способы создания структурно напряженного текста, т.е. более плотного представления информации в тексте, опираясь на возможности самого языка, используя компактные структуры с нулевым представлением некоторых смысловых звеньев.

1. Повышают структурную напряженность текста, как уже было отмечено, скачки в тема-рематических последовательностях. Сжатие происходит за счет включения новой информации в тему сообщения, в результате чего информационная цепочка прерывается: *Я живу в маленьком доме на дюнах. Все Рижское взморье в снегу. Он все время слетает с высоких сосен длинными прядями и рассыпается в пыль* (К. Паустовский. Золотая роза). Здесь не представленной оказалась тема «Рижское взморье».

Зимний день в лесах очень короток; и вот уже синеют за окнами сумерки, и мало-помалу заползает в сердце беспричинная, смутная настоящая русская тоска. Петербург представляется далеким оазисом на окраине огромной снежной пустыни, которая обступила меня со всех сторон на тысячи верст (И. Бунин. Новая дорога). – Не представлена тема «Петербург».

2. Той же цели служит сжатие нескольких сообщений в одно предложение, т.е. использование информативно компактных предложений (как правило, грамматически простых вместо сложных). Например: *Книга эта не является ни теоретическим исследованием, ни тем более руководством. Это просто заметки о моем понимании писательства и моем опыте* (К. Паустовский. Золотая роза). Второе предложение здесь двусобытийное: *Это просто заметки о том, как я **понимаю** писательство...*

3. Более компактными, чем сложные, оказываются предложения со вторичными предикатами: *Германн застал Лизу в слезах* (А. Пушкин. Пиковая дама). Ср.: *Германн пришел и увидел, что Лиза плакала (была в слезах)*.

4. Имплицитные, а не эксплицитные связи также дают возможность передать смысловые и логические взаимоотношения компонентов межфразовых единств без помощи сигналов этой связи. Связи противительные, причинно-следственные, условно-временные передаются не с помощью соответствующих союзов и союзных слов, а позиционным соположением компонентов межфразовых единств: *Нельзя терять чувство призвания. Его не изменить ни трезвым расчетом, ни литературным опытом* (К. Паустовский. Золотая роза) – значение причины; *Конечно, он не был борцом. Героизм его заключался в фанатической вере в прекрасное будущее людей труда – пахарей и рабочих, поэтов и ученых* (К. Паустовский. Золотая роза) – значение сопоставления; *Больше всего я писал стихов о море. В ту пору я его почти не знал* (К. Паустовский. Золотая роза) – значение уступки.

5. Компактность изложения создается и нулевым представлением субъекта действия, состояния, а также нулевым представлением самого действия или состояния (отсутствием глаголов зрительного, слухового восприятия, глаголов мысли, чувства: *услышал, увидел, подумал, почувствовал* и др.): *Я оглянулся. Позади нас на военных кораблях вспыхнула иллюминация. Мы смотрели на нее из города. Золотые пчелы густо облепили военные корабли. Мачты, снасти, трубы и контуры фантастической эскадры пламенели на рейде и переливались в воде осенних бухт* (К. Паустовский. Черное море); *Я взглянул на Гарта. Шляпа лежала у него на коленях. Он*

откинулся на спинку кресла и, высоко подняв голову, сосредоточенно смотрел на сцену (К. Паустовский. Черное море).

6. Отсутствие повторной номинации также способствует большей концентрации смысла сообщения. Например, в последнем предложении отрывка:

Однажды в редакцию пришел старый моряк в засаленном тельнике под пиджаком. Рыжая щетина торчала островами на его щеках. Один глаз подвергивался тиком (К. Паустовский. Черное море).

Естественно, здесь перечислены далеко не все способы сокращения словесного представления информации, опирающиеся на возможности речевых единиц текста. Тому же служат структуры неполного грамматического состава, эллипсисы и др. Все эти способы применимы в разных видах текста, поскольку связаны со свойствами самого языка, в частности с дуализмом языкового знака, т.е. речь идет о процессах языковой компрессии информации (это средства экономии речевых ресурсов).

Однако имеются способы и иного характера, прямо не относящиеся к языку. Например, в научном тексте, особенно в тексте научно-техническом, напряженность создается использованием схем, формул, цифровых и буквенных символов, использованием терминов – носителей емкой научной информации. В сочинениях такого типа вербальный текст служит лишь упаковочным материалом, связующим средством, не несущим собственно научной информации. Например: *решим уравнение...; далее рассмотрим...; введем обозначение...* и т.д.

К тому же, как уже было показано, информативность текста возрастает за счет учета при его создании фоновых знаний.

Таким образом, текст, как правило, являет собой несоответствие объема информации, заложенного в нем, и объема информации, выраженного вербальными средствами. В результате этого разрыва объем информации, воспринимаемый читателем, может оказаться неадекватным. Причины такого несоответствия могут быть объективными, поскольку связаны с закономерностями построения текста, с асимметричностью языкового знака, и субъективными, связанными со степенью подготовленности читателя, с объемом фоновых знаний, в частности.

Более того, замечено, что полное или неполное восприятие текста не всегда связано с широтой знаний читателя и степенью его образованности. Глубина прочтения текста «вовсе не обязательно коррелирует с логическим анализом поверхностной системы значений, а больше зависит от эмоциональной тонкости человека, чем от его формального интеллекта. Мы можем встретить людей, которые, с большей полнотой и ясностью понимая логическую структуру внешнего текста и анализируя его значение, почти не воспринимают того смысла, который стоит за этими значениями, не понимают подтекста и мотива, оставаясь только в пределах внешних логических значений»^{200[4]}. Конечно, подобное особенно характерно при прочтении художественного текста.

Линейная (поверхностная) структура развертывания текста и глубинная структура сообщения неадекватны, и потому это соответствие/несоответствие должно быть регулируемым. Таким регулятором выступает целесообразная мера прагматической информации, которая определяется характером текста, его назначением и предполагаемым адресатом.

Ориентация на определенную меру прагматической (новой, полезной) информации помогает более целесообразно повышать информативность текста. Для этого существуют два пути: *интенсивный* и *экстенсивный*. В рамках этих двух путей существуют разные способы повышения информативности текста, вряд ли их все можно учесть, тем более, что в разных текстах возникают разные потребности в этом. То, что считается избыточным в одном тексте, может оказаться необходимым – в другом. Чтобы установить необходимую меру и получить искомое, нужно учитывать целевую заданность сообщения.

Оба пути повышения информативности текста осуществляются при учете таких текстовых категорий, как эксплицитность и имплицитность при передаче смысла; напряженность и ненапряженность структуры; речевая избыточность и недостаточность. При этом учитывается и

^{200[4]} Лурия А.Р. Язык и сознание. МГУ, 1998. С. 258.

тот факт, что уменьшение количества знаков для передачи информации не обязательно означает увеличения самой информации, хотя чаще всего так и случается, так как увеличивается смысловая ёмкость знаков.

Интенсивный способ повышения информативности текста связан с процессом свертывания информации за счет сокращения объема текстового пространства при сохранении объема самой информации. Свертывание информации позволяет ту же самую мысль передать более экономичными речевыми средствами. Как уже было показано, это достигается повышением структурной напряженности текста.

Экстенсивный способ повышает информативность путем увеличения объема самой информации. Применение его приводит к максимальной детализации изложения, что позволяет глубже проникнуть в сущность явления, раскрыть связи и отношения исследуемого объекта с внешним миром. Экстенсивный способ повышения информативности текста связан с введением дополнительной информации, которая конкретизирует, поясняет, расширяет знания о предмете сообщения. Этот путь в силу своего назначения (англ. *extensive* – расширяющийся, увеличивающийся) предполагает увеличение количества речевых единиц. Наиболее типичными реализациями экстенсивного способа являются дефиниции в энциклопедиях и словарные статьи, в которых раскрывается сущность явления или предмета.

Словарные статьи могут быть более детализированными по содержанию или менее детализированными, т.е. разными по объему информации в соответствии с разными установками текста. Ср.: *Формат* (от лат. *formato* – придаю форму) (полиграф.), *линейные размеры* (длина и ширина или высота) *печатной формы, листа бумаги, книжного блока и т.п., выраженные в метрич. или типометрич. (см. типометрия) единицах* (СЭС. 1979).

Формат, – а, м. *Размер печатного издания, тетради, листа. Альбом большого формата. Ф. наборной полосы, //прил. форматный, -ая, -ое* (С.И. Ожегов, Н.Ю. Шведова. Толковый словарь русского языка. 1995).

Таким образом, одна и та же информация передается разным количеством языковых знаков, с упоминанием разного количества имеющихся признаков.

Дополнительная (экстенсивная) информация выступает в различных формах в виде определений, пояснений, объяснений, уточнений, присоединений. Чем больше указывается признаков, характеризующих данный предмет, тем полнее складывается представление о нем. Такую поясняющую информацию следует рассматривать в качестве новой, полезной, а не избыточной в научно-популярной литературе, учебной. В то же время она может оказаться избыточной в тексте, рассчитанном на специалиста, и потому утратит свои ценностные качества. Поэтому важной следует признать проблему адекватности авторского намерения и читательского восприятия сообщения.

Немаловажную роль в деле повышения информационных и информативных качеств текста играют различного рода сноски, ссылки, системы указателей и полей, выделения курсивом, разрядкой и т.д. По своей сущности они являются также дополнительной информацией, поскольку связаны с введением дополнительных знаков, однако их роль заключается не в пояснении ранее сказанного, а в обеспечении целенаправленного поиска нужной информации.

Экстенсивный способ активно используется как в научно-технической, так и в художественной литературе и литературе учебной. Интенсивный способ применяется при создании рефератов, обзоров, тезисов.

Отношение к избыточной информации обычно избирательно. При усилении дидактических качеств (например, в учебнике) она необходима. Здесь целесообразной оказывается даже повторная информация. В других же случаях она может восприниматься как дефектность изложения. Точно так же и информационная перегруженность снижает положительные качества текста, поскольку он становится труднодоступным. Предел информационной насыщенности текста определяется его типологическими признаками. В любом случае текст должен обладать качеством содержательной достаточности. Применительно к некоторым текстам устанавливается так называемый информационный минимум, который лежит в основе текстовой нормы. Этот минимум различается в текстах, рассчитанных на краткую форму подачи информации и форму

расширенную (ср.: текст диссертации и реферата на нее). Соблюдение текстовой нормы особенно важно при создании текстов деловой и справочной литературы.

Информационный минимум представляет собой коммуникативную пресуппозицию текста, он прогнозируется с высокой степенью вероятности. Так, предварительное знание уровня читательской аудитории делает банальным объяснение ряда фактов, ситуаций. В другой ситуации он может расширяться, например в дидактических целях при обучении.

Все эти понятия – информационная насыщенность, информационный минимум, информационная норма – очень важны для текстов, создающихся по специальному заданию, часто по предварительно подготовленной программе. Естественно, роль их резко падает при обращении к текстам художественным, хотя и здесь могут быть, пусть и не очень жесткие, но ограничения, связанные с жанровой спецификой текстового материала (ясно, что, например, информационный фонд рассказа не совпадает с информационным фондом романа).

Семиотические и коммуникативные способы компрессии информации в тексте

Информационная компрессия – это сжатие плана означающего при сохранении плана означаемого. Для определения предела сжатия существует понятие текстовой нормы. В разных текстах она будет разной, однако есть и общий показатель у этой нормы: речевая единица не должна утрачивать своего сообщительного смысла.

Вопрос о текстовой норме особенно жестко стоит в деловой и справочной литературе, во вторичной научной литературе (реферат, аннотация, тезисы).

Существует ряд мотивов, которые обуславливают компрессию информации, в частности следующие:

- 1) требования языковой прагматики;
- 2) требования эстетические и требования жанра;
- 3) требования стилистические.

В первом случае, например, показательно применение терминов, дающих максимальное свертывание информации. Во втором случае компрессия информации диктуется жанровыми установками текста, например в афористике. Третий случай связан с применением особых стилистических приемов, например умышленное умолчание, недоговоренность.

Существуют семиотические и коммуникативные способы информационной компрессии.

К *семиотическим* (знаковым, языковым) относятся: лексическая компрессия, синтаксическая компрессия и формирование речевых стереотипов.

К *коммуникативным* (собственно текстовым) относятся: свертывание информации и применение повторной номинации.

Идеальным примером лексической компрессии считается употребление термина без его определения, так как термин номинирует понятие в предельно свернутом виде.

Синтаксическая компрессия предусматривает сжатие знаковой структуры путем эллиптирования, грамматической неполноты, бессоюзия, синтаксической асимметрии (пропуска логических звеньев высказывания).

Речевой стереотип рождается из-за частого употребления в определенной ситуации. Например, в деловом тексте может быть не реализована валентность управления: *Предметом договора является право подъезда* (подъезд к чему?). Или: *Телеграмма с номером, датой и суммой банковского авизо* (вместо: *телеграмма с указанием номера, даты...*). Подобные сокращения допускаются иногда при использовании больших по объему терминов, когда опускаются условно какие-то его части или термин-словосочетание заменяется одиночным термином, например: *обменная операция* – обмен; *принесение протеста* – опротестование; *осужденное лицо* –

осужденный; текст целого произведения – целый текст; средства выражения смысла – средства выражения.

Примеры на синтаксическую компрессию: – *Да, музыкальная одаренность Скрябина обнаружилась очень рано, но музыкальная одаренность вообще проявляется рано* (А. Рекемчук). В этом предложении опущено логико-смысловое звено на уровне означающего, ср.: *Да, музыкальная одаренность Скрябина обнаружилась очень рано, но* [в этом нет ничего удивительно, потому что] *музыкальная одаренность вообще проявляется рано.*

В одной из сказок Андерсена засохший розовый куст покрылся среди жестокой зимы белыми душистыми цветами (К. Паустовский). – *В одной из сказок Андерсена* [рассказывается, как] *засохший розовый куст покрылся...*

Гоголь был странным созданием, но гений всегда странен: только здоровая посредственность кажется благородному читателю мудрым, старым другом, обогащающим его, читателя, представление о жизни. Великая литература идет по краю иррационального (В. Набоков. Николай Гоголь). – *Гоголь был странным созданием, но* [это и неудивительно, так как] *гений всегда странен...*

Коммуникативные способы компрессии информации связаны со свертыванием информации, например, в реферате опускается система доказательств и аргументации, полно и широко поданная в первоисточнике. К этому же типу относится и использование средств повторной номинации – лаконичных, замещающих пространные куски текста, часто это только указательные слова или сочетания вроде «этот вопрос», «в таких случаях», «данные сведения» и т. п.^{201[1]}

В любом случае – и при семиотических способах компрессии, и при коммуникативных способах – наблюдается сокращение текстового пространства за счет преобладания объема означаемого над объемом означающего.

Но условия речевой прагматики часто ограничивают компрессионные возможности. Например, в научно-популярном тексте использование терминов как семиотического средства компрессии часто оказывается невозможным, так как это отрицательно сказывается на восприятии текста. Непонятное должно быть объяснено и достаточно пространно. Не объясняются лишь термины, известные читателю, например: термины-понятия, включенные в школьную программу (*радиоволны, цепная реакция*); термины, часто употребляемые в печати, в быту (*инфаркт миокарда, СПИД, ОРЗ*), например, в следующем отрывке не требуются определения, так как используемые термины доступны среднеобразованному человеку: *Связь между психикой и телом осуществляется через вегетативную нервную систему и проявляется в виде различных вегетативно-сосудистых реакций* (Домашний доктор). В других случаях введение термина ориентировано на ближайшее известное понятие, например: *Деформация шейки бедра проявляется «утиной походкой», поясничным лордозом (**выбуханием**), ограничением отведения и ротации (**поворота**) в тазобедренном суставе* (Домашний доктор). Определения и замены могут сочетаться в одном тексте: *Психосоматические болезни – это болезни нарушенной адаптации (приспособления, защиты) организма. Человек постоянно существует в условиях стресса, так как он не изолирован от влияния окружающей среды* (Домашний доктор). В данном примере имеется и определение термина, и отсылка к известному понятию, и введение термина (*стресс*) без пояснения. Требуют пояснения и термины, значения которых разошлись с общелитературным (например, «озонная дыра» – уменьшение слоя стратосферного озона).

В целом информационная компрессия приводит к лаконизации текста, степень которой зависит от коммуникативной ситуации. Лаконизация в таком случае не есть сокращение текста за счет снятия части информации, но сокращение с сохранением полного объема информации. Следовательно, информационная компрессия – это один из способов повышения информативности вербальных средств выражения (речевых единиц). И способ этот в общем виде сводится к следующему: добиться построения такого текста, в котором был бы максимально выражен необходимый смысл при минимальной затрате речевых средств.

^{201[1]} О повторной номинации подробно см. в параграфе «Повторная номинация».

Смысл и значение. Глубина прочтения текста

Для характеристики содержательной стороны текста, его семантики, важным оказывается вопрос о соотношении понятий «значение» и «смысл». Под смыслом применительно к вербальному тексту и, в частности, к минимальной единице этого текста понимается целостное содержание какого-либо высказывания, не сводимое к значениям составляющих его частей и элементов, но само определяющее эти значения. Поскольку каждое слово как часть или элемент высказывания в составе этого высказывания проявляет одно из возможных своих значений, то рождение общего смысла представляет собой процесс выбора именно этого необходимого для данного контекста значения, т.е. необходимого для получения искомого смысла целого высказывания. Значит, именно смысл актуализирует в системе значений слова ту его сторону, которая определяется данной ситуацией, данным контекстом.

Различие «смысла» и «значения» было отмечено в отечественной психологии еще в 30-е годы XX в. Л.С. Выготским («Мышление и речь», 1934). «Если «значение» слова является объективным отражением системы связей и отношений, то «смысл» – это привнесение субъективных аспектов значения соответственно данному моменту и ситуации»^{202[1]}.

Именно это различие и дает возможность автору текста, оперируя значениями языковых единиц, конструировать необходимые ему смыслы. Причем индивидуальная заданность смысла не обязательно должна быть определенной. Возможен расчет и на двусмысленность и многоплановость текста и соответственно его прочтения, а также одновременно прочтения поверхностного и глубинного. Смысл, лежащий на поверхности текста или его компонентов, более объективно привязан к значению его (или их) составляющих высказываний. Глубинный смысл более индивидуален и менее предсказуем.

Надо сказать, что есть тексты, которые рассчитаны на однозначность восприятия, интолкования им противопоставлены по своей сути. Это тексты нехудожественные (научные, деловые). В таком случае двойной смысл или просто неясность, неопределенность смысла означает несовершенство текста, его недостаточную отработанность. В случае же художественного текста наличие глубинного смысла или подтекста создает особую значимость произведения, его индивидуально-художественную ценность. Как и отчасти исчезновение смысловой определенности текста, особенно в тексте поэтическом.

Средства перевода уровня внешних, поверхностных значений на уровень внутреннего смысла могут быть различные – это часто невербализованные средства: фоновые знания, паузы, интонация, пунктуация. Это и особые синтаксические структуры, в частности парцелляция.

Особый смысл можно придать высказыванию, например, при помощи парцелляции: *«Надо бы нам взять парочку ребятишек из детского дома. Не ради куска хлеба под старость, а чтобы не было пусто на душе», – подумал Григорий Герасимович* (А. Коптяева). Точка после слова *дома* – сигнал конца повествования, паузы, и потому логический центр высказывания сосредоточивается на сказуемом *надо бы нам взять* (то, что было бы желательно, но не произошло). Переключение логического акцента на сочетание *не ради куска хлеба* (без паузы, обозначенной точкой) зачеркивает этот смысл (получилось, что взяли ради куска хлеба). Нужный, новый смысл обнаруживается в следующем примере, где также парцеллируются части высказывания: *Я и вернулся. С руками и ногами, но хуже, чем без них* (Е. Карпельцева). Предложение, не разбитое на части, не имело бы уступительного оттенка (хотя с руками, но хуже, чем без них) и звучало бы как подтверждение ранее сказанного. А это противоречило бы замыслу писательницы: жена, провожая мужа на фронт, умоляла его вернуться в любом случае – пусть калекой, но вернуться. Без

^{202[1]} Лурия А.Р. Язык и сознание. М., 1998. С. 55; О смысле и значении см. также: Красных В.В. Основы психолингвистики и теории коммуникации. МГТ, 2001.

расчленения смысл был бы прямо противоположный: вернулся именно с руками и ногами, как просила...

Степень и глубина восприятия внутреннего смысла зависит от многих причин, связанных с личностью читателя. Но это не только его эрудированность, уровень образования, но и особая интуиция, чуткость к слову, интонации, умение эмоционально переживать, духовная тонкость. «Эта способность оценивать внутренний подтекст представляет собой совершенно особую сторону психической деятельности, которая может совершенно не коррелировать со способностью к логическому мышлению. Эти обе системы – система логических операций при познавательной деятельности и система оценки эмоционального значения или глубокого смысла текста, – пишет А.Р. Лурия, – являются совсем различными психологическими системами»^{203[2]}.

Читатель может подчас извлечь из текста, да и из отдельного высказывания, гораздо больше информации, чем предполагал вложить в него автор, в частности информацию о самом авторе. Или, наоборот, не понять смысл текста, на который рассчитывал автор. Известно, например, как был расстроен и удручен Н.В. Гоголь успехом «Ревизора». Он думал, что зритель ужаснется и будет потрясен, увидев себя в героях пьесы. Но все, наоборот, радовались и кричали «Эк, загнул!». Автор был разочарован, он страдал из-за того, что его не поняли. Зрители восприняли внешнюю, смешную сторону явления, но не поняли глубинной его сути, т.е. расчет автора не оправдался.

Интересный пример приводит в своих мемуарах А.Ф. Кони о разном понимании и трактовке одного и того же события, изложенного в тексте выступления знаменитого митрополита Филарета по поводу «невинно осужденных» арестантов, за которых ходатайствовал тюремный доктор Ф.П. Гааз: «Вы все говорите, Федор Петрович, – сказал Филарет, – о невинно осужденных... Таких нет. Если человек подвергнут каре – значит, есть за ним вина...» Вспыльчивый и сангвинический Гааз вскочил с своего места... «Да вы о Христе позабыли, владыка!» – вскричал он, указывая тем и на черствость подобного заявления в устах архипастыря и на евангельское событие – осуждение невинного... Все смутились и замерли на месте: таких вещей Филарету, стоявшему в исключительно влиятельном положении, никогда еще и никто не дерзал говорить в глаза! Но глубина ума Филарета была равносильна сердечной глубине Гааза. Он поник головой и замолчал, а затем после нескольких минут томительной тишины встал и, сказав: «Нет, Федор Петрович! Когда я произнес мои поспешные слова, не я о Христе позабыл – Христос меня позабыл!..» – благословил всех и вышел»^{204[3]}.

Конфликт между открытым текстом и внутренним смыслом, как уже было сказано, особенно характерен для художественного текста, поскольку подчас за внешними событиями, обозначенными в тексте, скрывается внутренний смысл, который создается не столько самими событиями, фактами, сколько теми мотивами, которые стоят за этими событиями, мотивами, которые побудили автора обратиться к этим событиям. А поскольку мотивы скорее угадываются, чем «прочитываются» в тексте, то они могут оказаться разными для разных читателей. Ведь и читатель имеет свой взгляд на вещи. И он не обязательно совпадает с авторской трактовкой. И поэтому вероятность появления одного определенного смысла (для автора и читателя) крайне низка. Чтобы разобраться в таком тексте, требуется активный анализ, сличение элементов текста друг с другом. Значит, мало понять непосредственное значение сообщения в тексте, необходим процесс перехода от текста к выделению того, в чем состоит внутренний смысл сообщения^{205[4]}.

Процесс декодирования значения сообщений и затем понимания общего смысла текста всецело связан с речемыслительной деятельностью читателя, в этом процессе именно он оказывается главным звеном в триаде «автор – текст – читатель».

Таким образом, значения сообщений в тексте (слов, высказываний, фрагментов) служат средством выражения смысла, и для разного контекста он может быть разным. И осмыслить языковые средства текста (т.е. вскрыть их значения) еще не значит понять смысл текста. За пониманием стоит сложный процесс, условно говоря, состоящий как минимум из трех стадий: 1) выбор в словах контекстуально актуализированных значений, 2) выявление поверхностного

^{203[2]} Лурия А.Р. Язык и сознание. М., 1998. С. 258.

^{204[3]} Кони А.Ф. Изб. произведения. М., 1980. С. 322.

^{205[4]} См.: Лурия А.Р. Язык и сознание. М., 1998. С. 230.

смысла на базе этих значений, 3) постижение внутреннего смысла с учетом контекстуальной мотивации. При этом надо еще иметь в виду, что не все компоненты смысла находят отчетливое вербальное воплощение. И потому «темноты» смысла скорее угадываются, чем понимаются. Кроме того, невербализованная сфера высказывания (сообщения) чаще всего несет в себе эмоциональные коннотации и потому в высшей степени индивидуализированные. Особенно это свойственно поэтическим художественным текстам.

Проблема «значение и смысл» по-особому актуальна для текстов переводных. Ведь текст перевода должен воссоздать смысл текста оригинала. Но переводчик, опираясь на значения слов и на их сочетание в переводимом тексте, не всегда может подыскать в языке перевода средства для адекватной передачи смысла переводимого текста. Поэтому замена одних языковых знаков другими не может осуществляться по отдельности^{206[5]}. Заменяются обычно целостные высказывания, именно это дает возможность сохранить смысл в переводе. Эквивалентность целостных выражений более вероятна, нежели соположения значений, фиксируемых отдельными словами. При неэквивалентности языковых знаков в целостных выражениях языковая «недостача» может быть компенсирована аналитически.

О поиске адекватного способа перевода и недостаточности пословного перевода интересно рассказывает А.В. Смирнов в книге «Логика смысла»^{207[6]}. В частности, автор устанавливает соответствие русских и арабских слов через установление тождества их значений. В качестве примера берет арабскую фразу *байна ан-нър ва ал-мъ* и переводит на русский составляющие эту фразу слова: *байна* – между, *нър* – огонь, *ва* – и, *мъ* – вода. Получается фраза «между огнем и водой». Далее А.В. Смирнов проводит логический анализ этой фразы и приходит к выводу, что по-русски она бессмысленна: «между огнем и водой» означает «там, где огонь соединяется с водой». Но «если огонь соединится с водой, не станет ни огня, ни воды. Да и где же он с ней соединяется? Мы получили «значения», «смысл» которых стал нам еще менее понятен. Какой вещи соответствуют эти значения»^{208[7]}, т.е. переводя только значения, мы никогда не достигнем имеющегося здесь смысла «нагретость воды».

Итак, проблема «смысл и значение» значима и важна не только теоретически, но и, может быть, в еще большей степени практически, потому что выводит на уровень понимания текста, что, собственно, и является целью создания текста.

Проблема эта глобально связана и с процессом порождения текста, и с процессом его восприятия.

В соответствии с концепцией А.Р. Лурии о пути «от мысли к речи», можно условно наметить путь порождения текста (для автора) следующим образом: 1) *появление мотива*, побудившего обратиться к написанию текста, ощущение необходимости передать некий смысл; 2) *формирование глубинной структуры* передачи этого смысла на уровне внутренней речи; 3) *развертывание глубинной структуры* в поверхностную речевую структуру (текст).

С другой стороны, выявляются и этапы в восприятии текста («обратного» процесса – для читателя): 1) *собственно восприятие* (непосредственное восприятие значений, прием сообщения); 2) *понимание* (осмысление сообщения через анализ внешней вербальной формы); 3) *интерпретация* (раскрытие внутреннего смысла сообщения)^{209[8]}. Очевидно, что понимание и интерпретация тесно связаны друг с другом. Однако есть попытки разграничить эти уровни восприятия текста, в частности, Е.С. Кубрякова^{210[9]} в понимание включает 1) осмысление текста по его компонентам; 2) соотнесение языковых форм с их значениями; 3) выведение общего смысла текста на основе непосредственно данных в нем языковых единиц и установление отношений между ними. Что касается интерпретации, то она обозначает переход в восприятии текста на более

^{206[5]} См.: Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987.

^{207[6]} См.: Смирнов А.В. Логика смысла. Теория и ее приложение к анализу классической арабской философии и культуры. М., 2001. С. 134–145.

^{208[7]} См.: Указ соч. С. 137.

^{209[8]} См. также: Красных В.В. Основы психолингвистики и теории коммуникации. С. 231–232, 246.

^{210[9]} Кубрякова Е.С. Текст – проблемы понимания и интерпретации// Семантика целого текста. М., 1987.

глубинный уровень понимания, связанный 1) с процедурами логического вывода и получением выводных знаний; 2) с соотнесением языковых знаний с неязыковыми.

Информационно-структурные и тональные (стилистические) характеристики текста

Каждый текст как цельное речевое произведение оценивается по целому комплексу критериев. Основными составляющими этих критериев являются: 1) информационно-структурные качества текста и 2) тональные (стилистические) качества текста.

В разряд информационных и структурных качеств текста включаются: 1) логичность, 2) связность и цельность, 3) точность, 4) ясность, понятность, доступность. К тональным (стилистическим) или литературным качествам относятся: 1) правильность речи, 2) чистота речи, 3) культура речи.

Идеальный текст обнаруживает соответствие его структуры и тональности выражаемой информации, теме, задачам и условиям общения, избранному стилю изложения, если это текст художественный, или стилю, заданному жанром и назначением текста, если это текст нехудожественный.

Характеристики складываются из соблюдения ряда принципов текстового построения. Эти принципы лежат в основе критериев оценки качеств текста.

При использовании критерия *логичности* учитывается взаимодействие «трех логик»: логики действительности, логики мысли и логики речевого выражения. Например, понятие противоречия включается в логику действительности, однако мысль, выражающая эти противоречия, не должна быть противоречивой по своему речевому оформлению.

Логичность текста предполагает такие его качества, как последовательность в изложении материала, непротиворечивость мысли, четкость и достаточность аргументации, соотношение общего и частного. Логичность мысли (и соответственно речевого выражения) обнаруживается и в верности отражения фактов (объектов) действительности и их связей и отношений (общее и единичное, причина и следствие, сходство и различие, содержание и форма, подчинение и сочинение, сущность и видимость). Наиболее прямо логичность мысли эксплицируется в текстах научных, учебных, официально-деловых, аналитических газетно-публицистических.

Однако само понятие логичности может быть трансформировано применительно к художественным текстам, где действует не формальная (классическая) логика, а художественная, где учитывается, к тому же, логика житейская.

С точки зрения логичности построения тексты делятся на две группы (как, впрочем, и в других случаях): тексты с предметно-логической структурой (объективная логика, логика факта) и тексты с образно-ассоциативной структурой (субъективная логика, художественная; логика не факта, а видения факта, его восприятия)^{211[1]}.

Предметно-логическая структура свойственна текстам нехудожественным.

Образно-ассоциативная структура текста подчиняется особым критериям оценки.

А.Н. Васильева в книге «Культура речи», в частности, приводит пример текста образно-ассоциативной структуры – стихотворение М. Лермонтова «Парус»^{212[2]}.

Здесь все подчинено особой логике: и контрастность ассоциаций (мирная картина и тревожные мысли), и метафорическое переосмысление парусника в человека (алогизм с точки

^{211[1]} См.: Васильева А.Н. Основы культуры речи. М., 1990.

^{212[2]} Там же. С. 177.

зрения здравого смысла и логики факта). Художественная (субъективная, ассоциативная) логика направляет лирическую мысль автора по-своему:

*Под ним струя светлей лазури,
Над ним луч солнца золотой –
А он, мятежный, просит бури,
Как будто в бурях есть покой.*

Сам характер ассоциаций, объективно противоречивых, субъективно есть отражение внутреннего состояния личности героя, состояние переменчивое, тревожное. Алогизм представленных здесь сообщений строится на контрастности их содержания.

Связность и цельность^{213[3]} – неперенные качества текста, которые проявляются в целесообразно построенном тексте. Связность текста обнаруживается на уровне тематических последовательностей в рамках межфразовых единств, когда четко фиксируются структурные показатели связи – эксплицитные и имплицитные, контактные и дистантные.

Эксплицитная связь – связь, обозначенная сигналами связи (союзами, вводными словами и сочетаниями; плавным переходом от темы к реме и т.п.). Имплицитная связь обнаруживается соположением речевых единиц, их смысловым и позиционным соотношением (без специальных словесных сигналов связи).

Целостность текста определяется как глобальная связь компонентов текста на содержательном уровне. Она поддерживается ключевыми словами и их заместителями. Целостность текста – качество, вскрываемое через понятийную последовательность в изложении. Ключевые слова – это понятийные узлы текста, они вместе со словами повторной номинации образуют систему, определяющую все содержание и понятийное восприятие текста. Ключевые слова семантически значимы, они сами по себе уже несут определенное содержание.

Например, в цикле «Кипарисовый ларец» И. Анненского^{214[4]} через ключевые слова, притягивающие к себе понятийно близкие слова, раскрывается тема призрачности мира, зыбкости границы между миром земным и горним, реальным и нездешним.

Вот эти слова:

Призрачный (*трилистник призрачный, призрачность жизни, планеты*); тень (*тоскующие тени, тень немая, томные тени, тень недуга*); луна (*символ загадочного, зыбкого*); дым (*в сердце ходит удушливый дым, дымное таяние* – актуализация смысла обманчивости, тревожности); тот же смысл ассоциируется со словом «туман» (*дождит туман*). Эти слова объединяются в одно семантическое поле, сочетаясь с другими, подобными словами (*тьма, сумрак, мгла*), формируют общий смысл цикла – обманчивость, неясность, тревожность, нереальность, безжизненность. Связь, создающая цельность восприятия смысла, таким образом, осуществляется на содержательном уровне.

Ключевые слова выполняют функцию опорных слов, которые, объединяясь с другими словами, образуют единое семантическое поле, сообщая тексту содержательную цельность. Текст или фрагмент текста воспринимаются тогда как нечто единое, органически спаянное. Таким опорным словом оказалось, например, слово «свежесть» в «Антоновских яблоках» И. Бунина^{215[5]}. Слово это создает единый фон восприятия нарисованной здесь картины: *Помню раннее, свежее, тихое утро... Помню большой, весь золотой, подсохший и поредевший сад, помню кленовые аллеи, тонкий аромат опавшей листвы и – запах антоновских яблок, запах меда и осенней свежести <...>; так славно лежать на возу, смотреть в звездное небо, чувствовать запах дегтя в свежем воздухе и слушать, как осторожно поскрипывает в темноте длинный обоз по большой дороге.*

«Свежесть» здесь связана с осенью, а осень – пора созревания, плодоносящая пора. Так «свежесть осени» (не весны!) обрастает новым, символическим смыслом – приятия зрелой,

^{213[3]} См. об этом подробнее в параграфе «Целостность и связность как конструктивные признаки текста».

^{214[4]} См.: Сергеева Е.В. Ключевые слова в творчестве И. Анненского: Тезисы доклада// Материалы международной лингвистической научной конференции. Тамбов. 1995.

^{215[5]} Николаев П.А. Вступ. статья к собр. соч. И. Бунина «Поэзия и проза».

плодоносящей, здоровой жизни, это «радостный гимн природе», «высшее земное благо». Образ свежести повторяется и в других рассказах (*Чувствую холод и свежий запах январской метели, сильной, как запах разрезанного арбуза*. – «Сосны»), и в стихотворениях (*Бурные грозы и свежесть ночей*. – «Полевые цветы»; *День холодный угрюм и свеж – и целый день скитаюсь я в степи свободный*. – «Не видно птиц»; *Полями пахнет, – свежих трав, лугов прохладное дыханье! От сенокосов и дубрав я в нем ловлю благоуханье*. – «Полями пахнет»; *Все свежей свет радуг фиолетово-зеленый и сладкий запах ржей*. – «Две радуги»).

К информационным качествам текста относится и *точность*, которая может быть в самом отражении фактов действительности мыслью и в отражении мысли в слове. Элементарно это совпадение названия автором и восприятия читателем понятий и представлений. Однако, как и логичность, точность точности рознь. И снова различия в понимании связаны с характером самого текста.

Бесспорно, что точность употребления слова (в полном соответствии с его значением) – достоинство текста и необходимое условие для адекватности его восприятия. Неточность в употреблении слова, как правило, сводится к неправильному (ненормативному) словоупотреблению: например «командировочный» по отношению к лицу, слова «оптимальный», «приоритетный», «адекватный» с распространителями, указывающими на степень признака, и т.д. Это неточности языковые, и они свидетельствуют о недостаточной культуре пишущего. Бывают неточности фактические. Это неточности в самом отражении действительности. Иногда неточность такого рода возникает при недостаточной расшифровке понятия. Например, в юридическом документе при использовании термина «семья» не расшифровывается, что включается в это понятие (племянники, дядя? и т.д.). Или термин «жилищное строение». Что это такое? Дом, сарай, вилла, коттедж? Такие общие понятия требуют расшифровки.

Но особого разговора заслуживает понимание точности/неточности в коммуникативном плане. Под коммуникативной точностью понимается точность, учитывающая конкретную, описываемую ситуацию. Например, теоретик судебного красноречия П.С. Пороховщиков^{216[6]} (Искусство речи на суде. СПб, 1910. С. 19) писал, что в обвинительной речи о враче, совершившем преступную операцию, товарищ прокурора называл умершую девушку и ее отца, возбудившего дело, по фамилии. «Это была излишне нерасчетливая точность: если бы он говорил: «девушка», «отец», эти слова каждый раз напоминали бы присяжным о погибшей молодой женщине и о горе старика, похоронившего любимую дочь».

Значит, точность факта не может иметь самодовлеющего значения. Важен выбор тех признаков факта, которые в данных условиях оказались бы наиболее убедительными и, следовательно, действенными. Важна коммуникативная целесообразность приводимого факта.

Есть еще одно смещенное представление о точности – это *художественная точность*. В данном случае понятие имеет эмоционально-психологическую основу. Например, точность как поэтапное, четкое раскрытие образной перспективы. Отклонения от намеченной перспективы в развитии образа, несоответствие избранному образу воспринимаются как авторские просчеты, неточности. Наконец, точность можно понимать как соответствие стиля ситуации. Понятие точности в ораторском выступлении, в художественном, публицистическом произведении предполагает психологический аспект.

Часто неточность может быть использована как «фигура фикции», как литературный прием. В частности, о подобной неточности в описании, а скорее, о неопределенности в характеристике персонажей говорит А. Белый, анализируя некоторые литературные приемы Н.В. Гоголя – в книге «Мастерство Гоголя». Он говорит о том, что подлинный стержень сюжета «Мертвых душ» – сплошная фигура фикции, или система половинчатых свойств: «не вовсе пустые вопросы», «не без приятности», «ни громко, ни тихо», «какой-то голубенькой краской вроде серенькой», «не то ясный, не то мрачный» или «черт знает что такое!».

Вот как описывает Н.В. Гоголь появление Чичикова:

^{216[6]} См.: Одинцов В.В. Стилистика текста. М., 1980. С. 157.

В бричке сидел господин, не красавец, но и не дурной наружности, ни слишком толст, ни слишком тонок; нельзя сказать, чтобы стар, однако ж и не так, чтобы слишком молод.

Все действие поэмы происходит в «некотором» времени и «некотором» пространстве. Если сосчитать часы, проведенные в дороге, и сравнить их с «уписанными» верстами, получится сплошная чушь. То за час он дал крюк в сорок верст, то за сутки не может доехать до Собакевича – и попадает к Коробочке в обратную сторону^{217[7]}.

Фиксация значения неопределенности при описании восприятия предмета наблюдения – характерная деталь гоголевской стилистики. Взять хотя бы следующий пример:

У одного из строений Чичиков скоро заметил какую-то фигуру, которая начала вздорить с мужиком, приехавшим на телеге. Долго он не мог распознать, какого пола была фигура: баба или мужик. Платье на ней было совершенно неопределенное, похожее очень на женский капот, на голове колпак, какой носят деревенские дворовые бабы, только один голос показался ему несколько сиплым для женщины. «Ой, баба! – подумал он про себя и тут же прибавил: – Ой, нет!» – «Конечно, баба!» – наконец сказал он (Мертвые души).

К подобным неточностям (или неопределенностям) в описании часто прибегает М. Булгаков, например: *Какой-то не то больной, не то не больной, а странный, бледный, обросший бородой, в черной шапочке и в каком-то халате спускался вниз нетвердыми шагами* (Мастер и Маргарита).

По мнению Д.С. Лихачева, неточности художественного материала – особого рода. «Художественное творчество «неточно» в той мере, в какой это требуется для сотворчества читателя, зрителя или слушателя. Потенциальное сотворчество заложено в любом художественном произведении. Поэтому отступления от метра необходимы для творческого воссоздания читателем или слушателем ритма. Отступления от стиля необходимы для творческого восприятия стиля. Неточность образа необходима для восполнения этого образа творческим восприятием читателя или зрителя»^{218[8]}.

Критерий *понятности* и *доступности* (доходчивости) целиком ориентирован на адресата.

Понятность текста – это возможность определить смысл, доходчивость – возможность преодолеть «препятствия», возникающие при передаче информации.

Оба критерия непосредственно связаны с эффективностью восприятия текста. Воспринимающий чужую речь (в данном случае текст) в какой-то степени опережает ее движение^{219[9]}.

Это объясняется тем, что адресат владеет «логикой вещей» и «логикой речевого построения», ему известны законы сцепления речевых единиц. Поэтому если этот процесс опережения нарушается, то затрудняется и последующее восприятие. Речевое строение текста утрачивает ясность.

Восприятие может быть затруднено по ряду причин, например из-за сложности самой мысли для данного адресата; из-за неожиданности этой мысли, ее необычности; из-за запутанности ее изложения, выражения мысли; при отклонении мысли в сторону; наконец, из-за незнакомого слова и т.д.

Неясность выражения может быть ненамеренной и намеренной.

Первое оценивается как недочет авторского текстообразования, второе – как осознанно употребляемый прием.

Научный текст, деловой и учебный должен быть предельно ясен по содержанию и выражению мысли. Неясности, снижающие доходчивость и понятность текста, могут возникнуть при перенасыщении, например, научно-популярного текста узкоспециальной терминологией и при усложненности синтаксиса. В учебном тексте неясности провоцируются отсутствием дефиниций при терминах. Во всех этих случаях критерий ясности и доступности требует однозначного употребления понятийных номинаций и определений их, когда предполагается незнание их адресатом.

^{217[7]} См. о книге А. Белого «Мастерство Гоголя» в статье Г. Шульпякова «Колдун появился снова»// Лит. газ. 1996. 11 дек.

^{218[8]} Лихачев Д.С. О точности литературоведения// Литературные направления и стили. МГУ, 1976. С. 17.

^{219[9]} См. об этом: Васильева А.Н. Основы культуры речи. М., 1990. С. 72.

Даже общий графический облик текста, его расчлененность или нерасчлененность на абзацы, главы и главки, может либо поднимать степень его доходчивости, либо снижать ее. Например, текст официального делового или инструктивного документа, не разбитый на абзацы, становится очень сложным и неясным, если объем используемых в нем предложений чрезмерно велик. Такая осложненность возникает при длинных перечнях правил, рекомендаций, инструкций и т.д. Так возникает необходимость расчленения сложных по объему синтаксических построений.

У текста художественного свои законы, свое отношение к ясности – неясности. Неясность может быть преднамеренной, особенно это касается речи персонажей, когда неясность изложения мыслей служит характерологическим средством. Недоговоренности, неопределенности, затемненности содержания могут быть запланированы автором, отвечать его текстовой идее.

Например, в стихотворении А. Блока «Незнакомка» нарочитые смысловые неясности служат для цели передачи романтического приподнятого состояния лирического героя, туманность нарисованной здесь картины смещает предметы, все становится зыбким, колеблющимся, неясным по очертаниям и действиям, движущимся в «туманном окне»:

*И перья страуса склоненные
В моем качаются мозгу,
И они синие бездонные
Цветут на дальнем берегу.*

К «неясности» в изложении мысли прибегает Чичиков в разговоре с Маниловым, хотя, обращаясь к Собакевичу, он предельно ясен. На неопределенности, «неясности» построен весь сюжет «Мертвых душ».

Итак, как и в других случаях критерий ясности, понятности и доступности резко размежевывает тексты художественные и нехудожественные. Характер и назначение текста предъявляют свои требования к этим качествам: либо неперенные и жесткие, если текст реализуется в предметно-логических структурах; либо сама неясность становится стилистическим средством, приемом построения текста, если этот текст ориентирован на структуры ассоциативно-образные.

Доходчивость предполагает ясность, но не все ясно изложенное может оказаться доступным каждому, и не всегда плохо и ущербно то, что неясно.

Все эти качества – доступности, ясности, понятности, – связанные с содержательной стороной текста, прямо направлены на восприятие, т.е. определяются читателем. Но тут встает вопрос о самом читателе, его способности адекватно воспринимать текст. Естественно, что восприятие зависит от кругозора читателя, степени его образованности и эрудированности. Но, как было показано в параграфе «Значение и смысл», «глубина прочтения текста» не обязательно связана с логическим анализом его. Эта глубина может зависеть от эмоциональной тонкости читателя, а не от степени развитости его интеллекта^{220[10]}. Можно понять логическую структуру текста, проанализировать значение сообщения, но не понять того смысла, который стоит за этим значением, не воспринять подтекста, который и является внутренней сутью этого текста, мотивом его создания.

При характеристике *тональных* или *стилистических* качеств текста действует прежде всего критерий эстетический. Этот критерий складывается из оценки чистоты и благозвучия речи, ее выразительности в тексте.

Чистой признается речь, в которой нет нелитературных элементов языка, и прежде всего элементов языка, отвергаемых нормами нравственности^{221[11]}.

К категории нелитературных элементов относятся диалектизмы, жаргонизмы, арготизмы. Засоряют речь вульгаризмы, бранные слова, слова нецензурные, слова-паразиты.

В последнее время наблюдается явное стремление у некоторых «модных» писателей, а также у газетных журналистов и корреспондентов «подкрашивать» свою речь (именно авторскую, а не

^{220[10]} См.: Лурия А.Р. Языки сознания. М., 1998. С. 258.

^{221[11]} См.: Головин Б.Н. Основы культуры речи. М., 1980.

только персонажей) нецензурными речениями. Эти процессы детабуизации обценной лексики в конечном счете обусловлены снятием запрета на обсуждение интимной жизни людей, на публикации эротического содержания. В связи с этим возрастает актуальность проблемы чистоты русской речи.

Чистота речи, таким образом, истолковывается не только как соответствие литературному эталону (норме), но и как соответствие нравственной стороне нашего сознания. В принципиальном смысле критерий чистоты речи не выдерживается и при злоупотреблении иноязычной лексикой, и термин «варваризм» актуален сегодня как никогда.

Чистота речи – требование неперемное для таких видов текста, как официальный, специальный, учебный. Однако в других случаях строго нормированная речь производит впечатление речи в высшей степени обесцвеченной, нивелированной, даже в каком-то смысле искусственной, без изюминки. Поэтому художественный текст не может всецело подчиниться такому пониманию критерия чистоты речи. И диалекты, и народное просторечие, и даже в меру употребленные жаргонизмы и арготизмы, а также профессионализмы служат цели создания ярких, правдоподобных речевых характеристик или своеобразных стилистических имитаций. Произведения В. Тендрякова, В. Белова, В. Шукшина, В. Астафьева, В. Распутина и других мастеров слова активно впитывают в себя народное просторечие и диалекты. Это возможно при высоком уровне писательской культуры.

Вот пример использования просторечия в художественном тексте:

Мать Степана рассказывала какой-то пожилой бабе:

– Кэ-эк она на меня навалится, матушка, у меня аж в грудях сперло. Я насили-насили вот так голову приподняла да спрашиваю: «К худу или к добру?» А она мне в самое ухо дунула: «К добру!»

Пожилая баба покачала головой.

– К добру?

– К добру, к добру. Ясно так сказала: к добру, говорит.

– Упредила.

– Упредила, упредила. А я ишо подумай вечером-то: «К какому добру, – думаю, – мне суседка-то предсказала?» Только так подумала, а дверь-то открываю – и он вот он, на порог.

– Господи, господи, – прошептала пожилая баба и вытерла концом платка повлажневшие глаза. – Надо же!

Бабы втащили на круг Ермолая. Ермолай, недолго думая, пошел вколачивать одной ногой, а второй только каблуком пристукивал <...>.

– Давай, Ермил! – кричали Ермолаю. – Утя сёдня радость большая – шевелись! (В. Шукшин. Степка).

Однако, как уже было сказано, в текстах массовой печати, в литературных произведениях замечается снижение этого уровня культуры. Ложно понятый тезис о свободе слова привел к полному размыванию границ между языком литературным и нелитературным. Табуированная лексика в массовой печати не может быть оправдана никакими «художественными» задачами. Общий процесс демократизации литературного языка нашего времени вполне объективен и закономерен, однако издержки этого процесса очевидны.

Освоение печатными текстами нелитературных и даже нецензурных фактов языка настолько активно, что возникла необходимость тщательного рассмотрения и изучения такого языкового материала, его характеристики и систематизации. В связи с этим все больше появляется словарей нового типа, в которых нашли отражение периферийные пласты лексики. Например: Девкин В.Д. Проспект словаря разговорноокрашенной и сниженной лексики русского языка// Лексика и лексикография. М., 1993; Елистратов В.С. Словарь московского аргю. М., 1994; Толковый словарь уголовных жаргонов/ Под ред. Ю.П. Дубягина, А.Г. Бронникова. М., 1991; Юганов И., Юганова Ф. Русский жаргон 60–90-х годов. Опыт словаря. М., 1994; Словарь образных выражений русского языка/ Под ред. В.Н. Телия. М., 1995; и др.

Говоря о культуре речи, не следует смешивать ее с понятием правильности речи^{222[12]}.

Правильность речи (т.е. языковая правильность) – это соответствие языковой норме. Это непереносимое, элементарное качество любого текста (или лучше сказать – требование к любому тексту). *Культура речи* – это более высокий уровень освоения литературного языка и способ овладения им. Культура речи включает в себя оценки не только *правильно – неправильно*, но и *лучше – хуже, уместнее, выразительнее, точнее* и др.

Понятие *выразительности речи* в тексте имеет разное содержание: выразительность бывает информационная (понятийная), которая достигается логичностью и фактологичностью. И есть выразительность чувственного воздействия. Оба эти вида выразительности могут быть открытыми (экспрессивными) и скрытыми (импрессивными). Например, выразительность в научном тексте достигается путем доказательности, аргументированности, путем прояснения позиции постановкой вопросов, как, например, в следующем тексте:

Скажем так: смысл – это способность порождать другие смыслы.

Разберем это определение сначала формально, а затем и содержательно.

С формальной точки зрения это плохое определение. Можно даже сказать, вовсе не определение. Всякий заметит, что понятие здесь определяется само через себя. Что может быть хуже для определения? Что может быть невнятнее? Что может быть алогичнее? (А.В. Смирнов. Логика смысла. М., 2001. С. 43.)

В художественном тексте выразительность создается наглядной образностью.

Выразительность делового текста заключается в акцентировании императивности, волевых моментов.

Выразительность публицистического текста рождается на стыке речевого стандарта и речевой экспрессии. Соответственно используются и разные средства выразительности: информационные и стилистические.

Особенно разнообразны и избирательны средства художественной выразительности. В качестве таковых могут быть использованы не только собственно художественно-изобразительные средства языка (метафорические свойства языка), но и мотивированные отклонения от языковой нормы, которые выполняют ряд стилистических функций, придавая тексту особую достоверность и красочность. В частности, отклонения от языковых норм могут иметь целью создание «речевой маски», т.е. становятся характерологическим средством (например, немец русского происхождения у Л.Н. Толстого в «Войне и мире» произносит: *затэм, импэратор*), отклонения могут указывать на социальную маркировку языковых фактов (например, женщина из простого народа в «Преступлении и наказании» Ф.М. Достоевского говорит: *Девчонку-то с парнишкой зловили?*). С целью имитации «чужой речи» ненормативные факты языка могут служить сигналом связи разных социально значимых речевых систем (например, при обращении к лакею Вронский, как бы подлаживаясь под его речь, произносит чуждое ему «мамзель»; с другой стороны, кучер Филипп тоже берет «чужое слово» из барской речи – «пронимаж»).

Наконец, некоторые отклонения от общеупотребительных норм могут оказаться средством создания художественного образа, средством создания иронии, особого интимного колорита и т.п.

В свое время Л.В. Щерба тонко заметил: «Только безупречное знание языка, грамматики, дает возможность почувствовать всю прелесть отклонения от правил. Эти отклонения становятся средством тонких и метких характеристик».

Даже нарочито примененная, ошибочная орфография^{223[13]} может оказаться стилистическим средством. Недаром ведь Ю. Олеся советовал писателям заняться изучением «неграмотности» языка Л. Толстого. Художественное чутье помогало ему ощутить значимость такой «неграмотности». Подобное можно встретить и у А. Блока – в орфографии, в грамматике. Например, Блок упорно писал *троттуар*, чередовал *мятели* и *метели*, *желтый* и *жолтый*, *решетка* и *решотка*. Он настойчиво при этом охранял свои оплошности от издателей, требуя от них соблюдения этих различий; оставлял в корректурах указания на этот счет. «Всякая моя

^{222[12]} См.: Скворцов Л.И. Теоретические основы культуры речи. М., 1980.

^{223[13]} О стилистической роли ненормативной орфографии см. также: Зубова Л.В. Поэтическая орфография в конце XX века// Текст. Интертекст. Культура. М., 2001.

грамматическая оплошность в стихах, – писал А. Блок в письме к С. Маковскому (1909), – не случайна, за ней скрывается то, чем я внутренне не могу пожертвовать». Они для него имели цену образно-эстетическую.

Осознанное отклонение от нормы в качестве литературного приема породило новый термин и противопоставление «норма – антинорма»^{224[14]}.

Осознанная речевая ошибка, к месту и со смыслом сделанная, придает речи некоторую пикантность. Дело в том, что идеально нормативная речь психологически создает ощущение сухости, пресности, она не задевает эмоциональных струн. Как, например, правильно (по грамматике) поставленные знаки препинания не замечаются, но необычные знаки привлекают внимание. Это своеобразный стилистический «шарм». Недаром ведь А.С. Пушкин произнес ставшую в дальнейшем крылатой фразу: «Как уст румяных без улыбки, без грамматической ошибки я русской речи не терплю».

Как и во многих других случаях, когда речь шла об особенностях языковой структуры текста, подобное качество языка допустимо лишь в текстах художественных и публицистических; в других случаях строгая нормативность безусловна.

Стиль как средство реализации конструктивной идеи произведения

Вл. Соловьев, развивший учение об интуитивном пути познания, пояснял его специфику, рассматривая процесс художественного творчества:

«Те идеальные образы, которые воплощаются художником в его произведениях, не суть, во-первых, ни простое воспроизведение наблюдаемых явлений и их частной, случайной действительности, ни, во-вторых, отвлеченные от этой действительности общие понятия. [...]

Все сколько-нибудь знакомые с процессом художественного творчества хорошо знают, что **художественные идеи и образы** не суть сложные продукты наблюдения и рефлексии, а являются умственному взору разом в своей внутренней целостности (художник **видит** их, как это прямо утверждали про себя Гёте и Гофман), и дальнейшая художественная работа сводится только к их развитию и воплощению в **материальных подробностях**... Если, таким образом, предметом искусства не может быть ни частное явление, воспринимаемое во внешнем опыте, ни общее понятие, производимое рассудочной рефлексией, то этим может быть только сущая идея, открывающаяся умственному созерцанию».

Разработка художественной идеи и воплощение в **материальных подробностях** – это и есть воплощение идеи в стиле, таким образом, в художественном произведении стиль – это материализованная идея.

Если оставить в стороне философское понимание «сущей идеи», то применительно к художественному творчеству можно, видимо, считать ее личностным отношением художника к предмету изображения, это личностное отношение создает свое особое видение мира, которое и воплощается в стиле, а в восприятии – рождает образ этого стиля и образ автора.

Л.Н. Толстой писал: «Во всяком художественном произведении важнее, ценнее и всего убедительнее для читателя собственное отношение к жизни автора и все то в произведении, что написано **на это отношение**. Цельность художественного произведения заключается не в единстве замысла, не в обработке действующих лиц, а в ясности и определенности того отношения самого

^{224[14]} Мурзин Л.Н. Речевые приемы и ошибки. Типология, деривация, функционирование// Сб. научных трудов. Пермь, 1989.

автора к жизни, которое пропитывает все произведение»^{225[1]}. И еще: «Цемент, который связывает всякое художественное произведение в одно целое и оттого производит **иллюзию отражения жизни**, не есть единство лиц и положений, а единство самобытного **нравственного отношения автора к предмету**»^{226[2]}.

Остановимся на понятиях «иллюзия жизни» и «самобытное нравственное отношение к предмету». Именно здесь заключена разгадка положения о взаимоотношениях идеи и стиля.

А. Мень в «Познании Мира» пишет, что окружающий нас мир – в цвете, очертаниях, размерах – воспринимается по-разному человеком, разными животными, насекомыми. Поэтому и мир представляется разным. А поэтому трудно доказать, что, например, «дерево или этот дом существуют независимо от меня именно такими, как я их воспринимаю». Все зависит от **устройства наших органов чувств**. Действительно, один и тот же ток, пропущенный через язык, дает ощущение кислоты, пропущенный через глаз, – ощущение красного или голубого цвета, через кожу, – ощущение щекотания, а через звуковой нерв, – ощущение звука.

Если отключиться от чувственности чисто физической и перейти к чувственности эстетико-нравственного порядка, то как раз и получим своеобразную картину мира, увиденную глазами этого художника (не **объективную реальность**, а **иллюзию жизни**) и воссозданную в произведении **этим** художником (через его отношение к увиденному предмету). Разное видение и разное отношение и рождает разный стиль. Увиденный образ мира воплощается в своеобразном образе стиля. Так, индивидуальность может проявляться в чрезмерном развитии чувства звука – рождаются звуковые образы («музыка революции» у Блока); через чувство цвета – рождаются цветовые образы (например, символика цвета у Цветаевой) и т.д.

Процесс рождения стиля через выражение сущностной идеи^{227[3]} можно понять, если проследить разные пути познания.

Как уже было отмечено, в гносеологии известны три уровня познания: эмпирический, абстрактный (теоретический) и интуитивный. И именно интуитивное прозрение (в нашем случае – вдохновение) способно проникать в сущность познаваемого, как бы слиться с ним в одно целое и видеть его «изнутри». Естественно, что сущность при этом раскрывается той своей стороной, которая оказывается под воздействием гипертрофированного «органа чувств», наиболее развитого органа чувств. Кстати, при этом не отрицается и равновеликое воздействие, тогда появляется в стиле масштабность и широта, как, например, в творчестве Л.Н. Толстого. Однако чаще всего своеобразность видения проявляется через освещенность одной или другой стороны предмета.

В этом смысле интересно следующее суждение Аристотеля: «...одно слово более общепринято, чем другое, более подходит, более пригодно для того, чтобы представить дело перед глазами... То же с эпитетами: можно образовывать их и от дурного или позорного, например «матереубийца», а можно от благородного, например «мститель за отца» (Аристотель. Риторика). Так одно событие, по-разному увиденное, по-разному воплощается в стиле.

Так срабатывает фактор **коммуникативной стратегии**. Этот фактор коммуникативной стратегии, или конструктивной идеи, и перерастает в стиль, формирует его. «Соотношение средств и цели, речевого построения и коммуникативного задания – такова... основа выявления и описания **качеств речи**»^{228[4]}. Для подтверждения этого используем пример В.В. Одинцова, в котором он объясняет стилистическую и композиционную мотивированность связи двух сцен, детально описанных Л. Толстым в «Войне и мире», – сцены охоты и сцены одного из боевых эпизодов, в котором участвовал Ростов.

Сцены эти перекликаются не только фактически, событийно, но самое главное – нравственным отношением к событиям, перекликаются и в языковом плане. «Ростов как на травлю смотрел на то, что делалось перед ним»; «С чувством, с которым он неся наперерез волку, Ростов... скакал»; «Ростов сам не знал, как и почему он это сделал» (ударил по французу). Внешне эта сцена была воспринята как блестящий подвиг. Но для самого Ростова (он вспомнил свои

^{225[1]} Литературное наследство. Т. 37–38. С. 525.

^{226[2]} Полн. собр. соч. Т. 30. С. 18–19.

^{227[3]} См.: Одинцов В.В. Стилистика текста. М., 1980.

^{228[4]} Одинцов В.В. Указ. соч. С. 158.

ощущения на охоте, вспомнил затравленного волка) этот подвиг превращается в травлю, охоту на человека. Воплощение в стиле – на стилистико-композиционном уровне – идеи осуждения войны проводится от эпизода к эпизоду. Так рациональному противопоставляется эмоциональное, нравственное. Рациональным выводам противостоят сущностные оценки, если для данного автора именно они являются ценностными качествами.

Сам Л. Толстой писал: «Только потому так серьезно описана охота, что она одинаково важна... для понимания как «войны», так и «мира».

Данное сцепление картин, образов, деталей обнажает противоречие в оценке факта, создается напряжение – как идейно-художественное, так и чисто стилистическое (повторы, отсылки, мотивировки – например, изображение атаки дается дважды; с возвращениями к началу, с параллелями со сценой охоты). Внешняя оценка факта сталкивается с внутренним смыслом этого факта в понимании данного героя. Эмоционально напряженное изложение усиливается Л. Толстым в сцене боя тем, что Ростов увидел вдруг молодое, не вражеское, «комнатное» лицо офицера. Именно здесь заложено принципиальное противоречие. С внешней стороны – подвиг, молодецкая атака, Георгиевский крест; а с другой – «молодое, не вражеское, комнатное лицо», зачем это?

Так каждый элемент стиля скрепляет все произведение, проявляет авторскую идею – нравственное осуждение войны.

Следовательно, не столько сама мысль, сам факт, сколько **мотив**, побудивший ее высказать или показать факт, облакает слово (речь) в особую форму. Именно этот мотив обуславливает общую стилистику текста произведения. Тогда стиль можно понимать как средство реализации этого мотива, или идеи (в художественной литературе – художественной идеи).

В.Г. Белинский писал: «Под слогом мы разумеем непосредственное, данное природой умение писателя... тесно сливать **идею с формой** и на все налагать оригинальную, самобытную печать своей личности, своего духа»^{229[5]}.

Таким образом, стиль есть *свойство плана выражения*, но одновременно *средство реализации конструктивной идеи*, т.е. не столько мысли (содержания), сколько мотива появления мысли.

Стиль произведения рождает в восприятии **образ этого стиля**. Когда текстолог доказывает принадлежность какого-то текста данному автору, он имеет в виду образ его стиля, он рисуется ему, он его как бы осязает; и явления, не совместимые с этим образом, не соотносимые с ним, служат аргументом для отрицания данного авторства. Ощущение стиля автора приводит читателя к созданию в воображении и самого образа автора. Недаром французский естествоиспытатель Бюффон (Жорж Луи Леклерк) сказал: «Стиль – это человек».

Итак, стиль произведения, стиль автора оформляется через личностное восприятие мира, с главной, доминирующей идеей в этом восприятии. Это отражается в сочинениях ярко выраженной индивидуальности.

Известно, например, как сильно чувствовал стиль А.А. Блок, какое колоссальное значение он придавал ему. Жизнь языка и литературной формы он ощущал как «скрещивание пород» (термин О. Мандельштама). Именно поэтому в вопросах стиля он всегда был очень осторожен. Он не отрицал ни одного пиетета, не отбросил ни одного канона; не порывал с прошлым, лишь постоянно усложнял свой стиль. Это дало возможность О. Мандельштаму охарактеризовать его как просвещенного консерватора. От произведения к произведению разрабатывая свой стиль, воплощая его в форме, А. Блок был так или иначе под воздействием поглощающей его идеи, выразившейся в области его стиля, – это идея культа. Стиль А. Блока олицетворяет эту идею. Читая «Незнакомку» или «Стихи о Прекрасной Даме», затем «Балаганчик» и «Снежную маску» и далее стихи о России и – переход к революции (музыке революции: «Двенадцать» – драматическая частушка), мы вряд ли сразу сможем выявить связующую идею, единое ее (блоковское) воплощение. Уж очень разные это произведения. И все-таки это единое органическое развитие поэтической идеи – идеи культа: от культа к культу. Всепоглощающая идея культа выражает потребность ее воплощения. Этот культивизм проявляется во всем – даже в орфографии:

^{229[5]} Полн. собр. соч. Т. V. М., 1954. С. 454.

*Предчувствую Тебя, года проходят мимо,
Все в облике одном предчувствую Тебя...*

Провозглашая идеалы Вечной Женственности, А. Блок писал А. Белому: «Я люблю Христа меньше, чем Ее, и в славословии, благодарении всегда прибегну к Ней». И еще: «Чувствую Ее, Христа иногда только понимаю». Идея культа блестяще воплощена в лирико-романтическом стиле А. Блока. Эти идеалы не были неизменными, отношение к ним менялось, но как идеалы они сохранялись: Душа мира, Вечная Женственность были представлены в стихах как Прекрасная Дама. Далее появляется образ Родины. О родине пишут многие поэты. Обычно она ассоциируется с образом матери – Родина-мать, мать сыра земля. Для Блока это образы жены и невесты, т.е. образы интимно-личные. Особенно значимой оказывается контрастность в стилистическом воплощении этих образов: *Твои мне песни ветровые, как слезы первые любви; и в то же время – ...нищая Россия. Мне избы серые твои...*

Образы-символы Блока – это воплощение идеи двух начал мира – чувственного и духовного, личностного и вселенского, реального и ирреального. Причем своеобразие стиля Блока заключается в том, что эта контрастность гармонична, и начала эти едины по своей сути.

Поляризация двух начал мира гениально представлена А. Блоком в образах Христа и его антипода – пса. Здесь показан процесс трагедийного преображения «русского строя души» в период революционной эпохи. «Так идут державным шагом – Позади – голодный пес, (...) Впереди Иисус Христос». В этих образах представлена неизбежность возрождения романтического идеала как духовно-действенной антитезы образу пса – мещанского, потребительского, паразитического отношения к жизни.

После поэмы А. Блока вехами в постижении образа Христа стали произведения «Христос воскрес» А. Белого, «Мастер и Маргарита» М. Булгакова, «Доктор Живаго» В. Пастернака, «Покушение на миражи» В. Тендрякова, «Плаха» Ч. Айтматова. Все это борьба добра и зла, самоотверженной любви и эгоизма, творческого начала и потребительского отношения к жизни.

В этом смысле великое творение М. Булгакова «Мастер и Маргарита» может быть воспринято как своеобразное художественное воплощение идеи добра и зла, их противоборства и непереносимости при этом единства, и даже гармоничности существования. Диалог добра и зла ведется на протяжении всего произведения, это конструктивная идея, получившая стилистическое воплощение в тексте. Диалог этот воплощен в отношениях Иешуа и Воланда^{230[6]}.

Каждый из них живет в своем времени и пространстве. Однако ассоциативно и сущностно они соотносятся. Идет скрытый, сквозной диалог между Воландом и Иешуа. Это диалог противоположных мировидений. Как это воплощается в стиле? Для воплощения такой идеи больше всего подходит параллелизм (противопоставленность и единство).

Личность того и другого как бы разгадывается (в ходе применения единого стилистического приема). О Воланде беседуют Бездомный и Берлиоз: Кто он – *иностранец, иноземец, историк, путешественник, профессор, специалист по черной магии*. По такой же канве устанавливается и личность Иешуа: *обвиняемый, нищий проповедник, бродяга, оборванец, путешествующий, арестант, врач, философ* – такой набор характеристик относится к личности Иешуа в сцене с Понтием Пилатом. Некоторые характеристики даже повторяются и соприкасаются, иногда прямо: *профессор – философ; историк – врач; специалист по черной магии – проповедник; путешественник – путешествующий*. Концентрация приема достигается в вопросах, обращенных к Воланду и Иешуа: *Вы историк?* – говорит Берлиоз Воланду; *Вы великий врач?* – обращается Понтий Пилат к Иешуа.

Этот скрытый диалог, обозначавший общую идею неразрывности связи существования Воланда (зла) и Иисуса Христа (добра), завершается парадоксальным выводом: добро может существовать только при наличии зла, одно непременно предполагает другое. Так, Воланд говорит

^{230[6]} См.: Киселева Л.Ф. Диалог добра и зла в романе Булгакова «Мастер и Маргарита»// Филологические науки. 1991. №6.

Левию Матвею: «Что бы делало твое добро, если бы не существовало зла?» И далее: «Если есть вера в Христа, то есть вера и в сатану».

Идея неразрывности пронизывает всю стилистику романа. Такой спор ведется по любому поводу, например по поводу веры в слово, силы убеждения словом: «Если бы с ним поговорить... я уверен, что он резко изменился бы», – говорит Иешуа о Марке Крысобое. «Все теории стоят одна другой», – утверждает силу факта (а не слова) Воланд. И доказывать, что Христос существовал, не имеет смысла, он был, и всё. «Раз существую я, Воланд, значит был и Христос».

Контрастное сочетание параллельных планов – ирреального и реального – характеризует и творческую манеру Ч. Айтматова (использование мотива легенды). И именно это его творческое начало воплощается в поэтичности стиля прозы. Например, легендарная мать-олениха в «Белом пароходе» конкретизируется для мальчика как реальная олениха; убили реальную олениху – убили и мечту. И убитая мечта, ирреальность приводит к реальной гибели мальчика. Так по сути в одном существе проходит единение контрастных начал. И эта идея формирует в целом образ стиля произведения и его автора. Тот же мотив воплощается в «Бурном полустанке», «Плахе». И в итоге создается образ поэтического стиля Айтматова – когда реальность (события, герои) познается через вторжение в нее ирреального начала. Прием сам по себе не новый, но конкретное воплощение его стилистически значимо.

Идеи противоречивости мира, противопоставленности человека и Вселенной были основополагающим началом в стилистике Ф. Тютчева.

Проиллюстрировать положение «стиль – это воплощение конкретной идеи» можно не только данными художественной литературы. Возьмем, например, тексты судебных речей^{231[7]}, в которых активно, открыто проявляется авторская индивидуальность. Эта индивидуальность оказывается прежде всего в идее, ставшей доминирующей для данного автора. В частности, интересны два разных момента выступлений известных отечественных юристов – Александра Ивановича Урусова и Федора Никифоровича Плевако^{232[8]}. Разный стиль их выступлений определяется разностью самой идеи выступления. Что главное – поступки людей или побуждения? Факты, действия или нравственные начала их? Именно эти начала различно проявляют особенность ораторского труда. Речи Урусова – логичны, рассудочны, точны. В них нет нравственной или социальной окраски, система доказательств привязана к голым фактам. Речь стройна, но художественных образов в ней нет. Он тщательно анатомирует само событие. Анатомия поступка – вот главная его идея, она и облекается в соответствующую форму, стиль.

В речи Плевако преобладала система общих начал – нравственных, правовых. Тщательность доказательств ему не свойственна. Одушевляясь поэтическими образами или картинками, Плевако доходил до лиризма. Это и производило впечатление и заставляло пренебрегать доказательствами. Его анализ нравственных начал поступка будил гнев, вызывал негодование, причем именно на уровне эмоций, а не разума. Аппелляция к высшим законам нравственности – эта идея воплощалась в такие стилевые качества, как риторичность, вдохновенность, поэтичность. Обвиняя подсудимую игуменью Митрофанию, Плевако, в частности, восклицает: «Верим, что многое, что написано в книге закона, вам неведомо. Но ведь в этом же законе есть и такие правила, которые давным-давно приняты человечеством как основы нравственного и правового порядка. С вершины дымящегося Синая сказано человечеству: «Не укради...» Вы не могли не знать этого, а что вы творите?» И еще: «Путник, идущий мимо высоких стен Владычного монастыря, вверенного нравственному руководству этой женщины, набожно крестится на золотые кресты храмов и думает, что идет мимо дома Божьего, а в этом доме утренний звон подымает настоятельницу и ее слуг не на молитву, а на темные дела». Так, основополагающей для формирования стиля становится идея, владеющая автором: внутреннее оправдание и обоснование стиля заключается в нравственном отношении к предмету изложения.

Еще пример не из области художественной стилистики. Осип Мандельштам сделал небольшие заметки-наброски о литературном стиле Дарвина. Здесь также проводится мысль, причем не по воле автора, о воплощении идеи в стиле. Мандельштам пишет: «Дарвин раз и

^{231[7]} См.: Михайловская Н.Г., Одинцов В.В. Искусство судебного оратора. М., 1981.

^{232[8]} См.: Кони А.Ф. Избр. произв. М., 1956. С. 436–437.

навсегда изгнал красноречие, изгнал риторику, изгнал велеречивость из литературного обихода натуралиста»^{233[9]}. «Происхождение видов» (имеет форму отчета) ошеломило современников. Книгу читали всасос. Ее успех у читателей был равен успеху гётевского «Вертера». Ясно, что ее приняли как литературное событие, в ней почуяли большую и серьезную новизну формы»^{234[10]}.

В чем же дело? Эта книга была рассчитана на завоевание читательских масс. Дарвин сознательно обращался к широким любительским кругам. Его не устраивало своеобразное искусство пассивно-созерцательных натуралистических описаний, выхоленность и виртуозность описи, доведенной до «крепостной миниатюры». «Естественнонаучные труды Дарвина, взятые как литературное целое, как громада мысли и стиля, – не что иное, как кипящая жизнью и фактами и бесперебойно пульсирующая газета природы»^{235[11]}. Подчиняясь этой цели, Дарвин организует свой материал как редактор-издатель.

Стиль натуралиста – один из главных ключей к его мировоззрению. Его стиль близок газете, публицистике, политической статье. Его стиль – это научная публицистика, так считает Мандельштам, так был воспринят Дарвин его современниками. На научную стилистику Дарвина оказала влияние система карточных записей. Он никогда ничего не описывает, а только характеризует. «Он вступает с природой в отношения военного корреспондента, интервьюера, отчаянного репортера, которому удастся подсмотреть событие у самого его истока»^{236[12]}.

Его научная речь – это беседа. Чужое мнение не цитирует, приводит его в самом сжатом виде. Избегает научной терминологии. Открытость его мысли и способа изложения – это отражение жажды широкого сотрудничества с международными научными силами и желание быть понятым среднеобразованными читателями. Именно эту основную идею-мысль и воплотил в стилистике своих сочинений Дарвин.

Так стиль подчиняется идее, овладевшей автором. Мотив, побудивший автора высказать эту идею, становится причиной обращения к особой форме. Стиль становится не только свойством произведения данного автора, но и средством выражения его позиции, его главной мысли-идеи.

Заключение

Теория текста, как научная и тем более учебная дисциплина, в настоящее время еще недостаточно сложилась как непротиворечивая и всесторонняя система знаний о тексте. Однако очевидно, что исследования в области функционального синтаксиса, функциональной стилистики, психологии творческого процесса, в области изучения вербальных средств и способов передачи информации неизбежно приводят к анализу текста – его типологии, анализу его структурно-семиотических характеристик и коммуникативных качеств.

Особого внимания прежде всего требует вопрос о типологии текстов и в связи с этим – о типологических характеристиках текстов, поскольку само понятие «тип текста» не получило еще адекватного толкования. Видимо, необходимо накопление материалов исследований эмпирически существующих форм манифестации текста. Обобщение этих материалов и позволит сформулировать критерии оценки типологических характеристик текста. Ясно, что эти критерии должны опираться на признаки коммуникативные (внешние) и внутритекстуальные.

Другая, не менее сложная и по-разному решаемая проблема, – это проблема «автор и текст». Изучение текста с учетом проблемы автора позволяет приблизиться к самому важному в структуре и содержании феномена «текст». Связь между концепцией творческого процесса и продуктом его реализации (текстом) может дать материал для более точного представления об авторе как

^{233[9]} Мандельштам О.Э. Литературный стиль Дарвина// Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 367.

^{234[10]} Там же. С. 368.

^{235[11]} Мандельштам О.Э. Литературный стиль Дарвина// Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 368.

^{236[12]} Там же. С. 370.

определенном историческом типе и одновременно своеобразной индивидуальности. Особенно важна эта связь для текстов художественных и научных, где понятия образа автора и образа стиля автора прямым путем связаны с сущностью текста как цельного литературного произведения.

Образ автора – это не фиктивный эпический повествователь, но, с другой стороны, это и не реальное историческое лицо. Образ автора – это субъект, конструированный читателем в процессе восприятия смысловой организации и литературной оформленности произведения, т.е. это не чисто объективная данность, а результат читательской интерпретации и оценки данного произведения. С другой стороны, это и не чисто субъективная категория, поскольку и жанровая обусловленность текста, и его смысловая организованность, и даже литературная оформленность не могут быть чисто субъективными^{237[1]}.

Среди проблем текста много и других, более частного характера, однако важно, что интерес исследователей к проблемам текста все возрастает, а это залог того, что наука обогатится новыми данными. Важность разрешения проблем текста очевидна. И не только в теоретическом плане, но и в плане практическом: авторы, издатели, редакторы нуждаются в знаниях об объекте своего труда.

Приложение

Примерная программа курса «Теория текста»

ЦЕЛИ И ЗАДАЧИ ДИСЦИПЛИНЫ, ТРЕБОВАНИЯ К ЗНАНИЯМ И УМЕНИЯМ

Цель дисциплины – выработать у студента представление о тексте как объекте книговедческого и лингвостилистического исследования; помочь понять сущность текста, его понятий и категорий; познакомить с типологией текстов и их компонентов.

Практическая задача дисциплины – привитие навыков теоретически обоснованного анализа текстов и их компонентов.

Требования к знаниям и умениям

Студент должен иметь представление о формах и закономерностях соотношения внешних (коммуникативных) факторов, лежащих в основе конструирования текста, с внутренними константами текста; о коммуникативно-прагматическом принципе при определении текстовых категорий; быть способным идентифицировать объект (текст), дать его описание, указать на характерные свойства.

Студент должен знать закономерности построения текста и уметь выявлять системный характер обусловленности типологически отмеченной совокупности речевых качеств текста компонентами реального коммуникативного акта; устанавливать закономерное соотношение между планом выражения и планом содержания в рамках текста как речевого произведения.

В результате изучения дисциплины студент должен свободно владеть специальной терминологией, усвоить соответствующие понятия и характеристики и овладеть навыками самостоятельного анализа текста разной функционально-стилевой принадлежности (научного, официально-делового, публицистического, художественного).

Практический опыт студента выявляется в навыках теоретически обоснованного анализа текстов и их компонентов.

^{237[1]} См.: Рольф Фигут, Автор и драматический текст// Автор и текст: Сб. статей/ Под ред. В.М. Марковича и Вольфа Шмида. СПб., 1996. С. 61.

СОДЕРЖАНИЕ КУРСА

Введение

Предмет, цели и задачи курса. Становление теории текста. Многоаспектность изучения текста.

Определение текста как динамической коммуникативной единицы высшего порядка, посредством которой осуществляется речевое общение.

Функциональный аспект в изучении текста. Типологическая разновидность речевого акта, лежащего в основе порождения и функционирования текста. Текст как продукт речевой деятельности, как результат взаимодействия плана выражения и плана содержания.

Прагматический аспект изучения текста. Коммуникативное намерение и коммуникативная установка текста.

Теория текста как научная основа поиска оптимального варианта речевой организации текста.

Текст и его восприятие.

Значение фоновых знаний в восприятии текста.

Текст как законченное информационное целое. Семантические и коммуникативные категории текста

Текст как речевое произведение, обладающее качествами целостности и связности. Единицы текста: высказывание, межфразовое единство, фрагмент. Цельное речевое произведение – высшая коммуникативная единица, высшая форма реализации коммуникативной функции речи. Вербальные и невербальные средства выражения значения в тексте.

Текст как семантико-структурное единство. Вербализация «немых» языков в тексте (языки жестов и мимики).

Соответствие структуры текста теме, выражаемой информации, условиям общения, задачам и избранному стилю изложения.

Вторжение в текст как единообразно организованное смысловое пространство элементов других текстов, «текстов в тексте» (Ю.М. Лотман).

Значение и смысл. Глубина прочтения текста.

Механизмы образования текста. Речевая организация текста

Прагматическая установка текста и прагматическая установка автора. Их взаимодействие.

Высказывание как минимальная единица текста. Высказывания информационные (сообщения описательного, повествовательного, аргументативного, анализирующего типа) и высказывания верификативные (высказывания интерпретирующего характера – полемические, убеждающие, воздействующие).

Понятия диктума и модуса.

Компоненты высказывания – тема и рема (данное и новое). Рема как ядро высказывания, несущее новую информацию. Тема-рематические последовательности и их разновидности: тема-рематическая последовательность со сквозной темой; тема-рематическая последовательность с гипертемой. Скачки в последовательностях и их роль в передаче новой информации.

Понятие структурной связанности текста. Левосторонние и правосторонние семантико-синтаксические средства связи. Нарушение связанности текста как литературно-эстетический прием.

Понятие цельности текста. Ключевые слова. Виды повторной номинации. Основные функции повторной номинации в разных текстах: текстообразующая, информационно-описательная, ситуативная, экспрессивно-оценочная, стилистически-дифференцирующая, редуцирующая.

Текстообразующие средства повторной номинации. Повторная номинация на уровне лексическом, стилистическом, морфологическом, синтаксическом.

Межфразовое единство (сложное синтаксическое целое) как единица семантико-синтаксическая. Абзац как единица композиционно-стилистическая. Разновидности межфразовых единств: единства с цепной зависимостью компонентов, единства с параллельной связью, единства смешанного типа.

Понятие классического абзаца. Разновидности классического абзаца: синтетико-аналитический, аналитико-синтетический, рамочный, абзац-связка. Функции абзаца в разных текстах — логико-смысловая, экспрессивно-эмоциональная, выделительно-акцентирующая, отделительная.

Виды информации и функционально-смысловые типы речи

Информация фактуальная, концептуальная, методическая, эмотивная.

Типы речи (изложения): описание, повествование, рассуждение.

Описание. Цель описания, его построение. Элементы описания. Синтаксическая структура описания. Описания статические и динамические. Предметный и качественный характер рематических элементов описания. Своеобразие глагольных форм. Описание в разных видах текста: параграфа учебника, библиографического описания и др.

Повествование. Цель повествования, его построение. Повествования эпические и сценические. Структура повествования. Процессуальный характер рематических элементов повествования. Своеобразие глагольных форм. Повествование в разных видах текста. Влияние темпов повествования на речевую организацию текста.

Рассуждение. Цель рассуждения, его построение. Разновидности рассуждений. Причинно-следственные и условно-временные зависимости в компонентах рассуждения. Рассуждение в разных видах текста. Определение и объяснение.

Смешанные типы изложения.

Инструктирование как тип речи. Его структура и характер глагольных форм. Тексты инструктивного типа.

Выражение в тексте авторской модальности

Понятие авторской модальности. Формы выражения авторской модальности.

Триада: производитель речи – субъект повествования – образ автора. Формы представления субъекта повествования в разных семантико-коммуникативных типах текста: личностная, личностно-безличностная, безличностная.

Образ автора как выражение личностного отношения к предмету изображения, отраженное в речевой структуре текста. Двунаправленность понятия образа автора. Образ автора как продукт сотворчества автора произведения и читателя. Понятия «образ автора» и «образ стиля».

Типы и разновидности текстов

Текст художественный и нехудожественный.

Текст монологический и диалогический.

Различение авторской и прямой речи. Формы представления чужой речи: прямая речь, несобственно-прямая речь, косвенная речь. Реплики диалога и полилога. Чужая речь в диалогических репликах.

Текст прозаический и стихотворный. Речевая организация прозаического текста (речь отрывистая). Речевая организация стихотворного текста (речь периодическая, ритмически организованная).

Формы представления авторства в художественном и нехудожественном тексте.

Понятие креолизованного текста.

Тексты официальные, специальные, научно-популярные, публицистические, художественные; справочные, инструктивные.

Разновидности текстов по их стилевой ориентации

Официально-деловые тексты и их разновидности: дипломатические, законодательные, административно-канцелярские.

Стилистическое своеобразие разных видов официально-деловых текстов. Терминологические особенности. Своеобразие абзачного членения. Роль и значение рубрицирования, оформление рубрик. Использование разных систем цифрового и побуквенного обозначения рубрик.

Научные тексты и их разновидности: собственно научные, научно-популярные, учебные, справочные, производственно-технические.

Стилистическое своеобразие разных видов и жанров научных текстов.

Термины и их дефиниции в специальных научных текстах. Термины и способы их введения в научно-популярных текстах. Термины в учебниках и учебных пособиях.

Формы представления чужой речи в научном тексте: цитирование, референция, имплицитное введение.

Разная степень плотности грамматических средств в текстах разных жанров научных произведений (средств, отражающих номинативный строй речи, абстрагированность, бессубъектность, безличность и др.).

Проявление авторской индивидуальности в научном тексте. Использование эмоционально-экспрессивных элементов речи. Своеобразие изобразительно-выразительных средств языка в научном тексте. Вторичность их функций.

Публицистические тексты и их разновидности: информационные, аналитические, художественно-публицистические.

Общественно-политическая терминология – основной пласт лексики. Детерминологизация (десемантизация) специальных слов, наполнение их социально-политическим содержанием. Семантические процессы в лексике. Освоение иноязычных слов.

Активизация словообразовательных процессов, связанных с усилением оценочности в словообразовательных моделях.

Отражение влияния разговорного стиля речи на синтаксическую организацию публицистических текстов. Роль экспрессивных синтаксических построений.

Расширение процесса метафоризации слов. Модернизация и трансформация устойчивых выражений, литературных цитат, народных пословиц и поговорок.

Речевой стандарт и штамп в текстах массовой коммуникации. Семантико-композиционные особенности разных текстов массовой коммуникации. Стилистическое своеобразие газетных жанров. Понятие авторской позиции и представление ее в тексте.

Рекламные тексты и их речевые особенности. Выдвижение на первый план речевых средств контактоустанавливающей и призывной функции.

Художественные тексты и их разновидности: прозаические и лирические (поэтические). Характер номинации в художественном тексте. Разнотипность обозначений реалий (прямые и метафорические значения). Прагматический аспект художественного текста: автор речи и его коммуникативная установка.

Художественный образ как способ воспроизведения действительности с позиций определенного эстетического идеала. Понятие «перевернутого образа» (Ю.М. Лотман).

Семантическое поведение слова в художественном тексте: 1) снятие некоторой неопределенности слова как единицы словаря; 2) актуализация скрытых смыслов слова, создающих новое видение мира и его оценку; 3) создание смысловой многоплановости слова.

Синтактика языковых форм как внутренняя форма смысловых приращений (В.В. Виноградов).

Стилистическая доминанта и проблемы целостного изучения художественного текста. Доминанта как принцип, соотносимый с образом автора, авторской модальностью; доминанта как

смысловой компонент, семантическая тема; доминанта как композиционный прием художественного текста; доминанта как выдвинутое языковое средство, языковой прием.

Актуализация поэтического смысла в лирических текстах.

Контекстуальная многоплановость и «многоязычность» художественного текста.

Взаимодействие внеязыковых (сюжет, композиция, группировка персонажей, контекст конкретной реальности и др.) и собственно речевых средств в художественном произведении. Наличие подтекста в художественном произведении. Идеино-эстетически мотивированные отступления от речевых норм.

Информационная насыщенность текста. Информативность и способы ее повышения

Понятие информационной насыщенности текста и информативности текста.

Понятие напряженного и ненапряженного текста. Напряженность изложения в плане содержания – количество информации, получаемое читателем в единице формы; напряженность изложения в плане выражения – количество единиц формы, приходящихся на единицу информации. Дозированность «упаковочного материала» (термин Л.В. Щербы) частей текста, не несущих существенной информации, но необходимых для читателей с ограниченными возможностями восприятия семантической информации.

Напряженность лексическая и напряженность композиционно-синтаксическая. Снятие напряженности.

Способы создания структурно напряженного текста: 1) образование скачков в тематических последовательностях; 2) использование информативно-компактных высказываний (простых вместо сложных) при сохранении содержания; 3) использование высказываний со вторичными предикатами; 4) применение разных видов синтаксической компрессии; 5) предпочтение имплицитным видам синтаксической связи и снижение роли эксплицитной связи; 6) нулевое представление субъекта действия, состояния.

Мера прагматической информации в тексте. Несоответствие объема информации, заложенного в тексте, и объема информации, воспринимаемого читателем. Причины данного несоответствия – объективные (связанные с закономерностями построения текста; с асимметричностью языкового знака) и субъективные (связанные со степенью подготовленности читателя). Линейная структура развертывания текста и глубинная структура сообщения.

Пути повышения информационных качеств текста – интенсивный и экстенсивный. Интенсивный способ как способ свертывания информации; экстенсивный способ как способ расширения информации путем максимальной детализации сообщения.

Процессы компрессии информации в тексте

Информационная компрессия как сжатие плана означающего при сохранении плана означаемого.

Асимметричный дуализм языкового знака (нетождественность плана выражения и плана содержания) как основа компрессии плана выражения.

Экстралингвистические мотивы, обуславливающие компрессию информации: требования речевой прагматики (например, использование термина как семиотического средства компрессии информации); эстетический принцип или канон жанра (например, в афористике); стилистический прием (например, умышленное умолчание).

Семантические факторы компрессии информации и грамматические. Информационный минимум краткой и расширенной информации. Понятие текстовой нормы (особенно для деловой и справочной литературы).

Способы компрессии информации в тексте: семиотические и коммуникативные.

Семиотические способы: 2) лексическая компрессия (например, использование терминов); б) синтаксическая компрессия (явления эллипсиса, неполноты, бессоюзия); в) синтаксическая

асимметрия (опущение логических звеньев высказывания, присутствующих в плане означаемого); г) формирование речевых стереотипов.

Коммуникативные способы: а) коммуникативное свертывание информации; б) применение повторной номинации.

Общезыковые возможности компрессии информации и особенности конкретной коммуникативной ситуации.

Принципы и возможности компрессии информации в тексте определенного жанра.

Информационно-структурные и тональные (стилевые и стилистические) характеристики текста

Информационно-структурные качества текста – логичность, связность и цельность, точность, ясность, понятность, доступность.

Основные достоинства изложения в тексте: логичность и простота – прямая последовательность изложения; ясность – предсказуемость последующих элементов текста; точность – совпадение называния автором и восприятия читателем понятий и представлений; связность – наличие во фрагментах текста общих языково-понятийных элементов; понятность – возможность определить смысл; доходчивость – возможность преодолеть «препятствия», возникающие при передаче информации.

Тональные и литературные качества текста – правильность речи, чистота речи, культура речи. Правильность – соответствие языковой норме; чистота и благозвучие речи – отсутствие элементов, не свойственных данному стилю изложения, культура речи как высокий уровень овладения литературным языком во всем богатстве его выразительных возможностей.

Стиль как средство реализации конструктивной идеи текста произведения

Воплощение в стиле личностного отношения автора к предмету изображения.

Относительный характер понятия «точность речи». Точность речи в тексте как соответствие стиля ситуации.

Стиль – свойство плана выражения и средство плана содержания, реализации мотива появления идеи. Индивидуальный «слог» как воплощение, «материализация» авторской идеи. Соотношение понятий образа автора и образа стиля.

Библиографический список

1. Автор и текст: Сб. статей. Вып. 2/ Под. ред. В.М. Марковича и Вольфа Шмида. СПб., 1996.
2. *Андреева Е.С.* Диалектика текста. Опыт логико-лингвистического синтеза. М., 2001.
3. *Арутюнова Н.Д.* Номинация и текст// Языковая номинация. Виды наименований. М., 1977.
4. *Атарова К.Н., Лескиис Г.А.* Семантика и структура повествования от первого лица в художественной прозе// Изв. АН СССР. Сер. лит и яз. 1976. Т. 35. №4.
5. *Атарова К.Н., Лескиис Г.А.* Семантика и структура повествования от третьего лица в художественной прозе// Изв. АН СССР. Сер. лит и яз. 1980. Т. 39. №1.
6. *Бак Д.П.* Авторское сознание в литературном произведении. Теория и история. М., 2001.
7. *Бахтин М.М.* Проблема речевых жанров// Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.
8. *Брандес М.П.* Синтаксическая семантика текста// Сб. научных трудов МГПИИЯ им. М. Тореца. Вып. 112. М., 1977.
9. *Вакуров В.Н., Кохтев Н.Н., Солганик Г.Я.* Стилистика газетных жанров. М., 1978.
10. *Валгина Н.С.* Функциональные стили русского языка: Уч. Пособие. М., 1994.
11. *Васильев Л.Г.* Рефлексия понимания, фрейм. Понимание и интерпретация текста. Тверь, 1994.

12. **Васильева А.Н.** Газетно-публицистический стиль речи. М., 1982.
13. **Васильева А.Н.** Художественная речь. М., 1983.
14. **Васильева А.Н.** Основы культуры речи. М., 1990.
15. **Виноградов В.В.** О теории художественной речи. М., 1971.
16. **Виноградов В.В.** О языке художественной прозы: Избр. Труды. М, 1980.
17. **Гак В.Г.** Повторная номинация на уровне предложения// Синтаксис текста. М, 1979.
18. **Гальперин И.Р.** Членимость текста: Сб. научн. трудов МГПИИЯ им. М. Тореца. Вып. 125. М., 1978.
19. **Гальперин И.Р.** Текст как объект лингвистического исследования. М., 1981.
20. **Гвенцадзе М.А.** Коммуникативная лингвистика и типология текста. Тбилиси. 1986.
21. **Даниелян В.М.** Особенности композиции и языка научно-технической статьи// Научно-техническая информация. 1971. №1 (Серия 1).
22. **Джанджакова Е.В.** Стилистика художественного текста. М., 1990.
23. **Зарецкая Е.Н.** Риторика. Теория и практика речевой коммуникации. М., 1998.
24. **Звегинцев В.А.** О цельнооформленности единиц текста// Изв. АН СССР СЛЯ. Т. 39. 1980. №1.
25. **Золотова Г.А.** Роль ремы в организации и типологии текста// Синтаксис текста. М, 1979.
26. **Иссерлин Е.М.** Официально-деловой стиль. М., 1970.
27. **Иссерлин Е.М.** Стиль научно-популярной литературы. М., 1972.
28. Исследования по русской терминологии: Сб. статей. М., 1971.
29. **Кайда Л.Г.** Эффективность публицистического текста/ Под ред. Я.Н. Засурского. М, 1989.
30. **Каменская О.Л.** Текст и коммуникация. М., 1990.
31. **Квитко Е.С.** Термин в научном документе. Львов, 1976.
32. **Квитко Е.С., Лейчик В.М., Кабанцев Г.Г.** Терминологические проблемы редактирования. Львов, 1986.
33. **Ковтунова И.И.** Порядок слов и актуальное членение предложения. М, 1976.
34. **Кожевникова Н.А.** О соотношении речи автора и персонажа// Языковые процессы современной русской литературы. Проза. М., 1977.
35. **Кожевникова Н.А.** Типы повествования в русской литературе XIX–XX вв. М., 1994.
36. **Кожин А.Н., Крылова О.А., Одинцов В.В.** Функциональные типы русской речи. М., 1982.
37. **Кожина М.Н.** Стилистика русского языка. М., 1996.
38. **Кожина М.Н.** Стилистика в соотнесении с лингвистикой текста// Теория и практика преподавания русского языка и литературы. М., 1980.
39. **Колишанский Г.В.** Контекстная семантика. М., 1980.
40. **Колишанский Г.В.** Коммуникативная функция и структура языка. М., 1984.
41. **Колишанский Г.В.** Текст как единица коммуникации// Проблемы общего и германского языкознания. М., 1978.
42. **Костомаров В.Г., Бурвикова Н.Д.** Старые мехи и молодое вино. СПб., 2001.
43. **Красных В.В.** Основы психолингвистики и теории коммуникации. М., 2001.
Кухаренко В.А. Интерпретация текста. М., 1988.
44. **Леонтьев А.А.** Признаки связности и цельности текста// Сб. науч. трудов МГПИИЯ им. М. Тореца. Вып. 103. М., 1976.
45. **Ленсу Е.Я.** Художественная идея и образный мир литературного произведения. Минск, 1986.
46. Лингвистика текста: Сб. научных трудов МГПИИЯ им. М. Тореца. Вып. 103, 1976.
47. Литературное редактирование: Уч. пособие/ Под ред. Н.С. Валгиной. М., 1987.
48. **Лосева Л.М.** Как строится текст. М., 1980.
49. **Лотман Ю.М.** Анализ художественного текста. Л., 1972.
50. **Лотман Ю.М.** Культура и взрыв. М., 1992.
51. **Лурия А.Р.** Язык и сознание. М., 1998.
52. **Ляховицер М.М.** Основные аспекты анализа индивидуально-авторского стиля в научном тексте (на материале английского языка)// Филологические науки. 1989. №1.

53. *Мамалыга А.И.* Структура газетного текста. Киев, 1983.
54. *Москальская О.И.* Грамматика текста. М., 1983.
55. *Накорякова К.М.* Редактирование материалов массовой информации. М., 1982.
56. *Нечаева О.А.* Функционально-смысловые типы речи (описание, повествование, рассуждение). Улан-Удэ, 1974.
57. *Николаева Т.М.* Лингвистика текста. Современное состояние и перспективы// Новое в зарубежной лингвистике. М., 1978. Вып. 8.
58. *Новиков А.И.* Семантика текста и ее формализация. М., 1983.
59. *Новиков Л.А.* Художественный текст и его анализ. М., 1988.
60. *Новиков Л.А.* Искусство слова. М., 1991.
61. *Одинцов В.В.* Стилистика текста. М., 1980.
62. *Одинцов В.В.* О структурных единицах текста// Лингвистические аспекты исследования литературно-художественных текстов. Калинин, 1979.
63. *Ольшанский Г.И.* Текст как единство элементов и отношений// Лингвистика текста: Мат. научной конференции. 4.1. М., 1974.
64. *Попов Ю.В., Трегубович Т.П.* Текст: структура и семантика. Минск, 1984.
65. *Почепцов Г.Г.* Прагматика текста// Коммуникативно-прагматические и семантические функции речевых единств. Калинин, 1980.
66. Проблемы теории текста: Реферативный сборник. М., 1978.
67. *Разинкина Н.М.* О преломлении эмоциональных явлений в стиле научной прозы// Особенности языка научной литературы. М., 1965.
68. *Разинкина Н.М.* О сопоставлении различных функциональных стилей// Вопросы лингвистики и методики преподавания иностранных языков. Вып. 5. М., 1981.
69. Русский язык. Текст как целое и компоненты текста. М., 1982.
70. Семантические и коммуникативные категории текста (типология и функционирование): Тезисы докл. Всесоюзной научн. конф. Ереван, 1990.
71. *Сенкевич М.П.* Стилистика научной речи и литературное редактирование научных произведений. М., 1984.
72. *Сердобинцев Н.Я.* Текст и стиль // Филологические науки. 1977. №6.
73. Синтаксис текста. М., 1979.
74. *Сиротинина О.Б.* Стилиевая принадлежность и текстовая организация речи// Стилистика текста в коммуникативном аспекте. Пермь, 1987.
75. *Смирнов А.В.* Логика смысла. М., 2001.
76. *Солганик Г.Я.* Стилистика текста. М., 2000.
77. Стилистика текста в коммуникативном аспекте: Межвузовский сб. научн. трудов. Пермь, 1987.
78. Стилистика художественной литературы. М., 1983.
79. Стилистика газетных жанров/ Под ред. Д. Розенталя. М., 1981.
80. *Тамарченко Н.Д.* Теоретическая поэзия: понятия и определения. Хрестоматия. М., 2001.
81. Текст. Интертекст. Культура: Сб. докладов международной научной конференции (Москва, 4–7 апреля 2001 года). М., 2001.
82. Текст как объект лингвистического исследования. М., 1981.
83. Текст как целое и компоненты текста. М., 1982.
84. Типы текста и специфика функционирования языковых средств: Межвузовский сб. Куйбышев, 1986.
85. *Тураева З.Я.* Лингвистика текста. М., 1986.
86. *Фатеева Н.А.* Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. М., 2000.
87. *Феллер М.Д.* Эффективность сообщения и литературный аспект редактирования. Львов, 1978.
88. Функциональные разновидности речи в коммуникативном аспекте: Межвузовский сб. научных трудов. Пермь, 1988.

89. Функционирование языка в различных типах текста: Межвузовский сб. научных трудов. Пермь, 1989.
90. **Хартманн П.** Текст, тексты, классы текстов// Проблемы теории текста: Реферат, сб. М., 1978.
91. **Шабес В.Я.** Событие и текст. М., 1989.
92. **Шанский М.Я.** Лингвистический анализ художественного текста. М.. 1990.
93. Язык закона/ Под. ред. А.С. Пиголкина. М., 1990.
94. Язык – система. Язык – текст. Язык – способность. М., 1995.
95. Языковое сознание и образ мира: Сб. статей/ Отв. ред. Н.В. Уфимцева. М., 2000.