

ПРЕДИСЛОВИЕ

Данное учебное пособие построено в соответствии с программой курса «Лингвистический анализ художественного текста»¹. Книга состоит из двух частей — сравнительно небольшой теоретической части пропедевтического характера, касающейся главных моментов «Введения в проблематику курса», и основной части, по своему характеру практической, представляющей собой отдельные очерки, посвященные лингвистическому анализу целых художественных текстов, отрывков, трудных строк. Как целые литературные произведения предлагаются в основном небольшие по размеру стихотворные тексты. Проза анализируется на примере языка романа Л. Н. Толстого «Война и мир», рассказов А. П. Чехова и повести К. Г. Паустовского «Созвездие Гончих Псов».

Поскольку подлинное художественное произведение всегда выступает как определенное эстетическое единство формы и содержания, воспитательной информации и образной системы, в предлагаемых очерках в необходимых случаях не только комментируются языковые явления, но и даются краткие литературоведческие разъяснения. Таким образом, разбор текста невольно превращается в его филологический комментарий. При этом межпредметные связи языкознания и литературоведения проявляются особенно зримо и непосредственно.

Целью предлагаемого учебного пособия является освещение важнейших аспектов теории и практики лингвистического анализа художественного текста. Это позволяет дать будущему учителю-словеснику необходимые знания важнейших языковых особенностей произведений русской художественной литературы, привить ему навыки лингвистического анализа художественного текста, помочь овладеть таким методическим приемом, как лингвистическое комментирование.

Настоящее пособие будет полезно также и для учителя в его практике преподавания русской литературы в школе, и для преподавателей вузов.

Думается также, что пособие привлечет внимание всех интересующихся проблемами художественной литературы.

¹ См.: Программы педагогических институтов: Лингвистический анализ художественного текста. М., 1984.

В книге четыре главы. Первая глава является вводной. Во второй приводятся примеры анализа и комментария шумов и помех (самых различных по своему характеру и силе) в отдельных отрывках и строчках. Третья содержит общие замечания по языку романа Л. Н. Толстого «Война и мир», комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума», поэзии Н. А. Некрасова и рассказов А. П. Чехова. Четвертую образуют очерки, посвященные комплексному лингвистическому разбору того или иного небольшого, но целостного художественного текста.

Автор благодарен за все критические замечания, которые позволили ему улучшить свою работу.

Во втором издании, насколько это было возможно, учтены советы и пожелания многочисленных рецензентов. В частности, дополнены очерки по комплексному анализу целого текста и особенно заметки по разбору отдельных языковых трудностей в том или ином литературном произведении, а также контрольные упражнения («Проверьте себя», «Решите сами»), за которыми следуют соответствующие «ключи-ответы».

Г л а в а I

НАУЧНЫЕ ОСНОВЫ ЛИНГВИСТИЧЕСКОГО АНАЛИЗА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

ПРЕДМЕТ И ЗАДАЧИ ЛИНГВИСТИЧЕСКОГО АНАЛИЗА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

Сложен и многоцветен мир слов, их сочетаний в нашем повседневном общении. Но еще более сложными оказываются языковые явления тогда, когда они попадают в бурную стихию художественного текста, получают особые эстетические функции, становятся фактами одного из самых действенных и специфических искусств — литературы.

Языковые явления в художественных произведениях всегда предстают перед нами иными, чем в речевом обиходе. Это объясняется не только тем, что они окрашиваются в них различными переносно-метафорическими и стилистическими оттенками и сплавляются выражаемой писателем идеей в единую образную систему. На страницах художественного текста мы постоянно встречаемся также и с такими словами и оборотами, с такими языковыми формами и категориями, которые нашему современному обыденному общению (или уже, или еще) совершенно не свойственны.

Именно поэтому в процессе преподавания художественной литературы приобретает такое большое значение лингвистический анализ, основанный на учете нормативности и исторической изменчивости литературного языка, с одной стороны, и четком разграничении и верной оценке индивидуально-авторских и общеязыковых фактов — с другой.

Важность лингвистического анализа художественного текста для понимания его идейно-художественных особенностей, т. е. того, что вскрывается во всем многообразии и сложности литературоведами и сти-

листами, является первостепенной. Ведь для того чтобы изучить идейное содержание какого-нибудь произведения, его художественные особенности, отличающие его от других произведений, для того чтобы правильно воспринять художественное произведение как информативное и образное целое, доставляющее эстетическое удовольствие, воспитывающее чувства и развивающее мышление, трогающее ум и сердце, надо это произведение просто прежде всего правильно понимать.

Без верного, однозначного, адекватно-непротиворечивого понимания литературного текста (как, между прочим, всякого другого речевого произведения) не может быть никакой речи ни о его анализе с идейной точки зрения, ни о его филологической оценке в ряду иных. Именно такое понимание художественного текста как той или иной информации, выраженной определенными языковыми средствами, и дает нам его лингвистический анализ. По своему характеру, глубине и объему он, естественно, может быть самым разным в зависимости от времени написания произведения, от его жанрово-прозаической принадлежности, индивидуальных художественных особенностей речевой практики писателя, его литературной школы и учителей, стилистических пристрастий и т. д.

Если основная задача литературоведческого анализа — изучение литературного произведения как факта истории общественной мысли и социальной борьбы, а основная задача стилистического анализа — изучение приемов индивидуально-авторского использования языковых средств, то важнейшей целью лингвистического анализа является выявление и объяснение использованных в художественном тексте языковых фактов в их значении и употреблении, причем лишь постольку, поскольку они связаны с пониманием литературного произведения как такового.

Как язык является первоэлементом литературы, так и лингвистический анализ художественного текста является фундаментом его литературоведческого и стилистического изучения. Только после него можно переходить к серьезному рассмотрению идейного содержания и художественных особенностей литературного произведения в их синтетическом историко-филологическом единстве.

Казалось бы, все это само собой разумеется. Однако об этом придется, по всей вероятности, говорить еще

не раз, так как все сказанное пока еще очень часто не учитывается не только литературоведами и методистами, но и лингвистами, работающими в области стилистики. Мнение о том, что изучение литературного произведения как общественного факта вполне возможно и без предварительного его лингвистического анализа, все еще не изжито и постоянно сказывается и в практике преподавания литературы в школе и вузе, и в отборе для того или иного этапа обучения художественных произведений.

Лингвистический анализ художественного текста абсолютно необходим потому, что язык любого литературного произведения — от маленького лирического стихотворения до романа-эпопеи — является многоплановым и разностойным, в силу чего содержит в своем составе нередко такие речевые «инкрустации», без знания которых либо просто непонятно, о чем говорится, либо складывается искаженная картина образного характера слов и выражений, художественной ценности и новизны используемых языковых фактов, их отношения к современной литературной норме и т. д.

Особенно важным и первоочередным лингвистический анализ литературного произведения оказывается тогда, когда художественный текст написан в прошлом веке или ранее и содержит в большом количестве не только поэтические инновации, стилистически или социально-диалектно ограниченные факты языкового стандарта и ненормированной речевой периферии, но и устаревшие факты, относящиеся как к общему языку, так и к русской художественной (особенно стихотворной) речи XVIII—XIX веков. Совершенно обязательным здесь — это составляет львиную долю лингвистического анализа художественного текста — является уяснение семантических и стилистических свойств устаревших языковых явлений и всякого рода индивидуально-авторских новообразований.

Тем самым лингвистический анализ художественного текста включает в первую очередь определение лингвистической сущности следующих фактов:

1) устаревших слов и оборотов, т. е. лексических и фразеологических архаизмов и историзмов (особенно внимательно должны быть проанализированы среди этих явлений архаизмы семантические);

2) непонятных фактов поэтической символики;

- 3) устаревших и окказиональных перифраз;
- 4) незнакомых современному носителю русского литературного языка диалектизмов, профессионализмов, аргоизмов и терминов;
- 5) индивидуально-авторских новообразований в сфере семантики, словообразования и сочетаемости;
- 6) ключевых слов разбираемого текста как художественного целого с тем или иным конкретным содержанием;
- 7) устаревших или ненормативных фактов в области фонетики, морфологии и синтаксиса.

Осознание и характеристика названных явлений в пределах того или иного произведения и составляют содержание лингвистического анализа художественного текста. Таким образом, предметом лингвистического анализа является языковой материал текста. Вопрос о том, как при выражении определенного содержания в образной системе он художником слова используется, относится уже к ведению анализа стилистического. Правда, исследование языкового материала художественного текста и его использования в эстетических целях, т. е. лингвистический анализ и анализ стилистический, нередко идут — что естественно — рука об руку, образуя комплексный лингвостилистический анализ того, чем и как создается неповторимая оригинальность литературного произведения. Более того, у лучших ученых нашего времени (например, у М. А. Алексеева, В. В. Виноградова, Б. А. Ларина, Л. В. Щербы) лингвистическое и стилистическое рассмотрение художественного произведения осуществляется в большом культурно-историческом и литературном контексте, включает в себя также и необходимые элементы литературоведческого анализа. В таком случае перед нами уже то, что с полным правом можно назвать филологическим анализом, синтезирующим в себе все знания и достижения языкознания, стилистики и литературоведения. Непревзойденным образцом такого всестороннего и глубокого филологического анализа является, пожалуй, разбор акад. М. А. Алексеевым стихотворения А. С. Пушкина «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...», составляющий 272 страницы его одноименной книги.

В рамках этого многоаспектного анализа художественного текста лингвистический анализ выступает как исходная позиция филолога, первая ступенька настоя-

щего познания литературного произведения как определенной информации и образной системы, подлинно научного его истолкования, лишенного субъективно-оценочных и конъюнктурных моментов.

Лингвистический анализ, как и всякий другой, насколько не разрушает синтеза филологического восприятия художественного текста. Напротив, он позволяет видеть картину эстетического целого в ее истинном свете, такой, какой создавал ее и хотел, чтобы воспринимали, писатель. Ведь не секрет, что, во-первых, родившись как воплощение авторского замысла, художественное произведение начинает нередко жить совершенно иной жизнью (ср. «Парус» М. Ю. Лермонтова, см. главу IV), а во-вторых, не менее часто сознательно «осовременивается» последующими поколениями или сознательно «лично» истолковывается читателем.

Естественно, следует иметь в виду, что лингвистический анализ художественного текста — прерогатива и обязанность специалистов, а вовсе не рядовых читателей. Последние могут по-разному понимать и воспринимать литературное произведение, восхищаться им или не любить, но должны «схватить» его сразу как некое идейно-эстетическое целое, так или иначе воздействующее на их сознание и чувства. Филологи этим довольствоваться не могут. Они обязаны уметь также ответить на вопрос, из каких языковых материалов и как именно сделано (см. у В. В. Маяковского статью «Как делать стихи») данное произведение, почему оно позволяет проецирование на настоящее или альтернативное истолкование, какие факты порождают чуждое авторскому замыслу восприятие текста, что для адекватного писательскому пониманию требует перевода и объяснений и т. д. И оружие у них для этого одно — серьезный и всесторонний, строго объективный и целиком основывающийся на фактах лингвистический анализ художественного текста.

В обобщенном виде даже у одного и того же лингвиста он может представлять по отношению к различным текстам очень неодинаково (см. очерки, посвященные анализу целого художественного произведения). Вместе с тем такой лингвистический анализ в качестве необходимого компонента (презентация и последовательность его составляющих могут свободно варьироваться: типовая методика разбора способна

здесь только стандартизировать и «засушить» художественный текст) обязательно должен содержать тщательное лингвистическое рассмотрение всех тех языковых фактов, которые являются важными для адекватного восприятия нами художественного произведения, создают всякого рода речевые шумы и помехи, играют информативно и эстетически важную роль, являются ключевыми в идейном или образном отношении и т. д.

ЗАМЕДЛЕННОЕ ЧТЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА И ЕГО ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ

Лингвистический анализ художественного текста может быть разной глубины и проникновения, но тот научный поиск, которым он является, всегда начинается с замедленного чтения литературного произведения под «лингвистическим микроскопом».

Оно выявляет неясные и трудные места текста, наиболее горячие его коммуникативные точки, его индивидуальные особенности как художественного единства. Оно является отправным пунктом подчас очень долгого и тяжелого пути научного исследования конкретного литературного произведения, первой зацепкой, которая дает возможность заглянуть в святая святых художественного текста как такового. Замедленное чтение литературного произведения лингвистически вооруженным взглядом — первая ступенька лингвистического анализа художественного текста. Замедленное чтение как начало анализа и последующая работа над текстом имеют как образовательный, так и обучающий и развивающий характер. Оно воспитывает и лингвистически, и методически, поскольку не только вырабатывает у обучаемого умения и навыки лингвистического комментария как методического приема, но и дает необходимые знания для самостоятельного проведения настоящего лингвистического анализа, глубокого и всестороннего научного исследования текста.

Несколько примеров, самых простых и в то же время достаточно ярких, чтобы показать, насколько важно замедленное чтение для понимания художественного текста, оценки словоупотребления и словесного образа, ощущения и правильного восприятия тонких стилистических эффектов писателя и т. д.

Если мы возьмем две приводимые далее фразы из произведений А. С. Пушкина и, прочтя их, не задумаемся в значение тех слов, которые им употребляются, то для нас могут быть непонятными и «неговорящими» языковые средства, которые были использованы, с одной стороны, в оде «Вольность», а с другой стороны, в романе «Евгений Онегин». Сначала разберем такой отрывок:

Увы, куда ни брошу *взор*,
Везде бичи, везде *железы*,
Законов гибельный *позор*,
Неволи немощные *слезы*.

В этом отрывке прежде всего обращает на себя внимание рифмовка *железы* — *слезы*, где наблюдается особое произношение *е* как *е* (а не 'о) под ударением и перед твердым согласным, которое было характерно (это известно из истории русского литературного языка) для поэтической орфоэпии конца XVIII — начала XIX века.

Если мы немного подумаем над этим текстом, то наше внимание привлечет также слово *позор* («Законов гибельный *позор*»), к которому неприменимо свойственное ему сейчас значение. В данном случае это слово употребляется в старом значении «зрелище». *Законов гибельный позор* на современный язык надо перевести «Зрелище погибающих законов».

Если мы будем вдумчиво читать далее, нам покажется странным употребление здесь и слова *железы*, имеющего в настоящее время лишь форму единственного числа и называющего определенный металл. В разбираемом тексте *железы* не что иное, как оковы.

Однако мы не обратим никакого внимания, и, пожалуй, совершенно справедливо, на строчку «Увы, куда ни брошу *взор*». В этой строчке слово *взор* употребляется в том значении, которое свойственно ему и сейчас.

Но было бы неверно, если бы это слово не привлекло нашего внимания, например, в следующем отрывке из романа «Евгений Онегин»:

Заметя трепетный порыв,
С досады *взоры* опустив,
Надулся он¹.

¹ В черновике было сказано даже ярче: «На *взоры* брови опустив».

Здесь Пушкин употребляет слово *взоры* — и это наблюдается неоднократно — не в привычном для нас значении «взгляд», а в качестве синонима к словам *глаза, очи*.

Этот пример ярко показывает, как важно при изучении литературного произведения, особенно написанного в прошлом веке, учитывать устаревшие факты, прежде всего архаизмы в области семантики.

Во фразе «Богу было угодно лишить меня *вдруг* отца и матери», которую мы встречаем в повести «Капитанская дочка», Гринев говорит не о том, что богу было угодно лишить его отца и матери внезапно, а о том, что бог лишил его отца и матери сразу, одновременно.

Это мы будем наблюдать и в трагедии «Борис Годунов», когда Годунов обращается к сыну:

Как хорошо! вот сладкий плод ученья!
Как с облаков ты можешь обозреть
Все царство *вдруг*: границы, грады, реки.

Каким важным во многих случаях будет различие двух *вдруг*, свидетельствует случай его использования А. С. Пушкиным в романе «Евгений Онегин» (см. заметку в главе «По страницам художественных произведений»).

Еще два примера.

В романе «Война и мир» Л. Н. Толстого одна из фраз начинается так: «Тот *пошлый* разговор, который необходим был людям». Это сразу же останавливает нас, если мы медленно и внимательно читаем текст, а не бегло его просматриваем: неужели Л. Н. Толстой признавал необходимость пошлого разговора между людьми? Конечно, нет. Дело в том, что слово *пошлый*, которое в современном русском языке имеет значение «низкопробный, тривиальный», употреблено в старом значении, как синоним прилагательного *обычный*.

У одного из персонажей повести А. П. Чехова «Степь» встречается такая фраза: «Нет хуже *наглой* смерти». Только учитывая ту семантику, которая свойственна была слову *наглый* в русском литературном языке XVIII века и которая присуща ему и сейчас в некоторых диалектах, можно правильно понять приведенное предложение. Прилагательное *наглый* употребляется в значении «внезапный», характерном для него в западнославянских языках и в настоящее время.

Было бы неправильно думать, что такие языковые «мелочи», требующие к себе внимательного лингвистического отношения, встречаются только в произведениях русской классической литературы. Они встречаются и при анализе произведений советской литературы. Правда, здесь они могут быть не только лингвистической архаикой.

В одном из стихотворений (автор Е. Тагер) читаем:

И этой сладостной любви
Нельзя мне выразить в словах,
Затем что чувству тесно в слове,
А слову тесно на губах.

При быстром чтении четверостишия кажется, что сказано неплохо, все как надо и на своем месте. Однако если мы обратим внимание на те слова, в которых выражена в общем-то хорошая, хотя и не очень оригинальная, мысль, то увидим, что в этом отрывке сделаны две ошибки, представляющие собой нарушение лексико-грамматических норм современного русского литературного языка. Во-первых, надо было бы сказать *этой сладостной любви*, а не *любви* (форма *Любови* может быть только от собственного имени). Во-вторых, нельзя архаический союз *затем что* (в пушкинское время в поэзии он встречался очень часто и был синонимом союзам *оттого что*, *потому что*, *так как* и т. п.) употреблять в наше время без какой-либо стилистической установки.

Но если мы возьмем стихотворение П. Антокольского «Тризна» (памяти А. Фадеева), то в нем будет наблюдаться уже весьма удачное (хотя и индивидуально-авторское) использование общенародных языковых средств, но опять-таки такое, которое требует специального лингвистического анализа. Вот четыре строчки из этого стихотворения:

Нет ни изданных книг, ни любовниц, ни славы.
Ни жилья, ни угла, ни кола,
Лишь бы молодость старостью не заросла бы,
Не смолчала бы, не солгала.

Выразительность этих строчек создается оксюморонным использованием антонимов (*молодость* — *старость*), анафорической тавтологией синонимических и однотематических слов, а также творческим переформлением фразеологического оборота *ни кола ни*

двора в виде парадигматического ряда *ни жилья, ни угла, ни кола*. Если понимать слово *кол* в буквальном смысле, то можно обвинить поэта в довольно странном, если не безграмотном употреблении этого слова. Но по воле автора здесь оно выступает в значении, равном семантике выражения *ни кола ни двора* в целом, и такое поэтическое его использование вполне соответствует общей языковой закономерности — все большей аббревиации ранее более протяженных номинативных единиц¹.

В силу того что нередко в общелитературный языковой стандарт художественного текста вовлекаются различные диалектные явления, текст может быть вообще непонятен без обращения к соответствующему словарю. Возьмем для анализа отрывок из стихотворения И. Авраменко:

Я накину *азям*. И *жгутом* подпояшусь.
И усядусь один в *обласок*.
И уеду рекою — дней на пять иль на шесть —
к *шишкарям* в отдаленный лесок...
Много лет погода
как богатство открою:
душный зной августовских цветов,
этот ветер,
в вершинах шумевший листвою,
обласок,
проносивший меня *шиверою*,
над багульником и над высокой травой
несмолкаемый звон *паутов*².

В этом небольшом отрывке для большинства будут непонятны такие слова, как *азям*, *жгут*, *обласок*, *шишкарь*, *шивера*, *паут*. Идейное содержание этого отрывка может быть вскрыто только после того, как мы разберемся в том, что автор говорит, поймем его с чисто языковой точки зрения, когда мы узнаем, что *азям* — это короткий кафтан халатного покроя из домотканого

¹ Если говорить об этимологии выражения *ни кола ни двора*, то можно отметить следующее. Раньше оно имело более обширный состав: *ни кола, ни двора, ни милого живота*. Позднее вторая часть отпала. Слово *кол* здесь выступает в старом значении «небольшой участок земли», слово *живот* — в старом значении «лошадь» или «нажитое имущество».

² Авраменко И. Стихотворения. Поэмы. Сказки. М.—Л., 1959, с. 10—11.

полотна, *жгут* здесь употребляется в значении «ремень», *обласок* — это лодка, выдолбленная из целого бревна, *шишкарь* — это собиратель кедровых шишек, *паут* — это овод, *шивера* — это перекат, порог на реке.

Особые проблемы отграничения стилистических архаизмов и архаизмов времени возникают тогда, когда лингвистическому анализу подвергается художественное произведение, написанное в прошлом. Современный литературный текст если и имеет архаизмы, то лишь архаизмы стилистические, выполняющие определенную художественно-выразительную нагрузку. Присутствие в нем стилистически «пустых» архаизмов (см. тагеровское употребление *затем что*) следует расценивать как нарушение существующего ныне словоупотребления.

В приведенном выше отрывке из «Бориса Годунова» наблюдаются как архаизмы, использованные с определенной художественно-выразительной целью, так и архаизмы времени, которые для Пушкина архаизмами еще не были.

Нельзя ставить в один ряд, скажем, такие (для нас одинаково архаические) слова, как *вдруг* «одновременно» и *грады* «города».

Вдруг «одновременно» — это семантический архаизм, который стал словом пассивной лексики русского литературного языка лишь во второй половине XIX века. Для Пушкина он еще архаизмом не был. Что касается слова *град*, то это такое слово старославянского происхождения, которое употребляется Пушкиным (вместо исконно русского существительного *город*) в качестве стилистически маркированного архаизма, являющегося элементом языковой стилизации древнерусской речи. *Вдруг* «одновременно» — для Пушкина живое слово, а *грады* — архаизм.

В данном случае перед нами возникает и более сложная проблема — не только отграничения того, что существует в современном русском языке в активном запасе, от того, что ушло из него, но также и отграничения различных слов в самом пассивном запасе.

Еще примеры (из романа Л. Н. Толстого «Война и мир»): «Тихон неожиданно и гибко *лег на брюхо*»; «Неприятель с великими силами вошел в пределы России и идет разорять *любезное* наше отечество», — старательно читала Соня своим тоненьким голоском».

Слова *брюхо* и *любезный* — это два различных архаизма с точки зрения их значения в лексической системе художественного произведения. Существительное *брюхо* (как нейтральное обозначение того, что мы называем сейчас словом *живот*) для Толстого не представляло собой архаизма. Если сейчас слово *брюхо* в русском литературном языке является просторечным словом, употреблять которое в отдельных случаях просто неудобно, то для Толстого это слово было самым обычным. О том, что раньше это было самое обычное, стилистически нейтральное слово, свидетельствуют, в частности, производные от него термины *брюшной тиф*, *брюшина*, *грудобрюшная*, существующие по сей день в нашей литературной речи.

Другого типа слово *любезный*, которое появилось у Толстого в контексте не сразу, а лишь в результате дальнейшей переработки им художественного текста романа «Война и мир». В первом издании там было обычное для нас слово *любимое*. Но позднее Толстой пришел к выводу, что в соответствующем контексте (здесь им воспроизводилось воззвание, с которым обратился к населению Растопчин) в силу своих лингвистических качеств прилагательное *любимое* не совсем удачно. Так как слово *любезный* в значении «любимый» в первой половине XIX века употреблялось несравненно чаще, свободнее и шире, чем слово *любимый*, Толстой во втором издании заменил *любимое* на *любезное*, пойдя тем самым на сознательную архаизацию языка отрывка¹.

Лингвистический анализ художественного текста в своем содержании зависит в первую очередь от типологии литературного произведения, от его жанровой принадлежности, от времени его написания, во многом — от индивидуальной авторской практики писателя. Именно поэтому лингвистический анализ художественного текста всегда будет включать в себя в качестве обязательного компонента также определение и оценку писательского словоупотребления, индивидуально-авторских языковых инноваций, лингвистических поисков художника слова. Все это требует учитывать нормативность и историческую изменчивость литературного языка.

¹ Подробнее о синонимических и несинонимических заменах при переработке романа «Война и мир» см. гл. «Язык художественного произведения».

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru