

От автора

Предметом методологического, теоретического и методического рассмотрения в данной работе является *речевая художественная форма* литературного (прозаического) произведения как относительно отдельная составляющая часть (уровень) его художественной структуры. Согласно исходным установкам данного рассмотрения, подкрепленным выводами, речевая художественная форма произведения как таковая противостоит в его художественной структуре, с одной стороны, его *содержанию* (как авторской модели мира), с другой – его *литературной форме*, а с третьей – его *языковой форме* («языковой упаковке», по выражению В.П. Григорьева, или «материальной фактуре» произведения, по выражению С.С. Аверинцева).

Каждая из первых трех составляющих частей произведения – его содержание, конструирующая его литературная форма и речевая художественная форма – соотнесена со своим собственным специфическим *материалом*, обладает особым комплексом строевых *единиц*, характеризуется специфическими *принципами и приемами* создания писателем и восприятия (рецепции) читателем, а потому может и должна стать предметом отдельного, специального исследования.

Это обстоятельство допускает наличие в рамках единой филологической науки трех самостоятельных дисциплин, соотнесенных с одним общим объектом – литературно-художественным произведением: литературоведения (в его многих внутренних подразделениях), литературной поэтики и лингвопоэтики, прямым и строгим предметом которой является именно речевая художественная форма.

Предлагаемый в данной работе методологический, теоретический и методический очерк лингвопоэтики базируется на эстетических идеях и концепциях многих отечественных и зарубежных филологов и философов: Г.Г. Шпета, М.М. Бахтина, Б.А. Ларина, Я. Мукаржовского, А.М. Пешковского, Л.С. Выготского, Ш. Балли, М. Риффатера, С.С. Аверинцева и других.

Два принципиальных положения, извлеченные из этих концепций и лежащие в основе данного очерка, таковы. Во-первых, речевая художе-

ственная форма произведения как отдельный уровень его художественной структуры является эстетической *новацией XX века*; она зарождается и вызревает в произведениях широко понимаемого модерна конца XIX – начала XX века и далее претерпевает хронологические изменения в рамках различных вариантов этого художественного метода на протяжении всего XX – начала XXI века.

Во-вторых, глубинным семантическим механизмом создания писателем *артемы* как структурной и художественно-смысловой единицы речевой художественной формы произведения является намеренное, художественно оправданное отклонение в каком-либо слове и словосочетании (как единицах языковой формы текста) от одного из многочисленных объективных нормативов литературного языка: лексических, лексико-семантических, синтаксических, референциальных и т.п.

В постановке и решении всех поставленных в данной работе общих проблем и конкретных вопросов автор опирается на художественную практику писателей т.н. позднего реализма (конец 60-х – начало 80-х годов XX века): В. Шукшина, Ю. Казакова, позднего К. Паустовского, Ю. Трифонова, В. Распутина, В. Астафьева, раннего В. Аксенова, А. Рекемчука, Р. Киреева и других. Именно в произведениях этих писателей, «на волне» отмечаемой исследователями умеренной дистилляции (упрощения) речевой художественной формы их произведений (по сравнению, например, с «утрированной», «орнаментальной» прозой Э. Мандельштама, Б. Пастернака, А. Платонова), она как феномен достигла уровня «золотой» художественной умеренности, наивысшей методической (относительного художественного метода) отчетливости и чистоты проявления – отсутствующих в художественных текстах модернизма и утраченных прозой постмодернизма¹.

В эмпирическом основании данной работы лежит опыт автора по руководству в течение многих лет спецсеминаром по лингвоэтике, в порядке осуществления которого автор «прикоснулся» – в форме конкретного анализа – к текстам перечисленных выше и многих других русских писателей XIX – XX веков.

Убедившись на опыте многих изданных исследований по лингвоэтике в том, что иллюстративный материал, введенный в теоретические

¹ См., например: *Маньковская Н.Б.* «Париж со змеями» (Введение в эстетику постмодернизма). – М., 1996; *Ильин И.П.* Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. – М., 1996; *Эпштейн М.Н.* Постмодерн в России. Литература и теория. – М., 2000.

рассуждения их авторов, разрушает их целостность и отчетливость, автор данной работы пошел по другому пути, предлагая в виде приложения образец собственного целостного лингвопоэтического анализа рассказа В. Макшеева «Все от войны». Исключение составляет один этюд лингвопоэтического анализа отрывка из рассказа В. Шукшина, осуществленный также автором данной работы (глава X).

Автор допускает спорность отдельных положений его концепции речевой художественной формы литературного произведения и оставляет за собой право на собственное мнение по их существу.

Глава I

Теоретические (эстетические) и методологические основы лингвопоэтики как науки о речевой художественной форме литературно-художественного произведения

§ 1. Литературно-художественное произведение как объект филологической науки

В рамках любого научного исследования в целях оптимальной его организации полезно различать его структурные (строевые) и функциональные части (блоки): *объект* как некоторый фрагмент действительности, на который направлены цели и задачи исследования; его *предмет* как структурную (применительно к семиотическим объектам – структурно-семантическую) часть объекта, заданную и очерченную целями, задачами и средствами данного исследования и всей включающей его в себя науки – по сути дела модель объекта; блок ее *средств*, в составе которого выделяются *теоретический* и *методический* отделы; и, наконец, получаемый в ходе исследования продукт – *знание* – и способы и социокультурные сферы его рецепции и использования².

Разграничение и уяснение перечисленных выше методологических характеристик научного исследования повышено актуально в применении к *лингвопоэтике* как отдельной (имеющей свой особый, специфический предмет) филологической дисциплине, так как, с одной стороны, она строит свой предмет относительно объекта повышенной сложности – литературно-художественного произведения, а с другой – вокруг этого объекта сталкиваются интересы других филологических

² Щедровицкий Г.П. Проблемы методологии системного исследования. – М., 1964.

наук, работающих каждая в своем собственном предмете, прежде всего литературоведения.

В-третьих, по мнению автора данной работы, отечественная лингвопоэтика, несмотря на свой почти столетний возраст (начиная с работ М.М. Бахтина, Б.А. Ларина, Г.О. Винокура, Ю.Н. Тынянова, А.М. Пешковского и других), все еще молодая филологическая дисциплина в том смысле, что до сих пор не определила однозначно и не отразила своего специфического предмета, не выработала самостоятельной теории и специфицированного метода анализа произведения в аспекте своего предмета.

Повышенная методологическая сложность литературно-художественного произведения как объекта филологии может быть выявлена даже в не очень подробном перечне субстанциональных (материальных и идеальных) и процессуальных составляющих творческого труда писателя, продуктом которого является произведение: замысел, техника и технология (по выражению Г.О. Винокура) писательского труда, реализующего замысел; блок культуры художественно-литературного производства, понимаемый – в методологическом смысле понятия «культура» – как система (фонд) нормативов, образцов, эталонов и т.п., с учетом которых (или преодолевая которые, заменяя их новыми) писатель осуществляет, в соответствии с замыслом, художественное моделирование (в терминологии 20-х годов прошлого века – пересоздание) действительности.

В свою очередь, и само литературно-художественное произведение, как известно со времен античности, отнюдь не аморфное, монолитное образование. Именно с античных времен до начала XX века, в результате теоретических и аналитических усилий многих филологов и философов, в структуре произведения художественной литературы выделяли две строевые части – *содержание* и *форму*. Под содержанием произведения понимается, в теоретическом языке последних десятилетий, уникально-авторская художественная (образная) модель действительности, созданная с помощью специфических средств и техники такого рода деятельности. Содержание литературно-художественного произведения – результат специфического, именно художественного (образного) – в отличие от научного, концептуально-логического отражения в сознании писателя действительности, результат, объективированный и закрепленный в *материале языка* как такового. Это другая, вторичная и виртуальная действительность, не менее значимая в социокультурном плане, чем первичная, реальная.

Художественная форма литературного произведения – системно организованное множество (ансамбль) художественных элементов разной природы, реализующих авторский замысел, именно *оформляющий* содержание, то есть расчленяющий его на специфические для него части, например: сюжет, хронотоп, портрет, пейзаж, речевая партия персонажа и т.п., и выстраивающий их во вполне определенной, каждый раз уникальной последовательности. При этом характер элементов формы, их объем и «очертание» так или иначе определены традицией, то есть нормативами данного вида деятельности в ту или иную конкретную эпоху, а источником системной организованности элементов формы в рамках одного отдельного произведения является именно ее оформляющая функция по отношению к содержанию произведения.

До определенного момента в развитии науки о литературно-художественном творчестве и его продукте – произведении – не подвергался теоретической экспликации и специальному рассмотрению тот факт, что результаты художественного оформления содержания произведения воплощаются, объективируются в специфическом (семиотическом) материале кодифицированного литературного языка и только в таком виде становятся доступны читателю и исследователю: этот факт считался самоочевидным, для чего имелись веские причины.

Дело в том, что в эстетическом пространстве классического (критического) реализма, если рассматривать его в общих чертах, в отвлечении от многих противоречивых и противоречащих друг другу частных, языковая форма (оболочка, упаковка) литературного произведения выполняла в его структуре только одну, именно воплощающую (вербализующую, «словливающую») и таким образом объективирующую функцию и была при этом абсолютно пластична «в руках» писателя, послушна его творческой воле. И именно по этой причине языковая «упаковка» произведения не отделялась, не отслаивалась от его содержания, выстроенного, сформированного («сформованного») с помощью приемов и образцов собственно литературной формы, была прозрачна, неинтересна, как бы даже не видна как таковая, сама по себе, ни читателю, ни даже исследователю-литературоведу.

Естественно, в концептуальном пространстве науки о художественной литературе при таком положении дел не было нужды в других филологических дисциплинах, кроме литературоведения, включающего в свой предмет и содержание, и литературную форму произведения как единственную – и единственно осознаваемую – его форму.

Положение дел коренным образом изменилось в сторону усложнения теоретического и методического поля науки о литературно-художественном произведении на рубеже XIX и XX веков, когда, под давлением целого комплекса социокультурных обстоятельств в широком дискурсе нового литературного (и общекультурного) направления – *модернизма*, в структуре произведения под пером многих писателей (И. Бабеля, Л. Леонова, Б. Пастернака, А. Платонова и др.) возникает и вызывает еще одна, новационная составляющая – *речевая художественная форма* (глава II).

Эстетическим механизмом появления в рамках произведения наряду с литературной и речевой художественной формы было – сложно, в свою очередь, мотивированное – превращение языкового материала литературы как вида искусства из собственного материала с его «скромной» – вербализующей, «упаковочной» – функцией по отношению к содержанию еще в один, дополнительный источник художественных смыслов – элементов, квантов именно содержания произведения. Эти дополнительные художественные смыслы («приращения», по выражению В.В. Виноградова) – собственно изобразительные, оценочные, эмотивные, диалогические – вливались в общее содержание произведения, становились его органическими частицами, существенно обогащая его.

Таким образом, одни и те же единицы языковой «упаковки» произведения (прежде всего слова, словосочетания и сочетания тех и других), субстанциально оставаясь тождественными самим себе, выполняли теперь в рамках произведения две отдельные и разные функции: воплощающую («упаковочную») и собственно художественную функцию – функцию генерации, порождения дополнительных художественных смыслов. Соответственно это потребовало и от читателей, и от исследователей произведений литературного модерна нового, *двойного видения* этой сложной, бифункциональной составляющей художественной структуры произведения – его «словесной ткани», расщепившейся на две отдельные и функционально различные сущности.

Первым из известных и значительным научным откликом на изменившуюся структуру литературно-художественного произведения была статья М.М. Бахтина 1924 года «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве»³. Подробному её рас-

³ Бахтин М.М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975. – С. 6 – 71.

смотрению отведен специальный раздел данной работы (глава III, § 3), здесь же достаточно отметить, что вопрос о материале – именно языковом, словесном материале – как отдельной от содержания и литературной формы сущности в рамках произведения встал первым именно потому, что, отделившись от созревающей под пером писателей модерна речевой художественной формы, он, языковой материал, первым попал в поле исследовательского зрения в силу своей чисто визуальной открытости, доступности, в то время как речевая художественная форма, сущность сложная, бисубстанциальная, то есть материально-идеальная (причем идеальное в ней явлено в сложнейшем – художественном – виде), до сих пор не получила адекватного научного освещения в форме отдельного филологического предмета и соответствующих ему теории и методологии.

Следствием рефлексивного осознания языкового материала (этого «первозлемента» литературы, по выражению М. Горького) как иной сущности, отдельной по отношению к содержанию и художественной форме, как бы ее ни понимать, стал принципиально новый поворот к нему филологической науки. Ранее к литературно-художественным текстам (как словесной «упаковке» произведения) обращалась лишь собственно лингвистика, наука о языке как таковом. В рамках этой науки литературно-художественные тексты использовались в качестве иллюстративного материала к разрабатываемым теоретическим положениям или орфографическим правилам.

Теперь же лингвистика подошла к языковой форме произведения совершенно с другой стороны, стала рассматривать ее в другом – эстетическом – ключе; тем самым сразу же превратившись в совершенно другую филологическую дисциплину – первоначально с несколькими нестрогими названиями: «стилистика художественной речи», «язык и стиль писателя», «языковой стиль писателя», «лингвостилистика», «лингвопозитика» и т.п. Но в большинстве случаев – и такое положение сохраняется до настоящего времени – представители этой филологической дисциплины, не отграничивая языковую форму («упаковку») произведения не только от его речевой художественной формы, но зачастую и от содержания и литературной формы, претендуют на ничем не ограниченное, глобальное изучение произведения в целом – на том очевидном, непреложном основании, что все в литературно-художественном произведении объективировано (выражено) *через язык* – а язык, как общеизвестно, – «законный» предмет лингвистики.

Результаты такого изучения литературно-художественных произведений, при отсутствии методологически строгого, отрефлектированного предмета (каковым, согласно вырабатываемой в данной работе точке зрения, и должна быть *речевая художественная форма* произведения, отдельная от содержания, литературной формы и языковой «упаковки» произведения) и соответствующих этому предмету теории и методики анализа произведения, остаются частичны, неполны, зачастую не мотивированы строго ни содержанием, ни двумя художественными формами произведения: литературной и речевой. Такое положение дел способствовало в конечном счете скрытому или явному формированию негативного отношения и недоверия к исследованиям подобного рода со стороны литературоведения – теоретически и методологически очень зрелого.

Справедливости ради следует сказать, что многие исследователи-лингвисты охарактеризованного выше типа, будучи высоко компетентными носителями языка и читателями художественной литературы, в силу этой своей компетенции, частично преодолевали теоретическую и методологическую недостаточность научной базы своих исследований и достигали очень значительных и интересных результатов в выявлении всех «приращений смысла», вызревших в художественно активизированных словах и словосочетаниях как единицах словесной ткани (упаковки) произведения.

Впрочем, то же можно сказать и о литературоведах: работая в своем строгом и разработанном предмете (содержание через литературную форму произведения), с помощью строгих и разработанных теоретических и методических средств, они, как компетентные носители языка и читатели художественной литературы, «видят» в художественном тексте с отчетливо выраженной речевой художественной формой ее разного рода единицы – **артемы** (как-то: метафоры и другие тропы, стилиевые мены, стилистически значащие повторы и т.п.), улавливают авторские принципы объединения отдельных артем в целостный ансамбль и, оставаясь как профессионалы-литературоведы в рамках своего предмета, задач и методов их решения, нерелективно – именно как читатели (на которых в общем и в первую очередь рассчитаны все писательские «ухищрения и вожделения», в том числе и искусство речевой художественной формы) – «считывают» и воспринимают многие (но большей частью не все!) смысловые приращения артем и таким образом так же, как исследователи-лингвисты охарактеризованного выше типа, не достигают оптимальных результатов, адекватных авторским «ухищрениям».

С риском нарушить поступательный ход данного рассуждения и забегая далеко вперед, следует все-таки «сразу же» ответить на естественно возникающий вопрос: кто же, литературовед или лингвист, во всеоружии своей теории и методологии, вполне компетентен по отношению к речевой художественной форме произведения, к дополнительным художественным смыслам, заложенным писателем в семантические глубины артем? И ответ должен быть таков: это должен быть исследователь, не важно, литературовед или лингвист по своей внутрифилологической «прописке» («конфессии»), владеющий специальным – и специфическим – методом выявления в речевой ткани произведения артем как таковых и извлечения из них потаенных (утаенных писателем от поверхностного взгляда) дополнительных художественных смыслов – *квантов* содержания произведения.

В самом первом приближении метод такой аналитической работы состоит из нескольких процедурных шагов, центральными среди которых являются подбор (по ходу рецепции текста) к выявленной («уловленной», по выражению С.С. Аверинцева) артеме её т.н. стилистически (художественно) нейтрального эквивалента и сопоставление их семантических потенциалов – по сути дела «вычитание» из полноценного художественного смысла артемы по определению меньшего по объему и качественно другого – не художественного – номинативного (словарно закрепленного) значения⁴ этого эквивалента. Полученная при этом «разность» и будет эксплицированным художественно-смысловым приращением артемы, подлежащим далее уяснению и включению в общую художественную картину произведения.

Теоретическое обоснование этой процедурной цепочки и ее детализация содержатся в других разделах данной работы (главы X, XI). Здесь же особого подчеркивания заслуживает тот момент, что читательские и исследовательские механизмы выявления и уяснения приращений художественных смыслов, «вызревающих» в артемах как единицах речевой художественной формы произведения, в принципе одинаковы, изо-

⁴ В данной работе соблюдается различие между *значением* языковой единицы как ее системно (словарно) закрепленным соотношением с соответствующим предметом-референтом (фактом действительности) и речевым вариантом этого значения (*смыслом*) – расширенным, суженным, деформированным, возникающим в результате использования данной языковой единицы в каком-либо актуализированном высказывании (см., например: *Щедровицкий Г.П.* Структура знака: смыслы и значения. Введение в проблему // Проблемы семантики. – М., 1974.

морфны и равнонаправленны. Их различие заключается прежде всего в *рефлексивном*, осознанном характере исследовательских процедур, в том, что читательские и рефлексивные процедуры занимают разное по объему и по-разному организованное социокультурное время; в теоретической оснащенности труда исследователя; в опоре его по мере необходимости на словари; наконец, в том, что результат проделанной исследователем работы отражается и письменно фиксируется в специальном комментарии, рассчитанном на читателя произведения и других исследователей (глава XI).

В заключение приведенного выше краткого описания ментальных механизмов и процедур по выявлению и рецепции речевой художественной формы произведения следует сказать, что эти механизмы и процедуры строго обязательно предполагают выработку особого, отдельного *предмета* исследования и соответствующих ему *теории и метода*, то есть отдельной – от литературоведения и лингвистики – филологической дисциплины, которая в данной работе и названа *лингвопоэтикой*.

Между тем, как отмечалось, в широком потоке исследований под грифом «лингвопоэтика», «стилистика художественной речи» и т.п. имеет место прямолинейное «вырезание» артем из строки художественного текста – вместе с их объективно-языковым значением, входящим в повествовательный дискурс произведения (в его *содержание*) и относящимся поэтому к литературоведческому предмету и требующим литературоведческой компетенции. В результате исследователь, избирающий такую стратегию работы с художественным текстом, вынужден частично, бегло, неполно, неадекватно замыслу писателя выявлять и комментировать речевые художественные смыслы, содержащиеся в артемах.

Так сложилась парадоксальная ситуация, когда описанным выше собственно лингвопоэтическим методом выявления в тексте артем как таковых, извлечения из них и уяснения их смысловых художественных приращений владеют только чуткие, способные к этому «от природы» читатели – совершенно не обязательно филологи. Эта «чисто» читательская возможность выявлять в тексте артемы, извлекать из них дополнительные ступки художественных смыслов и включать их в общий содержательный континуум произведения объясняется тем, что в основе этой эстетической по своей сути, многоступенчатой процедуры лежит старый как мир способ реагирования любого носителя объективной нормы своего языка на отклонения от этой нормы – отклонения типа *ошибки* (глава IX).

Разумеется, в случае художественного текста стилистически значащие отклонения от объективно-языковых нормативов в единицах его речевой формы – артемах, являющиеся единственно возможным «технологическим» способом создания артем как таковых, сознательно допущены писателем и рассчитаны на эстетически значимый эффект. Речевые же ошибки в «обычной» коммуникации носят неосознанный характер.

В свете изложенного выше становится понятно, почему в рамках филологии после выхода в свет уже упомянутой статьи М.М. Бахтина «Проблемы содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве» на протяжении всего XX века перманентно оживлялась в общем никогда не замирающая дискуссия о роли «языка», а по сути – речевой художественной формы, в эстетической структуре литературно-художественного произведения. Две такие дискуссии – 1930-х и 1970-х годов – рассмотрены в данной работе (глава III). С течением времени и по мере практического, методического усвоения результатов этих дискуссий все отчетливее становились претензии лингвистики по отношению к литературно-художественному произведению и, несмотря на – естественное – отсутствие у нее (как именно лингвистики) соответствующего *предмета, методологии и методики* лингвопоэтического анализа, удлинялся список и усложнялась типология выявленных ею артем как единиц речевой художественной формы произведения.

Достижение этих внушительных результатов оказалось возможным только потому, что сквозь «чисто лингвистические» намерения и претензии такого рода исследователей – втайне от них самих, вне их рефлексии – пробивалась (прорывалась) «чисто читательская» компетенция: умение фиксировать («видеть») артемы в тексте и извлекать из них художественные смысловые приращения – с неизбежной оговоркой: не до конца, не в полной мере адекватно соответствующим в каждом отдельном случае намерениям писателя, не системно.

Но так или иначе в ходе развития филологической мысли, осваивающей замечательную новацию в структуре художественно-литературного произведения конца XIX – начала XX века – речевую художественную форму, отдельную по отношению к его литературной форме, постепенно, начиная с отдельных прозрений, сложилось представление об отдельности этих двух форм и их (относительной) равноудаленности и от содержания произведения, и от его языковой формы («упаковки»). Одновременно и вполне логично встал вопрос о двух типах материала, с

которыми соотнесены эти две художественные формы литературного произведения (см. ниже).

Таким образом, в широко понимаемое настоящее время художественная литература как научный объект изучается несколькими филологическими науками, прежде всего литературоведением и лингвопоэтикой – разными теоретическими и методическими вариантами последней. Имея общий объект исследования – одно отдельное произведение, или так или иначе конструируемый комплекс произведений, или весь объемлющий данное произведение литературный дискурс, – литературоведение и лингвопоэтика выработали свои специфические предметы относительно этого объекта.

Литературоведение изучает, прежде всего, художественное содержание произведения в соотнесенности, во-первых, с изображаемой (моделируемой) в нем действительностью, во-вторых, – с его литературной формой.

Лингвопоэтика изучает речевую художественную форму произведения в ее соотношении с содержанием произведения – опосредованно через его литературную форму (!) – и с его собственно языковой формой.

Такое объективно сложное соотношение научных предметов литературоведения и лингвопоэтики явилось причиной того, что оно, это соотношение, вот уже в течение целого столетия не стало отчетливым для многих филологов той и другой предметной ориентации.

§ 2. Общие объект и широко понимаемый предмет литературоведения и лингвопоэтики

Исключительно с намеченной в данной работе целью прочертить предметные границы между литературоведением и лингвопоэтикой ниже приводятся некоторые общеизвестные факты и положения.

Общим для литературоведения и лингвопоэтики объектом, полистанциальным и повышено сложным в структурном плане, можно считать – в зависимости от поставленных целей и задач – либо отдельное произведение, либо ряд произведений – как таковых или в рамках тематических, исторических, жанровых и тому подобных дискурсов, либо даже весь литературный процесс той или иной эпохи. Возможно и более отвлеченное, культурологическое понимание общего для литературоведения и лингвопоэтики объекта: как литературно-художественного

производства. В его составе должны быть выделены следующие строевые части: литературно-художественное произведение как продукт этого производства; позиции его автора, читателя и критика – с их совпадающими или противоречащими друг другу жизненным опытом, литературно-художественной компетенцией, этическими установками и собственно языковой культурой (компетенцией).

Далее в состав широко понимаемого объекта литературоведения и лингвопоэтики (в соответствии с установками т.н. теории деятельности⁵) должен быть включен блок писательской работы и читательского восприятия продуктов этой работы: фонд нормативов и образцов деятельности и писателя и читателя. Имеются в виду накопленные на предыдущих этапах и актуальные для данного этапа, или устаревшие, или реанимируемые время от времени образцы (схемы, модели) сюжетов, хронотопов произведений, типов расстановки в их рамках главных и второстепенных персонажей, их характеров, пейзажей, портретов и т.п.

Что касается речевой художественной формы, по мере того как она уже стала данностью произведений, то в относящийся к ней отдел блока культуры литературно-художественного производства входят, например, актуальные для данного периода или устаревшие нормы использования нелитературной (диалектной, профессиональной и т.п.) лексики; нормы создания и использования в тексте тропов (метафор, метонимий и т.п.); способов художественного повествования («речь автора», «речь героя», несобственно-авторская речь⁶) и т.п.

С блоком культуры речевой художественной формы соотнесен, находясь принципиально за его пределами, национальный язык во всей его функционально-стилевой и экспрессивно-стилевой сложности – источник материала для ее выработки (равно как и для вербализации содержания, подвергнутого воздействию литературной формы).

Менее отчетливо вопрос о материале, на который нацелена литературная форма произведения, разработан в литературоведении. Согласно одним концепциям, таким материалом является сама действительность («жизнь как она есть»). Согласно другим концепциям (как, например, в одной из работ Л.П. Якубинского⁷), материалом, подвергаемым воздей-

⁵ Щедровицкий Г.П. Проблемы методологии системного исследования. – М., 1964.

⁶ Соколова Л.А. Несобственно-авторская (несобственно-прямая) речь как стилистическая категория. – Томск, 1968.

⁷ Якубинский Л.П. Язык и его функционирование. Избранные работы. – М., 1986.

ствию литературной формы, являются «апперцепцированные массы» жизненного и культурного опыта писателя – сущность ментальная, когнитивная и субъективная по природе.

Таков общий объект литературоведения и лингвопоэтики. Его относительно отдельной (и тоже общей для обеих этих дисциплин) структурно-функциональной единицей является одно литературно-художественное произведение в его описанной выше структурной сложности: содержание – литературная форма – речевая художественная форма – языковая форма.

§ 3. Предмет литературоведения

Узким предметом литературоведения, как он вырисовывается на пересечении нескольких источников по «теории литературы»⁸, является соотношение его содержания и литературной формы, рассмотренное в более или менее полно учитываемых связях с изображаемой действительностью, фактами биографии писателя, его социальной ориентацией в обществе, этическими и эстетическими установками; с реакцией на то или иное произведение читательских кругов и критики; с местом произведения в контексте творческого пути его автора и «всей» художественной литературы данного народа и т.п. – со всем тем, что составляет содержание актуального в данное время понятия «дискурс».

В соответствии с этим в рамках литературоведения выделяются, как общеизвестно, следующие дисциплины:

- теория литературы,
- история литературы,
- поэтика как наука о литературной форме произведения,
- литературная критика.

§ 4. Предмет лингвопоэтики

Узким (в методологическом смысле) предметом лингвопоэтики является, как уже неоднократно отмечалось выше, речевая художественная форма литературного произведения в ее соотношении, с одной стороны, с его содержанием, уже подвергнутому воздействию литературной формы, с другой – с «сырьевыми запасами» национального языка. Эта филологическая дисциплина соотносительна с литературной поэтикой.

⁸ См., например: Хализев В.Е. Теория литературы. – М., 1999.

Повышенная сложность предмета лингвопоэтики, что также отмечалось выше, заключается в том, что речевая художественная форма произведения, в отличие от литературной формы, направлена не непосредственно на его содержание, а на уже литературно сформированное («пересозданное») содержание.

Таким образом, речевая художественная форма – это вторая форма произведения, находящаяся в теснейшей функциональной связи («сотрудничестве») с литературной формой и, в конечном счете, с содержанием.

В другом аспекте речевая художественная форма – это отнюдь не хаотичное в каждом отдельном случае, но упорядоченное – в соответствии с авторским замыслом и установками – множество прицельно автором отобранных из запасников национального языка и эстетически преобразованных единиц языковой «упаковки» произведения – тропеического и нетропеического характера (приблизительный их перечень приводился выше).

Структурно и семантически отдельным единицам речевой художественной формы в данной работе приписано наименование *артема*. В первом приближении, артема – это такое слово или словосочетание (как единицы языковой формы – «упаковки»), на семантической основе (субстрате) которых в итоге специального авторского *действия* (по образному выражению С.С. Аверинцева, «интриги», «выверта»⁹) возникло приращение художественного смысла (как элемента художественного содержания произведения) к объективно-языковому (лексическому, реже грамматическому или синтаксическому) значению этого слова или словосочетания.

В рамках предлагаемой в данной работе концепции речевой художественной формы важно лишний раз напомнить, что семантико-смысловым механизмом возникновения на объективно-языковой базе и в текстовых границах артемы (совпадающих с границами слова или словосочетания, лежащих в основе этой артемы) ее нового, дополнительного и именно художественного смысла является намеренное и художественно оправданное (значашее) отклонение от какого-либо объективного норматива языка.

Изложенное выше с неизбежностью ставит исследователя литературно-художественного произведения перед необходимостью разграничивать, с одной стороны, речевую художественную форму произведе-

⁹ Аверинцев С.С. Классическая греческая философия как явление историко-литературного ряда // От слова к смыслу. Проблемы тропогенеза. – М., 2001.

ния и его объективно-языковое воплощение (манифестацию, форму – «упаковку») и, с другой стороны, *речевую* художественную и собственно литературную его формы.

Итак, в структуре литературно-художественного произведения имеют место три отдельные формы: литературная, речевая художественная и собственно языковая; они предполагают соответственно три отдельных предмета исследования и три специализированных метода его осуществления. Эффективным способом разграничения этих трех предметов может служить экспликация комплектов (рядов, перечней) их структурно-функциональных единиц.

При этом, как уже отмечалось, под единицами предмета понимаются такие его строевые части, которые обладают структурной полнотой и семантической полноценностью целого предмета¹⁰.

Таким образом понимаемыми единицами языковой формы (оболочки, «упаковки») литературного произведения (как и текстов всех других функциональных стилей языка – научного, делового и т.п.) являются слова разных частей речи в их объективном, закреплённом в словарях и грамматиках значениях, сочетания таких слов, разного рода синтаксические конструкции: словосочетания, предложения и т.п.

Единицами литературной формы являются (что общеизвестно) хронотоп, портрет, пейзаж, характер персонажа, диспозиция персонажей в рамках художественной картины каждого произведения; детали вещного, природного и социального миров и их индивидуально-авторская в каждом отдельном случае иерархия; позиция писателя к изображаемому в произведении («образ автора», по В.В. Виноградову); принципы и способы воздействия художественных картин на менталитет, эмоции и органы чувств читателя (звукопись, цветопись, синэстезия впечатлений и т.п.); способы членения художественных картин на значащие части (события; ситуации; начало, середина, кульминация, развязка действия и т.п.); разного рода структуризации физической и социальной жизни персонажа (детство, юность, зрелые годы) и т.п.

В комплект единиц речевой художественной формы входят все виды тропов (метафоры, метонимии и др.); стилевые мены на стыке контактных единиц в строке художественного текста; художественно значащие расширения, сужения или деформации семантики базовой единицы

¹⁰ *Выготский Л.С.* Мышление и речь // Избранные психологические исследования. – М., 1956.

языковой формы; использование стилистически маркированной лексики (диалектизм, просторечий, элементов социальных, возрастных и профессиональных жаргонов); хронологически маркированного материала (историзмов и архаизмов); ксенолексики – некодифицированных заимствований из других языков; индивидуально-авторских лексических и синтаксических образований – окказионализмов – и другие.

Сложный механизм внутренних семантико-смысловых изменений в единицах языковой формы художественного текста в ходе их превращения в единицы речевой художественной формы – артемы (именно преобразования их *семантики* в художественные по природе *смыслы*) – описан ниже (глава IV).

Литературно-художественное произведение в лингвопоэтическом аспекте, при взгляде на него сквозь лингвопоэтические «очки», предстает перед читателем и исследователем как *художественный текст*, и именно так оно будет именоваться в дальнейшем. Именно художественный текст является непосредственным вместилищем и пространством («игровым полем») манифестации речевой художественной формы произведения, отнюдь не будучи тождественным ей, но находясь с ней в сложном отношении: содержа в себе в качестве «вершинного» (по М. Риффатеру) своего слоя ансамбли артем, художественный текст включает в себя, как правило, и художественно более «спокойные», *фонные* единицы, причем эти последние выполняют по отношению к артемам несколько важных эстетических функций (глава V), и прежде всего функцию *фона*.

С другой стороны, содержание произведения в аспекте художественного текста предстает отнюдь не как неструктурированная субстанция, противостоящая речевой художественной форме как некий монолит: сквозь художественно-речевую «пленку» произведения просвечивают, проступают те или иные – художественно сформированные (оформленные) – части (фрагменты) содержания как художественной модели действительности: фрагменты предметно-событийного содержания произведения (картины жизни), реализованные на их основе структуры отвлеченного, ментально-эмотивного плана: этический кодекс писателя, его индивидуальная философская картина мира, социокультурно-ценностная система и эстетическая программа, а также эмоциональный спектр произведения. Следует заметить, что в писательских действиях, направленных на выражение этих отвлеченных художественных смыслов второго ряда, именно речевые художественные

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru