

Н. Г. БЛАНДОВА

ОБ ИСТОРИКО-ФИЛОЛОГИЧЕСКИХ ОСНОВАНИЯХ ИЗУЧЕНИЯ ЯЗЫКА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

«...Раздваиваясь, единое сохраняет единство, примером чего может служить строй лука и лиры...»

(Платон, Избранные диалоги.)

1. Выделение стилистики художественной речи в особую отрасль филологической науки, теоретически обоснованное в исследованиях В. В. Виноградова¹, обусловило появление работ, посвященных одному из важнейших вопросов стилистики — месту языка художественной литературы в системе стилей литературного языка. Вопрос этот и сейчас остается острым и не решенным до конца, а мнения исследователей нередко оказываются прямо противоположными².

Молодость науки о языке художественной литературы объясняет и недостаточную разработанность методов и приемов исследования, и отсутствие систематического описания стилистики художественной речи в исторической перспективе. Происходящее на наших глазах обособление науки способствует тому, что некоторые исследователи склоняются к полному выведению языка художественной литературы за пределы системы стилей литературного языка³. Отсутствие исторического описания не позволяет судить об общности стилистических черт в литературе целого исторического периода или литературного направления⁴; пока затруднительно связать индивидуальные особенности стиля одного автора или произведения непосредственно с историей литературного языка.

Язык художественной литературы действительно отличается от любого другого вида литературной речи, и приемы его исследования неизмеримо богаче и разнообразнее приемов исследования других стилей литературного языка. Тем не менее представляется возможным общий типологический подход к определению и рассмотрению любого языкового стиля, в том числе и стиля художественного. Этот подход определяется единым принципом исследования стилей литературного языка. Стиль языка основывается «не столько на совокупности установившихся „внешних“ лексико-фразеологических и грамматических примет, сколько на своеобразных экспрессивно-смысловых принципах отбора, объединения, сочетания и мотиви-

¹ В. В. Виноградов, О языке художественной литературы, М., 1959; е го же, Проблема авторства и теория стилей, М., 1961; е го же, Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика, М., 1963; е го же, О теории художественной речи, М., 1971.

² Ср., например: Р. А. Будагов, К вопросу о языковых стилях, ВЯ, 1954, 3; е го же, Литературные языки и языковые стили, М., 1967, В. Д. Левин, О некоторых вопросах стилистики, ВЯ, 1954; е го же, О месте языка художественной литературы в системе стилей национального языка, «Вопросы культуры речи», I, М., 1955. См. также другие материалы дискуссии по вопросам стилистики: ВЯ, 1954, 1—6; 1955, 1.

³ См.: В. Д. Левин, О некоторых вопросах стилистики, стр. 80; е го же, О месте языка художественной литературы..., стр. 68.

⁴ См.: А. Н. Соколов, Теория стиля, М., 1968, стр. 152.

вированного применения выражений и конструкций»⁵. Различие целей высказывания определяет мотивированность отбора языковых средств, используемых в разных стилях⁶. «Выбираем мы те или иные средства в каждом отдельном случае, исходя не из отвлеченных требований жанра, а учитывая конкретное содержание и назначение речи. Этот выбор определяется отношением пользующихся языком людей к данному содержанию, их всякий раз конкретными представлениями о назначении, функции данной речи»⁷.

Выделяя два вида просторечия, одно из которых, употребляющееся в художественной литературе⁸, входит в литературный язык, Ф. П. Филин тем самым еще раз подчеркивает, что язык художественной литературы в целом входит в состав литературного языка, составляя особое значительное образование в системе других его стилей⁹.

Проблема целевой установки в языке художественной литературы, которая в коммуникативном аспекте может быть соотнесена с функцией воздействия, гораздо сложнее, чем в других стилях. Она также и более многопланова, так как включает в себя соотнесенность с содержанием литературного произведения, его темой, идеей, сюжетом, жанром, композицией и, наконец, художественным методом писателя в целом. Проблема художественного стиля — это культурно-, литературно- и лингво-историческая проблема.

Положение о том, что язык художественной литературы не входит в систему стилей литературного языка, приводит исследователей к отрицанию системности художественной речи как особого явления, к признанию ее простой арифметической суммой индивидуальных стилей, находящихся в неопределенном положении по отношению к национальному языку в целом и литературному языку как его высшей форме. Язык художественной литературы не может рассматриваться и как механическое соединение элементов функциональных стилей.

Стилистика вообще и стилистика художественной речи в особенности — наука не просто описательная, а конструирующая, так как предмет ее — результат творчества. Она должна руководствоваться в своем развитии не формальной, а диалектической логикой, не логикой вывода, а логикой открытия¹⁰. Только в этом случае будет возможно при исследовании каждого стилистического факта — а в художественном тексте их бесконечное множество — нахождение особого приема, или варианта приема, при общем методе исследования.

Стилистика литературного языка включает в себя стилистику художественной речи, стиль художественный существует наряду с другими стилями языка, а на разных этапах исторического развития сам выступает в

⁵ В. В. Виноградов, О языке художественной литературы, стр. 196—197.

⁶ Термин «функциональный» следует понимать не в смысле «функционирующий», а «соответствующий цели высказывания». Это значение было дано термину при его рождении в Пражском лингвистическом кружке. См.: «Тезисы Пражского лингвистического кружка», в сб. «Пражский лингвистический кружок», М., 1967, стр. 17 и сл.

⁷ Ю. С. Сорокин. К вопросу об основных понятиях стилистики, ВЯ, 1954, 2, стр. 74.

⁸ Именно такое употребление просторечной лексики писателями на практике и дает им в какой-то мере право считать «фикцией» литературный язык в смысле рафинированной нейтральной речи (Ф. А. Абрамов, Язык, на котором говорит время, Лит. газ. 22 XI 72).

⁹ Ф. П. Филин, О структуре современного русского литературного языка, ВЯ, 1973, 2, стр. 8, 12.

¹⁰ «Чтобы действительно знать предмет, надо охватить, изучить все его стороны, все связи и „опосредствования“. Мы никогда не достигнем этого полностью, но требование всесторонности предостережет нас от ошибок...» (В. И. Ленин, Полн. собр. соч., 42, стр. 290).

роли фактора, формирующего стили литературного языка. В речи на Втором Всесоюзном съезде советских писателей В. В. Виноградов говорил: «От состояния языка и его стилей, от обусловленных историей народа путей и возможностей его развития, от народно-художественных традиций словесного творчества зависит во многом судьба национальной литературы. Вместе с тем развитие литературы и ее стилей оказывает мощное воздействие на культуру народной речи, на темпы и характер совершенствования национального литературного языка»¹¹.

2. На разных этапах исторического развития взаимодействие и взаимовлияние языковых стилей оказывается различным. Это хорошо видно на примере развития русского литературного языка середины XIX в. 50—60-е годы XIX в. — годы становления и утверждения литературно-критического направления в публицистике, лучшими представителями которого стали В. Г. Белинский, Н. Г. Чернышевский, Н. А. Добролюбов, Д. И. Писарев. Сформировалась терминология, сложился язык, характеризующийся соединением научности категорий и их образности, первой целью которого была понятность и доступность широкому читателю. Родился язык науки, на отсутствие которого сетовал А. С. Пушкин¹².

Широта вовлечения образованных людей, владеющих литературным языком своего времени, в работу со словом, в мастерскую слова обусловило то явление, которое В. В. Виноградов называл общей «литературностью» языка середины XIX в. Это явление в истории литературного языка отмечал еще И. В. Киреевский: «В наше время изящная литература составляет только незначительную часть словесности ... [ее] заменила словесность журнальная. И не надобно думать, чтобы характер журнализма принадлежал только периодическим изданиям: он распространяется на все формы словесности, с весьма немногими исключениями. В самом деле, куда ни оглянемся, везде мысль подчинена текущим обстоятельствам, чувство приложено к интересам партии, форма приноровлена к требованиям минуты»¹³.

Значительные преобразования литературного языка середины XIX в. в первую очередь связаны с изменениями в общественном развитии. Это время мощного подъема революционно-освободительного движения, острой идеологической борьбы в философии. Время, характеризующееся «языковой смутой», в какой-то мере подобной «смуте» Петровской эпохи, не создает преград для взаимодействия между художественной речью и формирующимися функциональными стилями языка в индивидуальном творчестве. Художественная литература перестает играть ведущую роль в системе стилей литературного языка, но продолжает активно влиять на его развитие приемами словесной композиции, риторического воздействия, художественной образности, лексическими и фразеологическими средствами художественной речи.

В связи с этим в структуре литературного языка изменяется и соотношение стилей. Доминирующее положение занимают стили публицистический и научный. Они оказывают влияние на художественную литературу,

¹¹ «Вопросы культуры речи», 1, стр. 52.

¹² «...просвещение века требует пищи для размышления, умы не могут довольствоваться одними играми гармонии и воображения, но ученость, политика и философия еще по-русски не изъяснялись; метафизического языка у нас вовсе не существует. Проза наша так еще мало обработана, что даже в простой переписке мы принуждены создавать обороты для изъяснения понятий самых обыкновенных, так что леньность наша охотнее выражается на языке чужом, коего механические формы давно готовы и всем известны» (Полн. собр. соч. в 10 томах, М. — Л., 1949, VII, стр. 31).

¹³ И. В. Киреевский, Обзор современного состояния литературы, цит. по кн.: В. В. Виноградов, Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX вв., М., 1934, стр. 238.

на состав речевых средств и нормы употребления их в художественной речи, подвергаясь в свою очередь влиянию имеющего большую традицию языка художественной литературы¹⁴.

Пожалуй, самым характерным примером, иллюстрирующим такое положение в литературном языке 50—60-х годов XIX в., может служить роман Н. Г. Чернышевского «Что делать?». Выработанные в языке публицистики своеобразные формы синтаксиса, семантики слова, лексических сочетаний и фразеологии входят в художественный текст романа без напряжения, легко и непринужденно сливаются с социально-речевой характеристикой персонажей, вплетаются в авторское повествование, используются в диалогах. В истории русской литературы можно сослаться на подобное органическое слияние элементов публицистического стиля с художественной речью в ткани литературного произведения, придающее всему художественному целому характерную стилевую доминанту. Образец такого сложного синтеза — «Путешествие из Петербурга в Москву» А. Н. Радищева¹⁵. Подобное совпадение принципов синтезирования двух стилистических планов вызывается сходными общественными обстоятельствами и подобием процессов, происходящих в истории литературного языка обоих периодов, ср. распад традиционной для классицизма системы трех стилей, формирование системы новых функционально-речевых стилей с середины 70—80-х годов XVIII в. и типологически сходные явления, уже отмеченные выше, в середине XIX в.

Сходство и различие стилистического характера романов А. Н. Радищева и Н. Г. Чернышевского определяются, с одной стороны, ростом общественно-политического сознания, возникновением революционных идей переустройства общества на разных этапах его развития, с другой стороны, это сходство и различие вызвано публицистической направленностью романов в условиях, неодинаковых с точки зрения уровня развития литературного языка.

У Радищева обращение к старославянской лексике служило средством формулирования политической декларации автора. Славянизмы для него были испытанным средством выражения высоких гражданских чувств¹⁶. Для Чернышевского характерно иное построение публицистического наслоения на художественную речь. Оно выражается общим синтаксическо-интонационным строем фразы при использовании нейтральной лексики с самым ограниченным привлечением лексики специальной, необходимой автору лишь для более четкого определения понятий. Ориентируясь на широкого читателя, Чернышевский избегает сложных терминов, а его синтаксис приобретает афористичность и лаконизм, определяющие ритм сложной фразы.

Чернышевский — представитель второго этапа революционного движения в России¹⁷, нового этапа развития критического реализма в истории литературных направлений¹⁸, он, наконец, представитель и нового этапа в развитии русского литературного языка, когда происходит его дальнейшая демократизация в связи с приходом разночинной интеллигенции в число мастеров слова. Общепонятный язык обрабатывается уже не только писателями. И сам Чернышевский подходит к художественному творчеству зрелым литературным критиком, автором многих философских и эконо-

¹⁴ А. И. Ефимов, История русского литературного языка, М., 1955, стр. 315.

¹⁵ В. П. Вомперский, Стиль «Путешествия из Петербурга в Москву» А. Н. Радищева, «Р. яз. в шк.», 1972, 4, стр. 10.

¹⁶ А. И. Горшков, История русского литературного языка, М., 1969, стр. 277—286.

¹⁷ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., 21, стр. 261.

¹⁸ М. Б. Храпченко, Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы, М., 1970, стр. 258, 261—263.

мических работ, создателем материалистической эстетики, блестяще владеющим литературным языком своего времени: «В России нет человека, который знал бы русский литературный язык так хорошо, как я», — отмечал он сам ¹⁹.

Ю. С. Сорокин приводит следующий отрывок из заключительной части рецензии Чернышевского на «Политико-экономические письма к президенту Американских Соединенных Штатов» Г. К. Кэре ²⁰: «Исторический путь — не тротуар Невского проспекта; он идет целиком через поля, то пыльные, то грязные, то через болота, то через дебри. Кто боится быть открытым пылью и выпачкать сапоги, тот не принимайся за общественную деятельность. Она — занятие благотворное для людей, когда вы думаете действительно о пользе людей, но занятие не совсем опрятное. Правда, впрочем, что нравственную чистоту можно понимать различно: иному, может быть, кажется, что, например, Юдифь не запятнала себя». И комментирует его: «Какой характер имеет здесь речь? Как будто бы ответ может быть один, если исходить из предмета речи и из положения и назначения данного отрывка в контексте всей рецензии: возвышенный. А чем это выражается? Подбором каких-то особых слов, выражений, форм, синтаксических построений, каждое из которых в отдельности мы могли бы назвать специфически возвышенным? Отнюдь нет. Напротив, здесь выбраны самые обычные, простые слова, здесь представлены такие синтаксические конструкции, которые применяются Чернышевским и по другим поводам, в других стилистических контекстах. Значит, чем-то другим, что еще должно быть определено...» ²¹. Вот пример из заключительной части романа «Что делать?»: «По крайней мере дамы раз пять-шесть переглядывались между собой с тяжелою встревоженностью. Раза два Вера Павловна украдкой шепнула мужу: „Саша, что если это случится со мною?“. Кирсанов в первый раз не нашелся, что сказать, во второй нашелся: „Нет, Верочка, с тобой этого не может случиться“. — „Не может? Ты уверен?“ — „Да“. И Катерина Васильевна раза два шепнула украдкой мужу: „Со мною этого не может быть, Чарли?“ В первый раз Бьюмонт только улыбнулся, не весело и не успокоительно; во второй раз тоже нашелся: „По всей вероятности, не может, по всей вероятности“. Но все это были только мимолетные отголоски, да и то лишь сначала. А вообще вечер шел весело, через полчаса уж и вовсе весело. Болтали, играли, пели» ²².

В этой небольшой картине обнаруживается подтекст политического и психологического содержания: тревога участников вечера передается намеками, она вызвана обстановкой кануна ожидаемой революции и начавшегося преследования революционеров. И здесь в очень важном для романа отрывке не найти каких-то «особых» языковых форм. Автор использует слова в их контекстном значении, в отношении экспрессивно-стилистической окраски они нейтральны. И только повторяющееся в разных формах указательное местоимение *это* определяет отношение автора к неназванному предмету. Он остается неназванным, а только угадывается, предчувствуется. Конечно, немаловажную роль играет здесь краткость, даже отрывочность синтаксических конструкций в репликах и авторских ремарках. Только смысловой акцент, падающий на местоимение *это*, его повтор создает тот эмоциональный тон, который выливается в напряженной интонации отрывка, прекрасно улавливаемой читателем. Полное содержание и подтекст нейтральной как будто речи автора и героев может проясниться в общем контексте целого. Отрывок, приведенный вы-

¹⁹ Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч. в 15 томах, М., 1950, XV, стр. 774.

²⁰ Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., М., 1950, VII, стр. 923.

²¹ Ю. С. Сорокин, К вопросу об основных понятиях стилистики, стр. 77.

²² Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., М., 1939, XI, стр. 332.

ше, — часть всего романа. И действие, описанное в нем, не может быть до конца понято без перспективы всего произведения, без цепи ассоциаций, связанных в единую динамическую конструкцию.

Возникает противоречие: с одной стороны, полная семантическая и экспрессивно-стилистическая характеристика слова возможна только в контексте, только в словесном окружении слово проявляет в полной мере свое значение и функционирует эстетически; с другой — анализ должен начаться с относительной изоляции слова от окружающего контекста²³. Предусматривает возникновение подобной трудности Д. Н. Шмелев. Прямо указывая, что «взаимосвязь отдельных языковых средств и приемов, их соотношение с общим стилем произведения могут быть правильно поняты только на основе тщательного лингвистического анализа текста, взятого в его смысловой и содержательной конкретности», он замечает: «взаимосвязь, несомненно, существует, она может быть показана и на некоторых отдельно выбранных элементах художественного произведения, но этот выбор не должен быть случайным и внешним по отношению к самому произведению»²⁴.

3. Вся идейно-художественная основа романа «Что делать?», особенность композиции жанровых форм внутри его²⁵, тематическое своеобразие обусловили выбор языковых форм для ее реализации. Роман Н. Г. Чернышевского — не столько критика существующего строя, самодержавия и зреющих капиталистических отношений, не столько литература обличительная, ставшая ведущей к середине XIX в. (М. Е. Салтыков-Щедрин, Н. А. Некрасов, Н. Г. Помяловский и др.), сколько роман положительных героев, утверждающий новые идеи и пути развития общества, будущую революцию и даже описывающий результаты ее свершения. Это своеобразие занимаемого романом Н. Г. Чернышевского места в истории русской литературы обусловило характерную черту его языкового воплощения, особую стилистическую его доминанту.

В литературе середины XIX в., пожалуй, не найдется ни одного произведения, которое можно было бы поставить с романом «Что делать?» в один ряд по общей стилистической направленности. Романы М. Е. Салтыкова-Щедрина, Н. Г. Помяловского, Ф. М. Решетникова и ряда других писателей-демократов, близких Н. Г. Чернышевскому в социально-политическом отношении, построены на гиперболе²⁶, роман Чернышевского — на преднамеренной литоте²⁷. Критическая направленность сатиры Щедрина кроется в явно преувеличенном, гиперболическом изображении отрицательных сторон современного ему общественного строя; у Чернышевского, напротив, утверждение положительных идеалов, новых людей, возвеличение героя-революционера, свободного труда и любви — вся утверждающая философия романа — выражается через недоговаривающую всего иронию. Он даже как будто и не всегда оправдывает своих героев, подсмеивается над ними, но доверяет им, отмечает их маленькие слабости, не пре-

²³ О проблеме выбора элементов для анализа, не искажающего общей характеристики стиля художественного произведения, см.: В. В. Виноградов, Поэзия Анны Ахматовой, Л., 1925, стр. 51; В. Т у р б и н, Что же такое стиль художественного произведения?, «Вопросы литературы», 1959, 10, стр. 128, 134.

²⁴ Д. Н. Ш м е л е в, Об анализе языка художественного произведения, «Вопросы литературы», 1958, 7, стр. 128.

²⁵ См.: Н. Г. Б л а н д о в а, Черта между строк, «Русская речь», 1972, 1, стр. 3.

²⁶ См.: «Здесь ... налицо гротескность и гиперболичность ..., так популярные в сатирах Щедрина и, несмотря на свою внешнюю неестественность, точно обобщающие и формулирующие самый смысл явлений» (А. И. Е ф и м о в, Язык сатиры Салтыкова-Щедрина, М., 1953, стр. 484).

²⁷ Имеется в виду литота как литературный и стилистический прием общего преуменьшения — прием, обратный гиперболе («Краткая литературная энциклопедия», 4, М., 1967, стр. 394).

уменьшая достоинств, используя стилистический прием литоты, употребляющейся для замаскирования, сокрытия высокой идеи романа. Выявление стилистической доминанты романа подводит нас к пониманию языковой формы построения образа автора²⁸.

Постановку проблемы изучения языковой структуры образа автора — этого нового, глубокого пласта, в исследовании стилистики художественной речи, связанного с изучением языка и стиля литературного произведения как словесно-художественного единства, мы находим в трудах В. В. Виноградова²⁹. «В „образе автора“, — писал он, — в его речевой структуре объединяются все качества и особенности стиля художественного произведения: распределение света и тени при помощи выразительных средств, переходы от одного стиля изложения к другому, переливы и сочетания словесных красок, характер оценок, выражаемых посредством подбора и смены слов и фраз, своеобразие синтаксического единства»³⁰.

Понятие образа автора не всегда адекватно автору-человеку, личности. Возможность такого смещения, однако, постоянно присутствует и представляет собой серьезную опасность, подстерегающую исследователя. В литературном произведении художник не всегда ставит своей целью отразить полностью всю сумму своих знаний о мире, его философия может вступить в противоречие с его художественным талантом. Последнее подчеркивал В. И. Ленин при анализе общественно-политических взглядов и творчества Л. Н. Толстого. И тем не менее автор присутствует в художественном произведении независимо от своего стремления объективизировать повествование и заслонить себя образами персонажей; его присутствие прорывается в оценке событий, в отношении к героям, во внешне объективно-нейтральной авторской речи. Иногда же писатель прямо вводит в текст автора, заинтересованного, не скрывающего своего участия в происходящих событиях и резюмирующего их.

Образ автора всегда индивидуален, всегда в какой-то мере отражает субъективный характер автора-человека и обязательно — объективный, отражающий реальную действительность, взгляд художника. Это противоречие само по себе объективно: образ автора — не непосредственное отражение личности писателя, а отражение, опосредованное всей структурой художественного произведения. Стилистическое единство произведения наиболее ярко выражается в своеобразной языковой структуре образа автора³¹.

Возникновение нового предмета исследования в языке художественной литературы вызывает и критические замечания. Так, М. Б. Храпченко пишет: «Поиски образа автора в произведениях, которые создавались вне его воплощения, нередко напоминают процесс разгадывания мудреных картинок, когда требуется ответить на вопросы: где охотник, лисица, медведь, рыболов и т. д. И если при этом не всегда отыскивается сам „спрятанный“ автор, то обнаруживаются признаки, позволяющие судить о его облике»³².

²⁸ См.: Д. Н. Шмелев, Слово и образ, М., 1964, стр. 110—111.

²⁹ См. также: Г. О. Винокур. Об изучении языка литературных произведений, сб. «Избр. работы по русскому языку», М., 1959, стр. 236—238; его же, Биография и культура, М., 1927, стр. 81—82.

³⁰ В. В. Виноградов. О языке художественной литературы, стр. 155.

³¹ Изучение структурообразующей роли образа автора в тексте дает возможность научного построения литературной эвристики — «система способов и методов определения подлинности или подложности текста, а также установление его авторства, принадлежности тому или иному писателю, литературно-общественному деятелю» (В. В. Виноградов, О языке художественной литературы, стр. 259 и сл.).

³² М. Б. Храпченко, указ. соч., стр. 151.

По-видимому, действительно нельзя исследовать образ автора в произведении лишь по внешним атрибутам текста, т. е. видя в нем непосредственное лицо, представленное личным местоимением или глагольными формами. Иногда бывает трудно найти и знаки его присутствия, однако от объективно существующих трудностей изучения предмета сам он исчезнуть не может.

История литературы и литературного языка подтверждает, что становление и утверждение в литературе индивидуальности писателя и образа автора как ее первого и главного выражения обусловлено исторически: от анонимной и псевдонимной древней литературы ³³ через литературную систему классицизма, где литературное произведение соотносится не столько с именем автора, сколько с принадлежностью к определенному жанру, а понятие индивидуального стиля еще очень неопределенно и смутно, до литературы реалистической.

В литературной системе классицизма стилистические приемы, образные речевые средства, правила и возможности их сочетания и пропорций устанавливались в пределах одного жанра как его индивидуальные образцы и «были свободны или легко освобождались от имени и индивидуального стиля автора, отчуждались от личной принадлежности и становились общим достоянием мастеров художественного слова» ³⁴.

В последней четверти XVIII в. и особенно к середине XIX в. проблема индивидуализации стиля приобретает чрезвычайную остроту, которая позже (к концу XIX — началу XX в.) выльется в борьбу с бесстилем, шаблоном, подделкой и нивелированием индивидуального стиля. Эта проблема тесно связана с образом автора, так как индивидуализация стиля есть отражение индивидуально-авторского осмысления действительности, проявляющаяся в значительной мере в языковом строе художественного произведения. «Жестикуляционная» и «мимическая» выразительность ³⁵ создается ритмико-интонационным рисунком художественной речи; именно в нем «проявляется с наибольшей выразительностью соотносительная значимость отдельных элементов языка писателя. Этот рисунок не является чем-то внешним по отношению к выражаемому содержанию. Интонация высказывания всегда ощущается как элемент самого содержания и определяется именно им» ³⁶.

М. Б. Храпченко пишет об «интонации» литературного произведения: «Интонация в широком смысле слова — это не просто эмоциональная окраска повествования или драматического действия, это нечто большее. Так как интонация срастается с образным раскрытием объекта творчества, в ней выявляются черты того особенного, своеобразного, что несет с собой индивидуальное видение жизни» ³⁷. Подчеркивая эту мысль, М. Б. Храпченко ссылается на мнение создателей словесно-художественных произведений — писателей, которые свидетельствуют, что найти верный «тон» всему произведению, заговорить особым, никому больше не свойственным голосом, т. е. создать такой образ автора, в котором это было бы выражено, задача не просто трудная, а мучительная. К приведенным в книге высказываниям можно добавить слова Л. Н. Толстого: «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

³³ Д. С. Лихачев, Поэтика древнерусской литературы; его же, Человек в литературе Древней Руси, М., 1970.

³⁴ В. В. Виноградов, Проблема авторства и теория стилей, стр. 60—61.

³⁵ Там же, стр. 67.

³⁶ Д. Н. Шмелев, Слово и образ, стр. 118—119.

³⁷ М. Б. Храпченко, указ. соч., стр. 123.

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»³⁸.

Единственно нужный писателю «тон повествования, создаваемый именно речевыми средствами — подбором и расстановкой слов, синтаксическим рисунком фразы и т. д. — предопределяется, в конечном счете, тем, какую „роль“ избирает себе автор, какой тон он берет для своего повествования, насколько и как он вводит читателя в описываемые события»³⁹. Однако приводя пример ошибочной атрибуции текста, основанной на произвольном определении интонации автора⁴⁰, понятой исследователем субъективно, В. В. Виноградов предостерегал от свободного, бездоказательного оперирования термином «интонация». «Интонация — замечал он, — вещь очень деликатная и очень субъективная»⁴¹. Чисто внешнее проявление интонации может быть понято чрезвычайно широко и неверно, обращение же к ее языковому выражению может обеспечить правильную ее оценку.

Если понимать под образом автора «воплощение того сознания, той точки зрения, которая определяет весь состав изображаемого в произведении...»⁴², то нельзя считать его принадлежностью только языковой структуры произведения. Нельзя также и поставить знак тождества между общей интонацией литературного произведения и образом автора, хотя точек соприкосновения здесь много. Так, именно на примере исследования образа автора особенно ясно встает главная проблема комплексного подхода к построению науки о языке художественной литературы, использующей методы и достижения поэтики и истории литературы, стилистики и истории литературного языка.

Исследование стиля литературного произведения, индивидуального стиля автора требует обращения к некоторым понятиям, ставшим традиционно литературоведческими. Стиль художественного произведения в широком понимании этого термина⁴³ включает в себя: 1) совокупность интонационных средств; 2) архитеконику литературного произведения (тема, идея, сюжет, композиция и др.); 3) язык как явление стиля⁴⁴. «Слагаемых стиля много. Трудность овладения ими заключается в том, что они лишены абсолютного существования. Ритм, мелодика, словарь, композиция не живут независимой жизнью, они связаны, наподобие шахматных фигур... Нельзя „поправить“ в произведениях литературы только ритмику, только словарь, не повлияв при этом на другие слагаемые стиля. Зачеркивая слово, я меняю строй целой фразы, ее музыку, ее стопу, ее отношение к окружающей сфере»⁴⁵, — пишет К. А. Федин.

Такое понятие стиля предполагает решение большого круга проблем. Функциональная стилистика художественной речи не может ограничиться

³⁸ Л. Н. Толстой, Полн. соб. соч. в 90 томах, М., 1949, 30, стр. 18.

³⁹ Д. Н. Шмелев, Слово и образ, стр. 119.

⁴⁰ В. В. Виноградов, Проблема авторства ..., стр. 75—79.

⁴¹ Там же, стр. 77.

⁴² Г. А. Гуковский, Реализм Гоголя, М. — Л., 1959, стр. 200.

⁴³ Д. С. Лихачев, Человек в литературе Древней Руси, стр. 3—5; В. М. Жирмунский, Вопросы теории литературы, Л., 1928; стр. 50: «В живом единстве художественного произведения все приемы находятся во взаимодействии, подчинены единому художественному заданию. Это единство приемов поэтического произведения мы обозначаем термином „стиль“».

⁴⁴ См.: М. Б. Храпченко, указ. соч., стр. 120, 127, 138, 159.

⁴⁵ К. А. Федин, Писатель, искусство, время, М., 1957, стр. 344.

только изучением языковых средств, выбранных писателем из сокровищницы языка, она обязательно должна учитывать соотнесенность языка в произведении со всеми составляющими стиля в широком его понимании. Лишь в этом случае язык изучается именно как «первозлемент» литературы.

«Для развития современной науки, — писал Ф. П. Филин, — характерно возникновение новых дисциплин на стыках старых ... Надо поддержать исследования на стыке языкознания и математики. В то же время нельзя забывать и о других, не менее важных „стыках“. К таким „стыкам“ принадлежат области, связанные с изучением проблем языка и мышления, языка и психики и пр. Нужно развернуть также широкие разыскания на стыке языкознания и истории. Языкознание не должно и не может развиваться односторонне, с обязательным креном в какую-либо сторону»⁴⁶. Синкретизм филологической науки прошлого перешел в глубокое исследование ее областей при резком разграничении языкознания и литературоведения. Современное состояние науки не только настоятельно требует их соединения на новом, более высоком уровне, но и представляет для этого серьезные возможности.

⁴⁶ Ф. П. Филин, К проблеме социальной обусловленности языка, сб. «Язык и общество», М., 1968, стр. 21—22.