

Doneckich, Ljudmila Ivanovna

**Некоторые теоретические основы и методические принципы
лингвостилистического толкования художественного текста**

Opera Slavica. 2004, vol. 14, iss. 1, pp. 1-17

ISSN 1211-7676

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/117796>

Access Date: 22. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

НЕКОТОРЫЕ ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ И МЕТОДИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ ЛИНГВОСТИЛИСТИЧЕСКОГО ТОЛКОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

Л. И. Донецких

Художественное произведение – не механическое сочетание формы и содержания. Это сложное органическое единство, целостность, в котором взаимосвязаны слово как носитель микрообраза, «пиктографический элемент, т. е. изобразительная сторона»¹, идейное содержание, мировоззрение автора, его эстетическое кредо, отражение пульса эпохи, в которую живет писатель или о которой пишет. Составляющие единства могут быть продолжены: литературное направление, жанр, архитектоника произведения, место в творчестве писателя, традиции и новаторство и т. д. Среди этих единиц, организующих целое, особое место принадлежит слову. «Что такое язык как посредник между поэтом и его аудиторией? – спрашивал Винокур Г. О. – Какое произведение искусства создано поэтом из его языкового материала? Поэтическое произведение, разумеется, содержит в себе не просто язык, но прежде всего – мысли и чувства, выраженные в языке. Но язык в поэтическом произведении, независимо от этого, сам представляет собой известное произведение искусства, и в этом качестве он составляет предмет особой научной проблемы»², решением которой занимается лингвопоэтика.

Выступая в качестве эстетической единицы, находясь в сложных взаимоотношениях с идеей произведения, системой контекстов образов, слово обогащается комплексом жизненных, идейно-эстетических и эмоционально-оценочных представлений писателя. Поэтому эстетические качества художественного текста выясняются особенно емко и полно при филологическом изучении³, исключая возможность проецирования только на какую-то одну данность целого: структуру, жанр или язык.

¹ Гельгардт, Р. Р.: Теоретические основы исследования стиля художественной речи. Избранные статьи. Калинин, 1967, с. 27.

² Винокур, Г.О.: Об изучении языка литературных произведений. Избранные работы по русскому языку. Москва 1959, с. 245.

³ См. Донецких, Л. И.: Слово и мысль в художественном тексте. Кишинев, 1990; Бобылев, Б. Г.: Теоретические основы филологического анализа художественного текста в национальном педвузе. АДД, Москва 1991.

Справедливо в этой связи вспомнить мысль Гельгардта Р. Р.: «Мы не решились бы утверждать, что эстетическая коммуникация создается одними лишь речевыми формами художественного высказывания, а лишь всей системой компонентов, составляющих произведение как особый 'знак' и эстетический предмет... Смысл литературного произведения возникает из всей суммы контекстов – характеров, эмоциональных состояний и настроений, типов, сюжета и т. п. Каждый функциональный элемент текста является частью системы эстетического образования (выделено нами – Л. Д.) и несет эстетическую нагрузку. Переходностью литературного произведения (контекст слов, контекст образов, контекст идей) объясняется его эстетическая природа»⁴.

Эстетическая природа художественного текста обуславливает характер общения с ним исследователей: «Мы хотим, – писал П. Н. Сакулин, – только взять в органической цельности те явления, которые по природе своей связаны между собой, но изучаются нами разрозненно. Мы хотим только соединить звенья, замкнуть круг и, следовательно, дать рациональный синтез всего процесса»⁵.

Это соединение разрозненных частей эстетического феномена в органическое целое – систему – привлекало внимание ученых с незапамятных времен. В Древней Греции это занятие почиталось как искусство и называлось герменевтикой. Толкование считалось наукой, а само умение – искусством.

Герменевтика обогатилась новыми гранями в эпоху Возрождения, а в XIX и XX веках превратилась в лингвистическую философию, лингвоэстетику. Ее становление в этой ипостаси связано с трудами Ф. Аста, Ф. Шлеймахера, А. А. Потебни, В. Дильтея, Х. Гадамера, Р. Якобсона, Р. Мукаржовского, М. М. Бахтина, А. Ф. Лосева, П. А. Флоренского и др.⁶

XX век с его бурными взлетами и падениями в области социально-экономической жизни и культуры обострил проблемы герменевтики. Особенно ярко и трагически это просматривается в русской филологии: катастрофически девальвирует не только русское слово, но образование и наука. Острота проблемы, которую жизнь поставила сегодня перед школой, вузом, русской культурой, – каково воздействие литературы, искусства, слова на формирование человека, его эстетических идеалов, – не случайна. Тревожно

⁴ Гельгардт, Р. Р.: Теоретические основы исследования стиля художественной речи. Избранные статьи. Калинин, 1967, с. 131.

⁵ Сакулин, П. Н.: Филология и культурология. Москва 1990, с. 3.

⁶ Флоря, А. В.: Некоторые актуальные проблемы лингвистического анализа поэтического текста. Орск 1992, с. 66-67.

справедливо звучит в наше время мысль академика Л. В. Щербы: знание языка не передается по наследству. К литературе как мощному средству восприятия мира можно прийти только тогда, когда почувствуешь вкус к слову⁷.

Пробудить интерес к слову – значит понять его возможности, испробовать его силу, почувствовать его музыку и динамику. Художественная нацеленность словоупотребления содействует воспитанию рефлектирующей способности человеческого «я» – способности чувствовать, сопереживать, потому что поэтическое – не просто язык, а мысли и чувства, явленные в слове.

Научить обнаруживать магнитические свойства слова – одна из важнейших задач преподавания филологических дисциплин в школе и вузе. Через нее можно решить проблему воспитания эстетического у молодежи в первую очередь, реализовать на деле тезис Ф. М. Достоевского «красота спасет мир».

Необходимо утвердить эстетическую функцию языка через соотнесенность языковых единиц литературного языка и языка художественного произведения. Их взаимосвязь сегодня грубо разрушена. Забвению предана основная задача русской словесности, в 20-е годы выдвинутая Л. В. Щербой: «Научить будущих словесников читать, понимать и ценить с художественной точки зрения русских писателей вообще и русских поэтов в частности»⁸. Поэтому так тревожно современно звучат слова Л. В. Щербы: «В последнее время в методике преподавания русского языка и словесности назрела потребность разъяснять детям не только 'идеи', но и художественную сторону поэтических произведений <...>. Между тем, как это делать, остается никому не известным – работ в этом направлении крайне мало»⁹. «Лингвисты должны уметь приводить к сознанию все эти средства. Но это должны уметь делать и литературоведы, т. к. не могут же они довольствоваться интуицией и рассуждать об идеях, которые они может быть, неправильно вычитали из текста. Само собой разумеется, что одного узколингвистического образования недостаточно для понимания литературных произведений: эти последние возникают в определенной социальной среде, в определенной исторической обстановке и имеют своих сверстников

⁷ См. Щерба, Л. В.: а) Опыты лингвостилистического толкования стихотворений I. «Воспоминание» Пушкина. б) Опыты лингвистического толкования стихотворений. II. «Сосна» Лермонтова в сравнении с ее немецким прототипом. в) Современный русский литературный язык. г) Литературный язык и пути его развития (применительно к русскому языку). Избранные работы по русскому языку. Москва 1957.

⁸ Щерба, Л. В.: Опыты лингвостилистического толкования стихотворений I. «Воспоминание» Пушкина. Избранные работы по русскому языку. Москва 1957, с. 26.

⁹ Там же, с. 27.

и предшественников, в свете которых они, конечно, только и могут быть поняты. Но плох и тот лингвист, который не разбирается в этих вопросах. Нашей культуре издавна не хватает умения внимательно «но читать»¹⁰.

Тезис, выдвинутый Л. В. Щербой в 20 г. XX столетия, к сожалению, не только не реализован, но в настоящее время, еще более усугубился воскресшим традиционным формализмом в обучении и социально-историческими обстоятельствами: эстетическое воспитание под натиском прагматико-экономического утратило свою целенаправленную осмысленность, надобность, оно обесценено, перестало быть общедоступным.

В этих условиях роль гуманитарных наук возрастает, их необходимость резко повышается. Осознание этого факта – уже шаг к решению труднейшей проблемы.

Было бы несправедливо думать, что современный филологический мир не знает требований времени.¹¹ Тем ответственнее и настойчивее мы должны этим заниматься.

Лингвоэстетика как раздел науки о языке и литературе и ее учебная дисциплина – в университетах – лингвостилистическое толкование художественного текста, в педвузах – ЛАХТ – лингвистический анализ художественного текста – в русской филологии обязана своим рождением Л. В. Щербе, хотя проблема герменевтики волновала А. А. Потебню, А. Пешковского, А. Шпета, А. Веселовского, Г. О. Винокура, Б. А. Ларина, В. В. Виноградова, В. М. Жирмунского, Ю. Н. Тынянова, Ю. М. Лотмана, Р. Р. Гельгарда, М. М. Бахтина, Н. К. Гея, Ю. Храпченко и мн. др.

Ими строилась стилистика «спектрального анализа»¹² эстетического объекта филологической действительности. «В сфере поэтики, – писал В. В. Виноградов, – объединяются лингвистический, и эстетико-стилистика, и литературоведческий, и иные искусствоведческие подходы к изучению структуры литературно-художественных произведений. Поэтическая речь – категория эстетическая и историческая. Она сохраняет одну и ту же основу или сущность, состоящую в максимальном и целесообразном использовании всех качеств языка и речи на всех структурных уровнях в эсте-

¹⁰ Там же, с. 97.

¹¹ См. Шанский, Н. М.: Лингвистический анализ и лингвистическое комментирование «Русский язык в школе» 1983, № 3; Ефимов, И. С.: Принцип филологичности и филологический анализ слова художественного текста. «Русский язык в школе» 1982, № 2; Новиков, Л. А.: О некоторых вопросах лингвистического изучения художественного текста. «Русский язык в школе» 1980, № 4 и др.

¹² Ларин, Б. А.: Рассказ Шолохова «Судьба человека». Эстетика слова и язык писателя. Москва 1975, с. 277.

тическом аспекте. Это фонетические, метрические, мелодические, фономорфологические, синтаксические, лексико-семантические, фразеологические, композиционно-динамические, образные и др. свойства и элементы эстетически организованной и направленной речи. Их применение должно быть гармонически согласовано с планом содержания и, воплощая его, составлять с ним внутреннее единство. В сущности, поэтическое – это идеал словесно-художественного совершенства, определяющий эстетическую оценку произведений современного литературного искусства».¹³

В. В. Виноградов очертил, таким образом, круг актуальных задач современной герменевтики. Многоплановость изысканий лингвостилистов позволила уточнить пути подходов к этому роду искусства, обозначить векторы толкования художественного текста.

Художественный текст – явление индивидуальное. Ориентируясь на язык как на систему систем, считаем, что художественный текст – это тоже система систем, организованная элементами различных языковых уровней, надязыковыми полями – культурно-историческим, эстетическим, мировоззренческим; литературоведческими сферами – жанром, композицией художественного целого. Все это субъективно обусловлено и направлено на функциональную реализацию эстетической заданности.

Основной эстетической категорией, участвующей в создании художественного образа, является слово, которое и может быть принято за отправную точку анализа системной упорядоченности смысловых элементов художественного текста. Следует оговорить, что художественный феномен никогда не воспроизводится буквально, не остается неизменным. Текст всегда ориентируется на воспринимающее сознание, а поэтому подвижен, эмоционально переливчат, отражая видение и авторское, и индивидуальное.

«Мир в искусстве не обозначается словом, а является в нем...»¹⁴, появление слова в поэтической речи сопровождается возникновением содержания, гораздо более ёмкого, чем его значение, слово, опрокинутое в тему и идею художественного замысла, реализует свои возможности и на лексическом, и на словообразовательном, и на синтаксическом, и на тропическом уровнях, организованных у каждого художника в свою систему, в которой отражается его видение мира, его творческий почерк.¹⁵

¹³ Виноградов, В. В.: *Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика*. Москва 1963, с. 206.

¹⁴ Гей, Н. К.: *Художественность литературы. Поэтика. Стилль*. Москва 1975.

¹⁵ Винокур, Г. О.: *Об изучении языка литературных произведений. Избранные работы по русскому языку*. Москва 1959.

Ощутить энергию смысловых текстов, – задача толкователя художественного текста. Анатомирование ее должно быть упорядоченным, типология подходов к художественному тексту осознанной.

«Метод истолкования текстов, по свидетельству немецкого филолога Ауэрбаха, оставляет простор для собственных решений исследователя: он может осуществлять выбор и ставить любые акценты, – но при этом все утверждения его должны подтверждаться текстом... Моими анализами, – продолжает он, – несомненно, руководило определенное намерение, но намерение это складывалось лишь постепенно, в игре с текстом, и я на некоторых отрезках пути представлял текстам вести меня за собой»¹⁶.

Эта «игра», по мысли Х. Гадамера, есть комплекс правил, которым подчиняются исследователи. В этой игре важную роль выполняет такая категория, как герменевтический круг – единство, охраняющее целостность филологического феномена.

Движение по кругу есть постоянная циркуляция интерпретирующего сознания между общим и частным. Отдельные детали произведения мыслятся как части целого и как монады (мельчайшие частицы, отражающие в себе весь текст¹⁷). Иными словами, все существенные элементы произведения должны быть подчинены общей цели. Важно уяснить, как они «работают» на раскрытие целого, как они связаны между собой, что становится идиобразующим, в каком направлении движется круг: слово – образ – идея или наоборот. Слово, являя мир, воспроизводит его или творит... Новые смыслы слова предсказуемы или нет? Каковы пути реализации эстетической энергии, заложенной в слове художественного текста? Как соединяются или разъединяются части герменевтического круга?

Представив некоторые теоретические исходные, обозначив некоторые методические принципы филологического толкования художественного текста, задержимся на той типологии, которая реализовалась в практике нашей работы, индивидуальной и аудиторной.

Наш герменевтический круг движется либо по языковой поверхности, либо вырастает из проекций над текстового плана – литературоведческих и т. д. Отсюда установка толкования на поверхностном уровне: замедленное чтение, пристальное внимание к слову как лексико-семантической единице, изучение способов актуализации эстетических возможностей слова, уяснение его места и поведения в художественном целом. При этом, лексический уровень поставляет слова, а синтаксический обна-

¹⁶ Ауэрбах, Э.: Мимесис. Москва 1976, .

¹⁷ См.: Флоря А.В. Некоторые актуальные проблемы лингвистического анализа поэтического текста. Орск 1992.

руживает их валентностные связи, разрешенные системой или прогнозируемые надсистемными связями, «реалии которых могут соединиться в мышлении» и реализоваться в идейно-образной задумке художника.

При толковании на поверхностном срезе внимание к слову проявляется контактно. Индикатором в этом случае выступает лингвистический контекст. Языковое окружение, образная система, архитектоника текста, как правило, предсказывают не только движение мысли, но и эстетические изменения в содержательном объеме слова, обуславливая проекции, прямые и опосредованные, от слова к образу и наоборот.

Внимательное чтение, интуитивное чутье, кропотливая работа с текстом и словарями – важные опоры в реализации этого типа толкования.

По свидетельству Ш. Балли¹⁸, каждому слову соответствует «ассоциативное поле», причем возникающие ассоциации могут быть «близкими» и «далекими», поверхностными и глубинными, при этом слово может реализоваться глубинно, непредсказуемо с точки зрения лексико-семантической системы. Глубинное, поднятое на поверхность фоново-филологической силой, – понятие сложное, вбирающее в себя категории не столько семантические, сколько идейно-художественные, нравственно-эстетические и культурно-исторические. «Поэтический образ в этом случае, по А. А. Потебне, воспринимаемый и оживляемый понимающим, говорит ему нечто иное и большее, чем то, что в нем непосредственно заключено... Поэзия есть всегда иносказание (разрядка наша – Л. Д.)... в обширном смысле этого слова»¹⁹. «Все искусство художника, по мнению Л. В. Щербы, в этом случае состоит в том, чтобы направить возможные и необходимые, хотя и нечеткие ассоциации по определенному пути»²⁰, диктуемому и темой, и идеей, и композицией, и системой образов произведения, нравственной и эстетической позицией писателя.

Теперь, после представления теоретической позиции, познакомимся с некоторыми прагматическими принципами герменевтической игры на поверхностном и глубинном уровнях. Безусловно «игра» не претендует на исчерпанность всех возможностей. Её повороты зависят от многих факторов. Опыт показывает, что даже один и тот же «играющий» каждый раз в «игре» может открыть новое начало и конец. И в этом герменевтическая «игра» очень напоминает шахматную: основное направляющее сохраняется, а повороты каждый раз субъективно опосредованы.

¹⁸ Балли, Ш.: Общая лингвистика и вопросы французского языка. Москва 1955, с. 151.

¹⁹ Потебня, А. А.: Мысль и язык. Эстетика и поэтика. Москва 1976, с. 341.

²⁰ Щерба, Л. В.: Опыты лингвистического толкования стихотворений. II. «Сосна» Лермонтова в сравнении с ее немецким прототипом. Избранные работы по русскому языку. Москва 1957, с. 101.

Стихотворение А. Вознесенского «Надгробие» написано в 1984 г. и опубликовано в журнале «Юность» № 9. Заметим, что та публикация так и осталась пока единственным местом его реализации. Этого культурно-исторического фона вполне достаточно для нашего современника, чтобы начать толкование текста. Хотя отметим, что, например, для неотечественной аудитории фон должен быть расширен сведениями биографического порядка, прослушиванием песен Владимира Высоцкого, демонстрацией отрывков из документальных фильмов и т.д.

Вот это стихотворение.

Надгробие

*Врубите Высоцкого
в полную силу
без всякого цоколя
в небо России
Вне мрамора бродят
дорогами Родины
охрипшие памятники
Володины.*

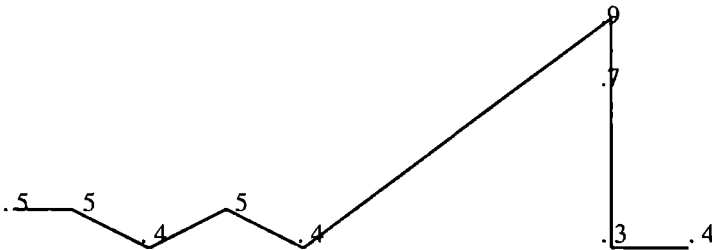
Традиционным вопросом становится прежде всего определение т е м ы этого произведения: память о Высоцком. Тема высокая – отсюда ориентация на высокий, книжный лексико-семантический и фразеологический срез: *надгробие, небо России, дорогами Родины, памятники*, официальная лексика – *Высоцкий*. Однако в реализацию этой темы активно подключена лексика и фразеология сниженная, разговорная – *врубите в полную силу, бродят, охрипшие, Володины*. Эта оппозиция не случайна, она стилистически обусловлена характером героя, которому поставлено надгробие. Разнообразие нивелируется в тексте (*врубите – Высоцкого*: официальное *В ы - с о ц к о г о* снимает слэнговую сниженность глагола *врубить*; не случайно имя героя разрывает фразеологизм *врубить в полную силу* – включить на полную громкость – и тем снимает его грубоватую непритязательность, словно благородство официального имени флёртирует разговорную раскованность, соотносится с образом Высоцкого – благородного Гамлета, смелого, честного и бесшабашного, простого, дерзкого барда XX в.). Разнообразие объективизирована идейно-характеристической нацеленностью: таков не только характер Высоцкого, таков стиль его жизни, его деятельности, его песен.

Текст предлагает ответить на вопрос, кто помнит Высоцкого? В первую очередь – молодежь, отсюда адресность, целенаправленная оправданность вовлечения в текст слэнговой лексики, фразеологии. Таким образом, у фразеологизма *врубить в полную силу* две функции: 1) отразить противоречивую сложность характера Высоцкого и 2) указать на адресата воздействия. Этим адресатом становятся не только молодые, но и в с е, кто не равнодушен к судьбе России: отсюда метонимическое средство обобщения – *небо России, дорогами родины*. Метонимически утверждается всенародность памяти о Высоцком.

3. За что же любят и помнят Высоцкого? Почему и после смерти он продолжает жить в своих песнях? Этот третий вопрос герменевтического круга будирует наше неостывшее культурно-историческое сознание, вынимая из него памятное: Высоцкий высоко поднял имя правды, отстаивал ее страстно и самоотверженно.

Реализация этого вопроса на языковом уровне нашла свое отражение в высокой степени фонетической и интонационной связанности слов; пунктуации. Фонетика, интонация и пунктуация стали семантико-стилистической и идейно важной константами этого произведения.

Сравним соотношение звонких согласных по строкам: 5 – 5 – 4 – 5 – 4 – 4 – 7 – 3 – 4. Построим звуковую схему и за исходное возьмем 5:



Идейно-семантически значимыми оказываются вершины 9 и 7 (*Вне мрамора бродят дорогами Родины*), интонационно-звуковой обрыв – 7-ая вершина: *охрипшие памятники*. Автор средствами языка не только воспроизводит особенности голоса Высоцкого, но и передает нервное напряжение мысли каждой песни: слова нанизываются до задыха, а хрип обрывающегося звучания подчеркивается убывающей звукописью согласных и звуковой аурой гласных [а – 13, о – 8, у – 4].

Две точки в стихотворении также призваны реализовать это состояние героя и автора. Попробуйте прочитать 2 строфы, следуя за грамматическими

требованиями пунктуации... Ритмическая незаконченность последней строки – 4 слога при 6-7 в каждой из 7 предыдущих строк – только лишний раз подчеркивают эту мысль.

Прав был Л. В. Щерба, чутко уловивший необходимость не просто прочитать написанное поэтом, но прочесть в слух, услышать. Это поможет глубже осознать и драматическую напряженность судьбы Высоцкого, и внутреннюю трудность, связанную с тем, о чем он пел, и, наконец, то состояние, которое возникает у слушающего. «Всякий еще не произнесенный текст является лишь поводом к возникновению того или иного языкового явления, так как «языком» нормально можно считать лишь то, что хотя бы мысленно произносится и с чем, конечно, ассоциируются какие-либо смысловые в самом широком и неопределенном значении этого слова представления <...> Необходима большая опытность, литературная начитанность и тонкое знание языка, для того чтобы правильно произносить текст или, что «то же, правильно угадывать замысел автора», – заканчивает мысль Л. В. Щерба.²¹ Акцентологически выделенными в стихотворении А. Вознесенского оказываются почти все слова; идионесущая сила причинно-следственной организации языковых средств поразительна: *врубите Высоцкого – силу – без цоколя – в небо России – вне мрамора – дорогами родины – памятники – Володины*.

Ритмико-смысловое биение пульса текста, воспроизводя нервную напряженность формы, обнажает эмоционально-оценочное состояние поэта, вызывая адекватную реакцию читателя, слушателя.

Последний вопрос герменевтического круга – оценка? Высокая, позитивная, включающая общие и личные эмоции. Она создается и лексически – уже говорилось о высокой, книжной лексике, об идейно-стилистической нейтрализации сниженной лексики включением официальной единицы – *Высоцкого*, и утвердительным тоном первой строфы на аккордах повелительных форм глагола, и приемом кольца строф. При этом, идиосмысловое кольцо – (*Надгробие – Володино*) не только стилистически реализует особенности контекста образа Высоцкого, но и соединяет обобщенную – всенародную – оценку этой личности (*Надгробие – вечное, высокое*) с авторской, очень личной, теплой и нежной, что передано краткой формой притяжательного прилагательного – *Володины*.

Слово ожило, явилось в образе. Через его языковую выверенность, точное место в предложении, идиоозвученность оно приобрело чуткую, живую осязаемость, приблизилось к читателю, обогатило его, углубив и обнажив чувства, при этом, не разрушилась целостность.

²¹ Щерба, Л. В.: *Опыты лингвостилистического толкования стихотворений* I. «Воспоминание» Пушкина. Избранные работы по русскому языку. Москва 1957, с. 30–31.

Локальная ограниченность, в которой раскрывается содержание стихотворного текста, жестко диктует выбор, расстановку языковых средств, их звучание. Особое место занимает здесь учёт *категории настроения*. Эстетика настроения писателя и личность воспринимающего художественно-эстетическую информацию должны взаимопересечься. «Полнота переживаний служит мерилom души ... – писал С. Цвейг. – Вот почему в прожитой жизни идут в счет лишь наряженные, волнующие мгновения, вот почему единственно в них и через них поддается она верному описанию. Лишь когда в человеке разыграют все душевные силы и истинно жив для себя и для других; только когда его душа раскалена и пылает, становится он зримым образом... Дело художника воспроизвести круто взлетающую и также внезапно ниспадающую кривую во всем ее неповторимом своеобразии...»²².

В эстетически запрограммированном слове являются не только *смыслы*, но и *эмoции*. И если эстетически значимые определить как единицы, выполняющие эстетически «настраивающую функцию», то справедливо в этой связи звучит мысль Ю. А. Филиппова: «Если эстетические ценности особо настраивают наш духовный мир, то, стало быть, сама их структура такова и должна быть таковой, чтобы при восприятии этих ценностей быть способной перейти в психологически настраивающие импульсы. Здесь скаывается способность художника создавать яркие индивидуальные характеры и через их судьбы и поступки пробуждать в воображении и сознании читателей, зрителей или слушателей огромный резерв для постижения существенных сторон и закономерностей жизни»²³.

В раскрытии сложных оттенков настроения важно учитывать позицию художника, его эмоционально-эстетическое кредо. Лирика Юлии Друниной очень личная: навеяна памятью о войне. Этим суровым и чувствительным индикатором выверяются ценности жизни. В ее лирике есть место фактам, именам, лицам. Эстетика настроения в стихах Юлии Друниной, как правило, выливается в сложный сплав конкретного, информативного, на первый взгляд, безобразного, но легко иррадирующего в плоскость сгущенной образности и символики, поднимающего на поверхность большие чувства и мысли. Мысль, выраженная в слове, обостряет чувства.

*Трубы. Пепел еще горячий.
Как изранена Беларусь...
Милый, что ж ты глаза не прячешь?
С ними встретиться я боюсь.*

²² Цвейг, С.: Мария Стюарт. Москва 1959, с. 19–20.

²³ Филиппов, Ю. А.: Сигналы эстетической информации. Москва 1971, с. 66, 103.

*Спрячь глаза, а я сердце спрячу,
И про нежность свою забудь...
Трубы. Пепел еще горячий.
По горячему пеплу путь²⁴.*

Тема этого стихотворения: война и любовь несовместимы. Эта тема решается композиционной оппозицией, словесной и фонетической. Оппозиция связана причинно-следственными отношениями. Логическая линия тонко реализует и поддерживает эмоциональную.

Тема войны информативна, характер представления ее номинативно-графичен, как черное на белом. Ничего лишнего: слова-образы, слова-мысли. Не случаен троп-метонимия, скупость и емкость знаков препинания: точка, многоточие. Многоточие семантико-стилистически не только вбирает в себя эмоции боли, страдания, поддержанные и словообразовательно – *изранена*, как высшее предельное выражение действия-качества, но и ту прозрачную недоговоренность, ненужность этой договоренности, если указано место страшного действия войны – Беларусь. И, наконец, неоконченность драматической судьбы Беларуси, отсюда кольцевой повтор как трагическое утверждение этой мысли, с одной стороны, и усиление оценочных эмоций, с другой. Слова-образы – *трубы, пепел еще горячий* – воссоздают разяще страшную картину военной действительности и рождают подтекстово глубокие чувства. Создается единое эмоционально-содержательное поле: потрясающе по своему трагизму результаты войны... Чувства трагического возникают и на фоне обобщенных свойств метонимии; и на аккордах жесткого и грубого звонкого [р], протяжных, воющих [а – у]; наконец, в кольце строф, повторе инверсионного определения *горячий* с усилительным *еще*, уточняющим причинно-следственную зависимость содержательного-оппозиционных единиц.

Светлое, личное – тема любви на войне, решенная лексически – *милый, глаза, сердце, нежность* – звучит приглушенно-мягко на фонетическом уровне: шепот глухих, переливчатость сонорных [м-л-н], короткие гласные [е-и]. Но вопросы и побуждения, оформленные грамматически (*Милый, что ж ты глаза не прячешь? Спрячь глаза и про нежность свою забудь*), многоточие не оставляют сомнения в трагически-смысловой содержательности этих 4-х строк: отказ от личного, стыдность проявления личного на войне. Драматизм этой несовместимости точно и скупое подчеркнут подбором глагольных форм повелительного наклонения, повтором: *Спрячь глаза, а я*

²⁴ Друнина, Ю.: Не бывает любви несчастливой. Москва 1973, с. 63.

сердце спрячу, И про нежность свою забудь... Разговорность синтаксических конструкций в монологе героини делает это приближение осязаемо бытовым, личным. Как эмоционально-смысловая параллель, обусловленная причинно-следственной зависимостью от темы война, выглядит и фоническая стилистика [а-у] во второй половине каждой строки темы любви: *глаза не прячешь – встретиться я боюсь – а я сердце спрячу – свою забудь*] и постановка многоточия.

Открытый семантический план передачи чувств автора – лирической героини – высвечивается и содержательно, и эмоционально, и композиционно: тема любви – жизни, зажата в кольцо темы войны. Совсем не простое решение у спора смерти с жизнью!

Идейно-содержательный, эмоциональный и архитектурный рисунок этого стихотворения четок и прозрачен. Эстетика мысли реализуется через слово, эстетика настроения – через стилистику фонетики и композиции.

Особую миссию в этом плане выполняют стилистическая фигура кольца строф и повторы. У кольца можно выделить три функции: 1) идиосмысловая: несовместимы война и любовь; 2) эмоционально-оценочная: трагизм этой несовместимости; 3) архитектурная: война, смерть и разрушения. Еще долг путь к миру, любви, жизни. Пока нет места для любви. Смерть окольцевала жизнь. Однако несмотря на общую тональность реквиема, создаваемую и композиционно, и языковым полем – лексическим, синтаксической недосказанностью односоставных номинативов, повтором стилистического кольца – жизнеутверждающий характер спора жизни и смерти несомненен. И в этом глубинный идиофилософский смысл стихотворения.

Приведенные толкования осуществлены на поверхностном уровне, языковое поле взлелеяло их. Но фоновый материал во всех случаях, в большей или меньшей степени, присутствовал и помогал толкованию. Однако «далекие» смысловые ассоциации чаще возникают тогда, когда в осознании художественного текста ф о н о в ы й к о н т е к с т становится важной эстетической значимостью. Константами фона могут стать и мировоззренческая позиция художника, и его эстетическое кредо, и культурно-исторические факты, и данные литературоведения: направление, жанр, иллюстрация и т.д. Эти константы способны наложить неповторимый рисунок на герменевтический круг, обусловить характер и цель герменевтической игры.

Для толкования используем сонет А. С. Пушкина «Мадонна».

Мадонна

*Не множеством картин старинных мастеров
Украсить я всегда желал свою обитель,*

*Чтоб суеверно им дивился посетитель,
Внимая важному сужденью знатоков.*

*В простом углу моем, средь медленных трудов,
Одной картины я желал быть вечно зритель,
Одной: чтоб на меня с холста, как с облаков,
Пречистая и наш божественный спаситель –*

*Она с величием, он с разумом в очах –
Взирали, кроткие, во славе и в лучах,
Одни, без ангелов, под пальмою Сиона.*

*Исполнились мои желания, Творец
Тебя мне ниспослал, тебя, моя Мадонна,
Чистейшей прелести чистейший образец²⁵.*

В герменевтической игре с этим текстом оказалось необходимым знать многое: особенности жанра сонета, о какой картине идет речь, биографические данные о женитьбе Пушкина на Н. Н. Гончаровой, о характере их взаимоотношений, о месте сонета «Мадонна», написанном в 1830 году, в ряду других стихотворений из любовной лирики Пушкина: Керн (1825 г.), К... (1826 г.), «Признание» Алине Осиповой (1826 г.), «Ее глаза» (1828 г.) – Олениной, «Я вас любил: любовь еще, быть может...» (1829 г.) и т. д.

Известно, что сонет «Мадонна» посвящен Наталье Николаевне Гончаровой, жене поэта «жёнке-ангелу», как он ее называл в письмах, женщине совершеннейшей и редкостной красоты, запечатленной К. Брюлловым в акварельном портрете. О нем-то и идет речь в сонете. Этот портрет висел над конторкой Пушкина, перед глазами поэта всегда было изображение, «лучше чего он не знает на свете». В этом плане зрительное представление акварельного портрета кисти Брюллова воспринимается как важнейшая константа, как соучастник в толковании эстетического феномена.

Светлый фон акварели, тонкость и изящество рисунка, соотносимые с достоинствами оригинала, создают содержательно-эстетическую ауру, вне которой ускользают тонкости сонета.

Почему информация о портрете в сонете становится актуальной: Пушкин дважды говорит о нем: *одной картины я желал быть вечно зритель. Одной: чтоб на меня с холста, как с облаков, Пречистая и наш божественный спаситель...*

²⁵ Пушкин А. С.: Мадонна. Собрание сочинений в 6 т. Москва 1969, т. 1, с. 327.

Для Пушкина важно не столько описать предмет возвеличивания и обо- жания (он исходит из того, что известно, а портрет подтверждает это), сколько оценить. Оценить от своего я. Почему? – этот вопрос ока- зывается наиважнейшим в идейно-смысловом плане. Такая заданность определила выбор и расстановку языковых средств.

Назвав свою жену *Мадонной, Пречистой*, Пушкин поднимает на по- верхность 2 эквивалентно-содержательных и эмоционально-оценочных смысла: Пречистая – 1) Богоматерь, Пресвятая дева и 2) воплощение пре- красивого – божественной, неземной красоты, целомудрия, кротости²⁶, нис- посланное Творцом (не случайно они рядом: «*чтоб на меня с холста, как с облаков, Пречистая и наш божественный спаситель. Она с величием, он с разумом в очах. Взирали, кроткие, во славе и в лучах. Одни, без ангелов, под пальмою Сиона*»), а потому Святое! Эти положительные эмоции в значении поддерживаются и сравнением, и эпитетом, и приложением.

Важную стилистическую роль выполняет учет книжной лексики, и жан- ровые особенности сонета. Известно, что последнее слово – ключ к содер- жанию сонета. Это лексема *образец*, т. е. то, что является «*примерным, показательным*»²⁷. Оно актуализировано генитивом – *прелести образец*, которое уточнено повторяющимся эпитетом в превосходной степени *чи- стейший – чистойшей прелести чистойший образец*, соотносимым со вто- рым значением Пречистая. Инверсионная связь компонентов генитива вы- носит смысловой и оценочный акцент на лексему *прелесть*, – приложению к словосочетанию *моя Мадонна*, являющемуся идейно-смысловым и эмо- ционально-оценочным кольцом сонета: *Мадонна – Н. Н. Гончарова – моя Мадонна – чистойшей прелести чистойший образец*.

Форма внутреннего монолога утверждает мысль, что это он – Пушкин – так оценивает. О ц е н и в а е т к а к б е с с п о р н о е. Отсюда повторяющийся акцент на личные и притяжательные местоимения: *в простом углу моем, я желал быть вечно зритель; чтоб на меня с холста, тебя мне ниспослал, тебя, моя Мадонна*.

Эстетически значимыми единицами большой рефлектирующей силы оказались языковые средства, лишенные, на поверку, яркой стилистической маркированности, о функционально-стилистических возможностях которых В. В. Виноградов писал: «в структуре литературно-художественных произ- ведений острые экспрессивно-образные функции могут выпадать на долю

²⁶ Словарь современного русского литературного языка в 17 т. Москва-Ленинград 1948-1965, т. VI, с. 486.

²⁷ Словарь современного русского литературного языка в 17 т. Москва-Ленинград 1948-1965, т. VIII, с. 359.

нейтральных, совсем безобразных, местоименных слов»²⁸. Именно они создавали и поддерживали на протяжении всего произведения напряженно-доверительную атмосферу внутреннего монолога поэта.

Для чего использует Пушкин такой арсенал оценочности? От кого он защищает свою «женку-ангела», свою Мадонну? Что предопределило страстность монолога-защиты и оправдывает открытость его оценок, высокая – в соответствии с требованиями поэтического этикета XVIII–XIX вв.?

Пушкин тонко учитывал традиции, в которых были воспитаны его современники. Virtuозное владение чувством «сообразности и соразмерности» обусловило четкую стилистическую корректировку в использовании и жанра и средств: книжное, высокое находится в прямой пропорции с общенародным. И этим еще раз утверждается мысль о том, что не о божестве, а о земной женщине, наделенной божественной красотой и внутренними достоинствами идет речь. Эта красота вызывает удивление, порождает зависть. Она хрупка, ранима. Ее легко разрушить, погубить, поэтому следует защитить. Пушкин, предвидя земное зло, заранее ограждает себя и свою «женку-ангела» от недобрых подозрений и сплетен. Не случаен пьедестал Мадонны: прекрасна, чиста – Образец, а потому – вне подозрений. Оправданна и форма монолога-защиты-утверждения.

Особое место в этом герменевтическом круге должен занять культурно-исторический фон и биографический. Место поэта в обществе первых десятилетий XIX в., история длительного и непростого сватовства поэта к Н. Н. Гончаровой, шесть трагических и счастливых лет супружества, доверие, любовь и постоянное восхищение своим «ангелом», только положительные оценки в письмах к Наталье Николаевне и друзьям, наконец, свидетельства друзей и близких: «Гляделась ли ты в зеркало, и уверилась ли ты, что с твоим лицом ничего сравнить нельзя на свете, а душу твою люблю я еще более твоего лица» (2 авг. 1833 г.). «Жена моя прелесть, и чем доле я с ней живу, тем более люблю это милое, чистое, доброе создание, которого я ничем не заслужил перед богом» (Плетневу, 3 авг. 1834 г.)²⁹; «Женка его очень милое творение. И он с нею мне нравится. Я более и более за него радуюсь тому, что он женат. И душа, и жизнь, и поэзия в выигрыше» (В. А. Жуковский – П. А. Вяземскому). «...Я повторяю свои пожелания, – пишет Е. Карамзина А. С. Пушкину, – вернее сказать надежду, чтобы Ваша жизнь стала столь же радостной и спокойной, насколько до сих пор была бурной и мрачной, чтобы нежный и прекрасный друг, которого Вы себе

²⁸ Виноградов, В. В.: Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. Москва 1963, с. 125.

²⁹ Пушкин, А. С.: Письма к жене. Ленинград 1987.

избрали, оказался Вашим ангелом-хранителем, чтобы Ваше сердце, всегда такое доброе, очистилось под влиянием Вашей милой супруги»³⁰.

Только вся эта фоновая многослойность помогает высветить каждое слово в сонете, обнажить его эмоционально-содержательную весомость, прибавляя исследователю и зрению, и чувства.

Таким образом, глубинный уровень обуславливает пристальное внимание как к языковым, так и фоновым средствам, создает объективную сферу для лингвостилистического толкования художественного текста.

Исчерпать возможности толкования, наверное, невозможно, потому что ракурсов великое множество. Каждая эпоха обнаруживает у слова свои эстетические созвучия, вымеряя их на шкале традиций и новаторства, проецируя в разные плоскости – бытовую, школьную, вузовскую, научную, вычлняя при этом неожиданные взаимопереходы, обнажая все новые и новые смыслы и эмоции, открывая свежие фоновые контексты.

Каждый ракурс требует своих установок при осмыслении эстетических возможностей слова, его эмоционально-оценочного потенциала, его фонических, метрических, морфологических и синтаксических данностей. Но каждый ракурс высвечивает эти грани только в фокусе художественного целого – контекста, контекста произведений, творчества писателя, литературного направления. При этом, эстетическая позиция, мировоззрение, культурно-исторический фон, литературоведческие данные учитываются как важные слагаемые в постижении смысла, а следовательно, адекватном авторскому замыслу толковании художественного феномена.

³⁰ Стихи советских поэтов об Александре Сергеевиче Пушкине. «Русский язык за рубежом». Москва 1986. № 5, с. 45.

