**Содержание**

1. Язык и его поэтическая функция

1.1 Динамическое целое языка

1.2 Особое отношение поэтической функции к динамическому целому языка

2. Поэтический язык

2.1 Трактовка поэтической функции языка Р. Якобсоном

2.2 Поэтическая функция языка не тождественна функциональному стилю

2.3 Поэтическая (эстетическая) речевая деятельность

2.4 Язык художественного текста

2.5 теория нарушений и отклонений

3. Языковая личность

# 1. Язык и его поэтическая функция

Понятие о языке является одновременно конечным горизонтом и отправной инстанцией всякого лингвистического исследования. С этим связана многозначность и многосмысленность самого термина "язык". Философ Мартин Хайдеггер (1889-1976) в "Письме о гуманизме" (1947) пишет о языке: "Язык – дом истины бытия"; "В жилище языка обитает человек"; "Язык есть просветляюще-утаивающее явление самого бытия"; "Язык есть язык бытия, как облака – облака в небе"; "Мы видим в звуковом и письменном образе тело слова, в мелодии и ритме – душу, в семантике – дух языка" (Хайдеггер 1993: 203). Тем самым язык предстает как мера истины, мера бытия всего сущего и воплощение онтологических уровней человеческого целого.

Основатель лингвистики Фердинанд де Соссюр (1857-1913) редуцировал предмет языкознания до языка как неподвижной замкнутой системы отношений между элементами (langue), но он же первый выделил в отдельный научный предмет речь (parole) как актуализацию языковой системы и языковую способность как деятельность (langage).

Непосредственным объектом нашего исследования выступает языковой текст. Текст является пространством языковой деятельности, цели которой не ограничиваются рамками системы языка, но простираются далеко в область субъективных человеческих интересов. Язык является важнейшим средством организации процессов различения и обобщения, познания и общения, понимания и воздействия, и человеческой деятельности в целом. В то же время язык вне конкретного действователя, человека, не может выступать как фактор деятельности. Язык выступает фактором деятельности в форме текста.

Ниже речь будет идти главным образом не о языке в узком лингвистическом смысле как системе отношений (langue) – в трактовке Фердинанда де Соcсюра, а о языковой способности человека – языке в действии (langage) (cм.: Соссюр 1977: 47-49, 52-53). Фактом целенаправленной и сознательно направляемой коммуникативной деятельности человека является текст, выступающий как "язык в действии" (Хэллидей, 1978). Именно в тексте, а не в языковой системе опредмечено конкретно-духовное - определенная человеческая деятельность. В то же время рассмотрение вопросов коммуникации художественных смыслов языковыми текстами будет вестись в средствах языка и с точки зрения языка. Язык будет пониматься как выходящий за очерченные Соссюром узкие рамки системы языка. Такого рода способность к выхождению и переходу от одной формы организации к другой согласуется с бытующим в отечественной традиции представлением о динамическом целом языка.

## 

## 1.1 Динамическое целое языка

В определении понятий о человеческом языке вообще и о поэтическом языке мы будем исходить из отечественной лингвистической традиции признания языковой системы, речевой деятельности и речи как языкового материала аспектами языка как динамического целого (ср.: Щерба 1974: 24-38). Соответственно выделенным Львом Владимировичем аспектам можно говорить о языке в трех ипостасях - языковой системы, языковой деятельности и языкового материала, или, о языке-деятельности, языке-материале и языке-системе, входящих в объем понятия о языке как динамическом целом.

Речевой деятельностью Л.В. Щерба (1974: 25) называет процессы говорения и понимания (включая сюда и интерпретацию!). Совокупность всего непосредственно говоримого и понимаемого, в том числе не обязательно зафиксированного в виде письменных текстов, трактуется ученым как языковой материал. Понятие "языка-системы" определяется как "словарь и грамматика данного языка" (там же: 26). Языковая система объективно заложена в языковом материале. И языковая система и языковой материал мыслятся как разные аспекты единственно данной в опыте речевой деятельности (там же: 25-28). Текстовая деятельность может быть включена на правах ориентированного на письменный источник (текстовый материал) вида в более широкое, родовое понятие речевой деятельности.

## 

## 1.2 Особое отношение поэтической функции к динамическому целому языка

Мы не разделяем идею В. фон Гумбольдта о происхождении языка исключительно из духа поэзии, но не можем не согласиться с приводимыми Яном Мукаржовским (1976: 426) словами Шальды: "Повсюду, где язык не является также и прежде всего средством выражения, где к языку не относятся прежде всего как к орудию монументальности, как к материалу, из которого создаются религиозно-общественные священные шедевры, язык быстро приходит в упадок и вырождается".

Суть особого отношения художественной (синоним - поэтической) практики в том, что она, по замечанию представителей Пражского лингвистического кружка, "увеличивает и делает более утонченным умение обращаться с языком вообще, дает возможность языку более гибко приспосабливаться к новым задачам и более богато дифференцировать средства выражения" (Мукаржовский 1967: 426). Тем самым язык в своей поэтической функции возделывает самое себя, в том числе и как языковую систему, в аспектах объективно закрепленного в художественном тексте языкового материала и осуществляемой в процессе чтения языковой деятельности понимания и интерпретации.

Поэтическая функция языка как ресурс развития обращена к абсолюту - идеальному совершенному языку. Как писал в этой связи В. фон Гумбольдт, "языкотворческая сила в человечестве будет действовать до тех пор, пока - будь то в целом, будь то в частности - она не создаст таких форм, которые полнее и совершеннее смогут удовлетворять предъявляемым требованиям" (Гумбольдт 1984: 52). О. Вальцель, исходя из представления о языке в его поэтической функции как меры совершенства национального языка, обращает внимание на тот исторический факт, что немецкий язык XIV столетия еще не обладал теми средствами выразительности, которыми обладал язык Шекспира в Англии. Фридрих Гундольф в книге о Шекспире показал, что немцам понадобилось свыше двухсот лет, чтобы "достигнуть степени выразительности, необходимой для вполне созвучного перевода Шекспира на немецкий язык" (Вальцель 1928: 6).

Исходя из вышесказанного, мы можем заключить также о том, что мера овладения индивидом практикой коммуникации с художественным текстом может рассматриваться как мера овладения национальным языком, или, как мера развития языковой личности индивида.

# 2. Поэтический язык

Уже Аристотель в "Риторике" и "Поэтике" подходит к определению ораторской актерской речи с точки зрения исчисления формальных признаков того и другого родов речи. По мнению Аристотеля (Поэтика, XXII), поэтическая речь отличается от обыденной особым словоупотреблением и произношением: в составе поэтического высказывания наряду с общеязыковой лексикой непременно присутствуют глотты (или глоссы, то есть слова диалектные или употребленные в диалектных значениях) и метафоры, а произносятся они нараспев и с иной интонацией, нежели в обыденной речи. Особое внимание следует при этом уделять пропорции в соотношении между глоттами (от избытка которых получается варваризм), метафорами (придающими тексту загадочность), украшениями речи и общедоступными словами, граничащими с низкой речью. Для избежания впадения в крайности следует соблюдать меру (Поэтика, XXII, см.: Аристотель 1998: 1098-2001). Более детальная схема понятия меры Аристотелем непосредственно не предлагается. Видимо, предполагается, что сказанного вполне достаточно для описания современной автору поэтической речи.

Еще дальше в тезисе об иноязычности поэтической речи идет Виктор Шкловский, указывающий на то, что поэтический язык не только кажется странным и чудесным, но и фактически "является часто чужим: шумерийский у ассирийцев, латынь у средневековой Европы, арабизмы у персов, древнеболгарский как основа русского литературного ..." (Шкловский 1983: 24). Здесь мы полагаем важным заметить, что на современном этапе в развитых языках такое явления не наблюдается, что могло бы послужить заключению об известной сравнимости по выразительной силе современных европейских языков с латынью и древнеболгарским. Очевидно, современное представление о поэтической функции языка в данном отношении значительно отличается от представления о ней у древних. Жак Дюбуа и коллектив общих риторов, образовавших занимающуюся исследованием риторико-поэтической функции языка группу μ, специально подчеркивают, что в современных условиях литературная деятельность представляет собой прежде всего "особое использование языка, что приложимо именно к поэзии в современном смысле слова" (Общая риторика 1986: 37). Изучение же исторически существовавших отличных по фонетическим, лексическим и грамматическим признакам от общенационального языков поэзии является предметом истории литературного языка (Степанов 1998: 608).

## 2.1 Трактовка поэтической функции языка Р. Якобсоном

Наиболее влиятельной теорией поэтической функции языка, обобщи-вшей многие достижения формальных изысканий начала ХХ века в данной области оказалась теория поэтической функции языка в составе полифункциональной модели языка Романа Якобсона (1896-1982). Поэтическая функция была выделена Р. Якобсоном в качестве одной из шести основных функций языка наряду с экспрессивной (адресантоцен-трической), конативной (адресатоцентрической), рефрентивной (конте-кстоцентрической), фатической (контактоустановления) и метаязыковой (Якобсон 1975: 193-230).

Учение Р. Якобсона о поэтической функции языка вобрало в себя идеи английского филолога У. Эмпсона (Empson 1956), русского филолога В.Б. Шкловского и др. Исследовательские интересы Р. Якобсона и В. Шкловского пересеклись в рамках основанного в 1916 году Общества по изучению поэтического языка (ОПОЯЗа), объединившего многих ученых, разделявших пафос воинственного формализма в изучении поэтической практики футуристической литературы начала прошлого века и литературного процесса в целом. Основным тезисом русских формалистов послужило утверждение, что основным “героем литературы” является “прием” и именно прием делает из словесного высказывания произведение искусства. В более поздний период в концепции функции языка у Романа Якобсона место приема занимает структура, и соответственно структурность рассматривается как атрибут поэтической речи (Якобсон 1975: 193-230; 231-255). Наряду с такой общей формулировкой Р. Якобсон квалифицирует поэтическую речь как само на себя направленное сообщение и выделяет следующие признаки поэтического языка:

1) "проективность": поэтическая функция проецирует принцип эквивалентности с оси селекции (выбора средств) на ось комбинации (синтаксической сочетаемости). Эквивалентность становится конституирующим моментом в последовательности (Якобсон 1975: 204);

2) опора на бинарный контраст между более и менее выдвинутыми членами цепи;

3) прием обманутого ожидания – появление неожиданных элементов на месте ожидавшихся;

4) явление семантического сближения единиц, находящихся в эквивалентных позициях;

5) глобальный параллелизм поэтического текста;

6) сходство, наложенное на смежность и порождающее символичность и полисемантичность поэзии, или парономастическая функция;

7) “двусмысленность” в трактовке У. Эмпсона;

8) звуковой символизм, доминирующая звуковая фигура.

Весь список приводимых Якобсоном признаков художественного высказывания в целом является мощным обобщением близких структурализму подходов в определении художественности по состоянию на момент выступления с известным докладом самого Р. Якобсона в 1952 году. Теория поэтической функции обращена лицом к содержательной форме высказывания: "Поэтическое присутствует, когда слово ощущается как слово, а не только как представление называемого им объекта или выброс эмоции, когда слова и их композиция, их значение, их внешняя и внутренняя форма приобретают вес и ценность сами по себе вместо того, чтобы безразлично относиться к реальности" (Якобсон 1996: 118; ср. понятие актуализации по Яну Мукаржовскому, 1967: 409).

В то же время нельзя не отметить известную узость методологического обоснования и, как следствие, механический способ соединения большинства приведенных выше критериев. Прием нарушенного ожидания не вполне отвечает принципу эквивалентности (пункты 3 и 4). Звуковой символизм не нуждается в двусмысленности (пункты 7 и 8). Самым же существенным недостатком теории Якобсона, собравшей воедино множество продуктивных филологических интуиций, явилась точка зрения, согласно которой сутью поэзии являются формальные приемы (в более поздней модификации теории - структуры), а не смысл сообщения. Структура означающего рассматривается безотносительно к структуре означаемого целого текста как сообщения, наделенного социально значимыми смыслами. Поэтика слов без оглядки на смысл укрепилась в западной филологии и литературной критике. "Литература (literaritй) есть не что иное, как язык, то есть система знаков: суть ее не в сообщении (message), а в самой этой системе" (Barthes 1967:134). "Включая в свою речь на всех уровнях и между ними множество обязательных соответствий, поэт замыкает речь на ней самой: и именно эти замкнутые структуры мы называем художественным произведением" (Общая риторика 1986: 46).

Согласно Р. Якобсону, в основе всех приемов формирования поэтического высказывания лежит проекция основывающегося на учете парадигматических отношений эквивалентности (подобия и различия, синонимии, антонимии, паронимии) принципа отбора на синтагматическую последовательность знаков. Такая широкая трактовка в конечном итоге отказывает человеку говорящему в подборе средств языкового выражения при подготовке речи иных коммуникативных жанров, чем поэтический. На практике такой подход к объяснению феномена поэзии привел к бесплодным интерпретациям поэтических текстов и вызвал осуждение (ср.: Якобсон, Леви-Стросс 1975; Мунэн 1975). Теория проецирования (projection theory) Р. Якобсона подверглась критике как недостаточно специфичная для описания именно поэтической функции языка (Виноградов 1963; Beaugrande 1978, 1978a; Fowler 1978). Отсутствие представления о социальной функции поэзии породило поэтологические схемы недостаточной объяснительной силы.

Представители Пражского лингвистического кружка Я. Мукаржовский, Б. Гавранек и В. Матезиус понимают поэтическую функцию языка как функцию актуализации языкового высказывания (Мукар-жовский 1967: 409). Повышенная степень актуализации языкового высказывания соответствует более полному осознанию последнего слушателем. Суть актуализации видится в оживлении языка перед глазами коллектива его носителей (там же: 427). Если И. Кант усматривал принцип искусства в оживлении души, то Б. Гавранек видит в актуализации средство оживления разговора (Гавранек 1967: 355). Задача поэтического языка видится в привлечении внимания к самому выражению с тем, чтобы "достичь эстетической действенности языка" (там же: 356). Здесь проводится важная для нас мыль о художественном тексте как мощном генераторе рефлексии над нетождественным содержательным потенциалом многих, на первый взгляд синонимичных лексико-грамматических конструкций в составе национального языка. Чтение художественных текстов, таким образом, обостряет "чувство языка". Однако такая глобалистская интерпретация, так же как и высказанная Р. Якобсоном, в конечно итоге невольно вытесняет и элиминирует из поля рассмотрения непосредственно содержательную сторону именно художественного высказывания как такового.

Составной частью мирового культурного процесса является диктуемое духом времени конструирование символического универсума. Под символическим универсумом разумеется задающий систему мироориентации для большой общности людей мир разделяемых всеми представлений и смыслов, выступающий в качестве основания разделяемого всеми общественного бытия в пределах социума. Символический универсум мыслится как направленный социальный процесс накопления, институциализации и легитимации представлений о социально разделенной картине мира (Berger, Luckmann 1966). Не может быть никаких сомнений в том, что язык в его поэтической функции играет активную роль в обеспечении преемственности культурообразующих смыслов из состава символического универсума.

## 2.2 Поэтическая функция языка не тождественна функциональному стилю

Тезис о существовании поэтического языка породил подход, исходящий из буквального понимания данного выражения и трактующий его в терминах учения о функциональном стиле (М.Н. Кожина, Р.А. Будагов), то есть как особую подсистему общенационального литературного языка. Понятию функционального стиля удовлетворяет подсистема внутри системы общенародного языка, характеризующаяся дифференцированным набором средств выражения (морфем, слов, типов предложения и типов произношения) и соответствующая конвенционально закрепленной за ней сферой общения и социальной функции (ср.: Степанов 1965: 218). Однако большая часть ученых категорически настаивает на том, что язык в его художественной функции (фр. tonalitй esthйtique) "по самой своей природе" не может быть в одном плане с функциональными стилями (Виноградов 1962; Степанов 1965: 222; см. также позиции Е.Г. Эткинда и В.Д. Левина по Межвузовская... 1962).

Художественная речь "использует языковые средства всех других стилей, в том числе и типичные для них" (Кожина 1983: 198). Впрочем, выход из затруднения исследователю видится в том, что средства других стилей используются не в полном составе, поскольку заимствуется не стиль, а отдельные стилевые средства (там же). Заметим, что в условиях художественного текстопроизводства Нового времени, когда не существует (канонического, кодифицированного, каталогизированного) поэтического языка как особого набора маркированых лексических единиц или грамматических конструкций национального языка, обсуждение некого поэтического стиля в составе общенародного языка утрачивает смысл. Как указывает Г.О. Винокур (1959: 245), мнение которого мы здесь разделяем, поэтический язык неправомерно трактовать как один из многих "стилей речи", под поэтическим языком правомерно понимать особый модус языка, связанный с достаточно самостоятельной смысловой сферой эстетической и никакой другой коммуникации.

В настоящее время стала также особенно очевидна и правота Р.А. Будагова и Ж.М. Шэффер, предостерегавших от ереси автономизации поэтического языка по отношению к языку общенациональному (Будагов 1961: 9; Schaeffer 1980). Поэтический язык, то есть язык в его художественной функции, не является разновидностью литературного языка, а, напротив, имеет в своем распоряжении в плане лексики, синтаксиса и т. д. все структурные образования, а в отдельных случаях и элементы разных эпох национального языка (Мукаржовский: 1967: 410). Художественное текстопроизводство ХХ века сполна продемонстрировало широкое использование всех средств и регистров развитых национальных языков. Поэт Нового времени не скован языковым каноном жанра. Больше нельзя сказать: "Вот это слово или выражение само по себе поэтическое, а то нет". Выявление поэтической структуры высказывания требует более тонкого подхода, нежели составление словарей поэтизмов.

Мы в этой связи также находим неправомерным возможное отождествление поэтического языка с языком художественной литературы. Под последним (в противоположность более широкому понятию литературного языка) обычно понимается понятие, ограниченное пределами различных жанров имеющейся в наличии литературы (Будагов 1961: 7). Не останавливаясь на критике самого понятия языка художественной литературы, заметим, что при любом понимании последнего исходя из принципа закрытого набора заранее распределенных по жанрам текстов, нет шансов получить на выходе анализа что-либо иное, чем очередное ретроспективное описание историко-литературной системы жанров, хотя бы и адаптированное к жаргону лингвистики. Постановка вопроса о поэтическом языке, или, об общенациональном языке в его поэтической функции, претендует не только на объяснение структуры созданных, но и на предсказание структуры будущих, еще не написанных и отвечающих определенным над-историческим критериям художественности текстов.

В условиях художественного текстопроизводства Нового времени не представляется справедливым утверждать о наличии в составе общенационального языка некого поэтического языка как функционального субъязыка, или в терминах де Богранда - особой лексикограмматики (Beaugrande 2001), которая включала бы в себя список особых грамматических конструкций (colligations) и особых лексем и способов соединения их между собой (collocations). Уже в 1798 году Новалис определил романтическую поэзию как "свободу связываний и сочетаний" (Новалис 1990: 60).

Поэтическое означающее надстраивается над означающим непоэтическим по принципу содержательной формы: "Основная особенность поэтического языка как особой знаковой функции как раз в том и заключается, что это "более широкое" и "более далекое" содержание не имеет своей собственной раздельной языковой формы, а пользуется вместо нее формой другого, буквального содержания. Таким образом формой здесь служит содержание" (Винокур 1959: 390). Содержательная форма конструируется в творческом акте продуцента текста. Представители общей риторики указывают на то, что для поэзии существует только один язык, тот, который поэт преобразует (Общая риторика 1986: 47). Принцип преобразования логически влечет за собой отказ от представления о поэтическом языке как некой замкнутой языковой системе (ср. там же: 41).

Поэтическая функция языка объективируется в условиях художественной практики Нового времени не в особом жаргоне поэтов, а непосредственно в художественном тексте.

## 2.3 Поэтическая (эстетическая) речевая деятельность

А.Е. Супрун выделяет в особый вид речевой деятельности поэтическую деятельность. Последняя определяется как квинтэссенция речевой деятельности. Автор указывает на высокую значимость следования ритму, тщательного выбора лексики и (также не комментируемой исследователем) гибкости языка для достижения поэтического эффекта, который может заключаться для реципиента в делании, думании или чувствовании (Супрун 1996: 206-232). Используемые для объяснения поэтической деятельности алхимические оценочные понятия квинтэссенции, гибкости языка и тщательного отбора лексики остаются настолько концептуально недоопределенными исследователем, что, на наш взгляд, едва ли могут быть использованы в качестве средства познания. Так, например, инженер-электронщик может тщательно подбирать лексику для описания устройства сложного прибора, но за его описаниями едва ли будут охотиться из соображений стиля любители поэзии.

В.А. Пищальникова указывает, что целью эстетической речевой деятельности является адекватная репрезентация личностных смыслов. Цель эта имеет результат в виде художественного текста как "совокупности эстетических речевых актов, представляющей определенное содержание концептуальной системы автора" (Пищальникова 1993: 7). Понимание текста трактуется как поле пересечения авторского и читательского личностных смыслов. Одним из способов вхождения в концептуальную систему автора, а именно она в отличие от универсальных смыслов видится исследователю предметом коммуникации, полагается ритмомелодическая организация и вхождение в состояние эмоциональной напряженности (там же: 4, 5). По-видимому, ближайшими аналогами так понимаемой деятельности читателя художественного текста будут популярные телевизионные игры "Пойми меня" и "Угадай мелодию". Деятельность автора художественного текста объясняется спонтанным самодовлеющим желанием представить свои личностные смыслы в конвенциональных языковых единицах (там же: 5, 6, 7), но весьма для нас непонятным из дискурса исследователя остается цель читательского вникания в чужую индивидуальность.

## 

## 2.4 Язык художественного текста

Согласно Г.А. Лесскису, язык художественного текста представляет собой особую знаковую систему, единую для разных языков, выступающих лишь в качестве строительного материала для художественного текста (Лесскис 1982: 430; также Тураева 1986: 13-14). Данное положение исследователя мы могли бы принять в самом общем виде, но для нас пока остается весьма неясным, где в таком случае пролегает та черта, у которой единство средств выражения уступает место множественности, обусловленной спецификой конкретного национального языка и отдельного текста.

Для иллюстрации положения о единстве языка художественного текста Г.А. Лесскис приводит убеждение, согласно которому "Мадам Бовари" и "Анна Каренина" написаны на одном языке - языке художественной литературы. (Очевидно, между языком художественной литературы и языком художественного произведения ставится знак равенства, как в словаре С.Я. Мостковой, Л.А. Смыкаловой и С.П. Чернявской - 1967: 52.) Мы можем принять и это утверждение Лесскиса, хотя оно никак не может поддержать первое, поскольку само из него проистекает (множество художественных текстов написано художественным языком). Когда же исследователь утверждает, что синтактическое описание художественных текстов в таких, на наш взгляд, методологически неопределенных терминах, как "литературный образ" (Лесскис 1982: 436), достигает "большой степени точности, строгости и однозначности", мы никак не можем принять этой утопии, поскольку против этого восстает весь наш опыт наблюдения дискуссий и чтения литературоведческих трудов. Более чем за сто лет анализа среди ученых мужей так и не установилось единого мнения хотя бы о количестве персонажей в "Падении дома Ашеров" Эдгара По (см.: TCI 1969), не говоря уже о более тонких материях в текстовой организации. В этой связи мы никак не можем уподобить в отношении точности структуру художественного текста структуре арифметического уравнения. И это только частный момент, а в целом мы вынуждены повторить за Ю.С. Степановым (1965: 222): "что такое langue littraire и чем он отличается от языка в художественной функции неясно".

Предложение Лесскиса (1982: 440) считать художественный текст более определенным в плане синтагматики, нежели в парадигматическом (то есть смысловом) плане, представляется абсурдным, поскольку, во-первых, синтагматические отношения во всякой семиотической системе представляют собой инобытие парадигматических (одна грань семиотической системы закономерно перевыражается в другой), а во-вторых, множественность линейных реализаций языка не свидетельствует о расщеплении языка на множество неравных языковых систем, а свидетельствует лишь в пользу богатого инвентаря языковых средств.

В аспекте отношения парадигматики и синтагматики художественного текстообразования мы придерживаемся диаметрально противоположной высказанной Лесскисом точки зрения. Мы считаем, что парадигма художественного смыслообразования предполагает множество индивидуальных авторских синтактических решений в развертывании художественной установки текста. Заметим также, что парадигма художественного смыслообразования в абсолютном (родовом) приближении содержит в своем составе схему индивидуации, согласно которой возможно построение многих оригинальных по материалу и технике программ художественного текстоообразования.

О языке художественного текста пишет Э.П. Кадькалова. Согласно исследователю, художественный текст в основе своей иррационален. Последнее качество и отличительная черта объясняется спецификой объекта художественного текста - авторского видения действительности. Цель текста видится в том, чтобы "поведать Миру об одном из возможных его восприятий и только" (Кадькалова 1994: 38). Иррациональность языка определяется как экстралингвистическая. Постулируется тождество языка художественной литературы и "поэтического языка", или идиостиля. Отличительными признаками этого языка мыслятся асимметрия формы/значения, высокая активность формы и функционально-стилистическая неоднородность слагаемых текста (там же: 39). Тем самым искомое, то есть "высокая активность формы", выдается за инструмент познания наряду с асимметрией знака, являющейся, как известно, языковой и семиотической универсалией. Исследователь не указывает на избранный им исторический этап исследования поэтического языка, но едва ли признак функционально-стилистической неоднородности поможет понять каноническое поэтическое текстопроизводство периодов жесткой регламентации принципов отбора языковых средств.

Художественное текстообразование для нас является не сферой действия некого отдельного, обособленного от общего национального языка художественного (поэтического, риторического, эстетического) подъязыка, а речевой деятельностью, задающей modus operandi для языковой личности производителя и читателя текста. Если художественная структура может быть помыслена как сугубо внутриэстетический предмет, то языковые элементы, на базе которых такая структура воплощается в реальной языковой ткани текста, могут рассматриваться с точки зрения их потенциального вклада в текстообразование в качестве средств художественного текстообразования.

Поскольку всякий развитой национальный язык в современных условиях представляет собой богатейшую и сложнейшую семиотическую систему, претендующую на статус универсального средства выражения и коммуникации, продуцент художественного текста изначально и по определению обладает широчайшей свободой в плане выбора конкретных языковых средств конструирования художественного мира текста. В то же время возрастает значимость способа оперирования языковыми единицами как источника индивидуации поэтической функции отдельного внутритекстового высказывания и текста в целом.

Прояснение лингвистических оснований отнесения того или иного текста к сфере действия поэтической функции языка относится разными исследователями к ведению лингвистической поэтики (Р. Якобсон) или структурной стилистики в составе лингвистических наук (Б. Гавранек). Согласно последнему, стиль как раз и представляет собой "способ использования (выбор) языковых средств в соответствующих высказываниях как в зависимости от конкретного назначения формы и роли этих средств, так и в зависимости от ориентации (например, ориентация эмоциональная, эстетическая и т.д.) говорящего или пишущего. ...- это индивидуализированная (автономная) организация структурного целого (интегрального целого) как любой манифестации языка... Стилистика как специальная дисциплина, изучающая понятый указанным образом стиль, является частью лингвистики" (Havranek 1940: 472).

## 

## 2.5 Теория нарушений и отклонений

В ХХ веке большое влияние и широкое распространение в европейском и мировом масштабе получило представление о поэтическом языке как об аномальном употреблении языка, легшее в основу теории поэтического языка как теории языкового отклонения (un йcarte linguistique – см.: Общая риторика 1986: 41), приписываемой то Полю Валери, то Шарлю Брюно. Разновидности этой теории носят, например, во франкоязычной литературе, такие имена, как abus (*злоупотребление* –П. Валери), scandale (*бесчинство* – Р. Барт), viol (*насилие над языком* – Ж. Коен), folie (*безумие* – Л. Арагон), dйviation (*уклонение* – Л. Арагон), subversion (*разрушение* – Ж. Петар), infraction (*взлом* – М. Тири), transgression (*переступание* – Ж. Батай) и т.д., вплоть до модернизации данной теории в известной коллективной монографии представителей французской неориторики "Общая риторика", которые ввели тонкое уточнение данной теории как не просто теории отклонения, а теории отклонения от нормы (см.: Общая риторика 1986: 48-52). Представители этой, так называемой новой риторики утверждают, что для построения знания о переименованной ими в риторическую поэтической функции языка следует описать приемы, при помощи которых речь ритора нарушает языковые правила на трех уровнях: морфологическом, синтаксическом и семантическом (там же: 55).

Представители общей риторики определяют литературную (поэтическую, риторическую) деятельность как "формальную обработку языкового материала" (Общая риторика 1986: 47). С определением поэтического текстопроизводства как преобразования языкового материала трудно не согласиться, но такое определение охватывает широкий спектр видов текстопроизводства, включая монографический, и поэтому не может использоваться в качестве средства индивидуации именно поэтического начала.

### Важная роль в лингвостилистической теории поэтической речи ХХ века отводится понятию приема, эволюционировавшему от представления о речи-построении В. Шкловского (1990: 72) к представлению о когнитивном диссонансе. Последний представляет собой выливающийся в переживание дискомфорта или напряжения конфликт между ожидаемыми и актуальными новыми данными восприятия. Наиболее последовательно такое представление о стилистическом приеме представлено в теории нарушенного ожидания М. Риффатера: "Стилистический прием задуман так, что читатель не может его пропустить при самом беглом чтении" (Риффатер 1980: 77). Именно быстрое чтение положено М. Риффатером в основу анализа стилистической маркированности текста (там же: 82). "Стилистический контекст является *лингвистической моделью, которая внезапно нарушается непредсказуемым элементом*, и получающийся в результате этого нарушения контраст является стилистическим стимулом" (там же: 87). Но если те же самые элементы появятся в таком контексте, где меньше всего их можно ожидать, они уже становятся приемом (например, letum в значении mors в "низкой" поэзии производит иронический эффект; Гораций в сатирах 2.6 вкладывает это слово в уста философствующего городского обывателя).

Прием нарушения ожидания, на наш взгляд, имеет своим прямым прообразом оглушительные выстрелы на сцене во время скучного спектакля, призванные заставить сонную публику в партере проснуться и пересчитать действующих лиц. Приведенный нами вариант толкования теории М. Риффатера сам автор теории нисколько не стремится обесценить, а, напротив, пишет о средних читателях, о быстром чтении, о беспрецедентной решимости писателя бороться с эллиптическим декодированием, о выделении главной мысли, о привлечении внимания (Riffatterre 1971: 148, 149; Риффатер 1980: 73, 77, 82) и тому подобных реалиях, характерных для риторики маленького газетного объявления на большой газетной полосе.

Вариантом теории нарушенного ожидания является теория конвергенции стилистических приемов, восходящая к заметкам о стилистике латинского языка Ж. Марузо (Marouzeau 1946: 339-340) и выдвинутая в качестве теории языка литературного текста также самим М. Риффатером. Под конвергенцией разумеется скопление тесно поставленных в тексте "придающих друг другу дополнительную экспрессивность" стилистических приемов (Риффатер 1980: 89). Предполагается, что такие места скопления приемов в тексте способны обратить внимание читателя на главное (там же: 90). Здесь нам остается предположить, что исследователь пишет о писателях, замусоривающих свои тексты второстепенными сведениями и информацией для особо интересующихся, какую в "не-литературных" текстах печатают в сносках мелким шрифтом. Очевидно, что такое представление о художественном текстопроизводстве не имеет положительных точек пересечения с восходящим к эстетике немецкого романтизма нашим представлением о "синтетическом" авторе, не зазывающем, а созидающем своего читателя.

# 3. Языковая личность

В современной филологической литературе общепризнана зависимость глубины понимания от степени подготовленности читательской аудитории к освоению того или иного типа языковых текстов культуры. Традиционно острым является вопрос о глубине понимания художественных текстов. В этой связи вселенский пессимист Артур Шопенгауэр (1786-1861) отмечает, что художественная идея действует на всякого лишь по мере его собственного интеллектуального достоинства (Шопенгауэр, 1992: 465). В качестве высшей меры филологической способности читателя к освоению содержательности художественного текста мы полагаем способность к адекватному усмотрению художественной идеи языкового текста. Данная способность напрямую связана с процессом постижения в художественном тексте конечных целей человеческой культуры, но сама она никак не может быть эмансипирована от степени овладения индивида языком во всех его трех ипостасях - как системой, как миром текстов и как деятельностью понимания.

Абстрактное представление о человеке как о носителе языка соответствует в филологической науке понятию языковой личности. Последняя раскрывается через множество специфических свойств непосредственно в языковой деятельности, а также в системе научного описания такого рода деятельности различных уровней и степеней. Предметом описания с опорой на ту или иную модель языковой личности могут выступать также способности и готовности (навыки и умения) индивида к осуществлению тех или иных "специальных" видов языковой деятельности, например деятельности по пониманию текстов культуры.

В качестве опорных ориентиров могут служить поддающиеся шкалированию языковые и герменевтические готовности реципиента, выступающего как человек внимающий, личность в широком смысле и при этом развитая языковая личность. В этой связи представляется целесообразным воспользоваться моделью языковой личности, предложенной Г.И. Богиным. Отметим то обстоятельство, что данная модель является принципиально открытой, многоосевой и многоплоскостной.

В плоскости типологии уровней понимания текстов Г.И. Богин выделяет три типа понимания, которые интерпретируются здесь в качестве уровней понимания, в порядке восхождения от низшего к высшему.

1) Семантизирующее понимание. Определяется как понимание **значения** (слова, словосочетания или предложения). Ограниченность этого вида (уровня) понимания заключается в принципиальной ориентированности на линейность действия с единицами текста, на узнавание значений языковых единиц, отождествление средств и содержания текста (см.: Богин 1986: 33-34). Без этого вида понимания, как правило, невозможны другие, более высокие уровни понимания текста. При этом ограниченность (замкнутость) в рамках семантизации не позволяет выйти к решению задач реального человеческого общения, которому присущ смысловой характер.

2) Когнитивное понимание. Определяется как понимание явлений за счет соотнесения образов знаковых ситуаций с образами реальных ситуаций. Этот вид понимания характеризуется "разделенностью средств коммуницирования и содержания коммуникации", причем момент семантизации здесь присутствует в снятом виде. Когнитивное понимание обусловливает оперирование не только значениями, но и смыслами. В конечном счете когнитивное понимание ориентировано на формирование знания (там же: 44-56).

3) Распредмечивающее понимание. Выделяется своей обращенностью на передачу идеальных субъективно-ценностных реальностей от одного человека к другому, оно соотносительно по преимуществу с уровнем адекватного синтеза в развитии языковой личности. Взаимодействие с текстом характеризуется распредмечиванием выразительных средств текста, ни одно из которых в отдельности непосредственно не обозначает заложенного автором и получаемого реципиентом смысла (там же: 58). Заметим, что внутри каждого уровня можно выделить особо лестницу подуровней, согласующихся с определенными ступенями освоения индивидом категоризованных способов, или техник, понимания.

Важным моментом учения о стратификации уровней развития языковой личности является соотнесение уровней понимания с тем или иным языковым уровнем организации текста - от фонетического, лексического, синтаксического до собственно текстового. Дифференциация уровней рассмотрения текстового материала и иерархии способов понимания текстов методологически значима для построения теории интерпретации художественного текста. Характерным является опредмечивание поэтической функции языка именно в структуре целого текста. В этой связи встает вопрос о распознаниии, конкретнее, о схемах индивидуации текстовой установки на выполнение текстом поэтической функции.

## Индивидуация

Индивидуацией в философии называется разделение всеобщего на особенное, на индивиды, процесс образования и обособления единичных существ (КФЭ 1994: 176-177). Платон признавал подлинное бытие только для рода, для идей, оставляя за индивидами только беспрерывное возникновение и уничтожение. Аристотель объясняет принцип индивидуации, то есть основу существования индивидуальных предметов, сквозь призму качественности. Последняя трактуется как многообразие определенности вещества. В продолжение аристотелевской традиции Фома Аквинский считает принципом индивидуации рассматриваемую сквозь призму измерений материю (materia signata), выступающую в качестве неделимой субстанциальной формы. Шопенгауэр связывает происхождение индивидуации с категориями времени и пространства и трактует род как распространенную во времени идею (Шопенгауэр 1993, т. 2: 493, 494, 515). Лейбниц, напротив, рассматривает мир как состоящий из индивидов-монад. Дунс Скот полагает принцип индивидуации всех отдельных вещей по преимуществу скрытым от нас и лишь бога узнаваемым по признаку его бесконечности. Если, по Фоме Аквинскому, суть индивидуальных предметов сводится к их "чтойности" (quidditas), некой формальной субстанции, то для Скота такой тезис неприемлем, поскольку за индивидом всегда признается не редуцируемое к сущности "этотное" качество (haecceitas), основанное на его материальной отдельности (Gilson 1952: 441).

В психоаналитической теории К.Г. Юнга понятие индивидуации связывается с развитием психологического индивида как существа, отличного от общей, коллективной психологии и обладающего "самостью". Филология имеет дело с вторичной индивидуацией, восстановлением осуществленного в тексте своеобразия, она обращена на дифференциацию опредмеченной коммуникативной ценности.

**Индивидуацией** с прикладной точки зрения принято называть установление уникального для данного отдельного предмета или для данной отдельной разновидности предметов, к каким можно отнести и тексты культуры (ср.: Щедровицкий, Котельников 1983: 35). Буквальное значение термина связано с выделением целостностей (individuale) из стихии всеобщего (universale). Индивидуация осуществляется по схемам и опирается на формальные признаки. Применительно к текстам культуры она позволяет поместить гипотезу о смысле в стихию смыслообразования, соответствующую определенному типу текстов. Таким образом индивидуация вносит в пространство смыслопостроения элементы предсказуемости и нормативности, связанные с выводимостью многих черт предмета из его сущности. Индивидуация снижает меру неопределенности в познаваемом предмете.

Индивидуация связана с интерпретацией, может рассматриваться как вид интерпретации, как цель интерпретации или, напротив, как ее отправной пункт в случае интерпретации видового начала при опоре на родовое. С точки зрения лингвистической поэтики наибольшего внимания заслуживает индивидуация функций языка, в том числе поэтической функции. Функция языка при этом берется как универсалия для множества существующих в действительности наделенных ею текстов культуры, а также таких, которые существуют только в потенции. При этом сама данная функция нуждается в индивидуации, выделении из общего океана выполняемых языком коммуникативных функций. Построение системы схем индивидуации данной функции языка является одной из актуальных задач лингвистики. Такое построение возможно преимущественно при опоре на традицию выявления сущностей, допускающих формальное описание, или, субстанциальных форм (forma substantialis по Фоме Аквинскому). Важная роль здесь принадлежит выявлению и описанию схем определения опредмеченной в языковом тексте установки на выполнение им поэтической функции.

Для лингвистики ХХ века было характерным стремление индивидуировать поэтический язык и поэтический (художественный) текст как диаметрально противоположный языку научному (М.Н. Кожина), обыденному (В. Шкловский), практическому (Р. Якобсон), правильному и прозрачному (Р. Барт, Ж. Коен, Л. Арагон), неукрашенному (тради-ционная и новая риторика фигур от Деметрия и Доната до Ж. Дюбуа). Попытки такого рода в значительной мере ориентировались на рассмотрение текстового материала вне его социальной ценности и приводили главным образом к индивидуации тех или иных отдельных поэтических школ и направлений, чаще всего авангардных и построенных на примате того или иного отдельного (возведенного в абсолют) приема в работе с языковым материалом подобно мастерской ритуальных памятников с ограниченным набором инструментов и материалов. Специфическая трудность индивидуации поэтической функции языка связана с необходимостью выделения последней из стихии равновеликих ей функций на основании ее инакости, часто проистекающей из наличия иных, недоступных другим функциям измерений и не сводимой к прямым противоположностям по отношению к другим. Полнота своебразия поэтической функции языка имеет место не в отдельном слове или грамматической конструкции, а в художественном качестве текста, обусловленном опредмеченной программой тексто- и смыслопостроения.