

Бахтин М. Слово в романе filosoff.org
Спасибо, что скачали книгу в бесплатной электронной библиотеке
<http://filosoff.org/> Приятного чтения!

Михаил Бахтин

Слово в романе

Глава I. Современная стилистика и роман

До XX века не было отчетливой постановки проблем стилистики романа, постановки, которая исходила бы из признания стилистического своеобразия романного (художественно-прозаического) слова.

Роман долгое время был предметом только отвлеченно-идеологического рассмотрения и публицистической оценки. Конкретные вопросы стилистики или вовсе обходились, или рассматривались попутно и беспринципно: художественно-прозаическое слово понимали как поэтическое в узком смысле, и к нему некритически применяли категории традиционной стилистики (с ее основой – учением о тропах); или же просто ограничивались пустыми оценочными характеристиками языка – «выразительность», «образность», «сила», «ясность» и т. п., – не вкладывая в эти понятия никакого сколько-нибудь определенного и продуманного стилистического смысла.

К концу прошлого века в противовес отвлеченно-идеологическому рассмотрению начинает усиливаться интерес к конкретным вопросам художественного мастерства в прозе, к технологическим проблемам романа и новеллы. Однако в вопросах стилистики положение несколько не изменилось: внимание сосредоточивается почти исключительно на проблемах композиции (в широком смысле). Но по-прежнему нет принципиального и в то же время конкретного (одно без другого невозможно) подхода к особенностям стилистической жизни слова в романе (да и в новелле); продолжают господствовать те же случайные оценочные наблюдения над языком в духе традиционной стилистики, совершенно не затрагивающие подлинного существа художественной прозы.

Очень распространена и характерна точка зрения, видящая в романном слове некую внехудожественную среду, лишенную особой и своеобразной стилистической обработки. Не находя в романном слове ожидаемого чисто поэтического (в узком смысле) оформления, ему отказывают во всякой художественной значимости, оно, как и в жизненно-практической или научной речи, является лишь художественно-нейтральным средством сообщения [1].

Такая точка зрения освобождает от необходимости заниматься стилистическими анализами романа, снимает самую проблему стилистики романа, позволяя ограничиваться чисто тематическими анализами его.

Впрочем, именно в 1920-х годах положение изменяется: романное прозаическое слово начинает завоевывать себе место в стилистике. С одной стороны, появляется ряд конкретных стилистических анализов романной прозы; с другой стороны, делаются и принципиальные попытки осознать и определить стилистическое своеобразие художественной прозы в ее отличии от поэзии.

Но именно эти конкретные анализы и эти попытки принципиального подхода со всею ясностью обнаружили, что все категории традиционной стилистики и самая концепция поэтического, художественного слова, лежащая в их основе, не применимы к романному слову. Романное слово оказалось пробным камнем для всего стилистического мышления, обнаружившим узость этого мышления и неадекватность его всем сферам художественной жизни слова.

Все попытки конкретных стилистических анализов романной прозы либо сбивались на лингвистические описания языка романиста, либо ограничивались выделением отдельных стилистических элементов романа, которые подводимы (или только кажутся подводимыми) под традиционные категории стилистики. И в том и в другом случае

стилистическое целое романа и романного слова ускользает от исследователей.

Роман как целое – это многостильное, разноречивое, разноголосое явление. Исследователь сталкивается в нем с несколькими разнородными стилистическими единствами, лежащими иногда в разных языковых планах и подчиняющимися разным стилистическим закономерностям.

Вот основные типы композиционно-стилистических единств, на которые обычно распадается романное целое:

1) прямое авторское литературно-художественное повествование (во всех его многообразных разновидностях) ;

2) стилизация различных форм устного бытового повествования (сказ);

3) стилизация различных форм полулитературного (письменного) бытового повествования (письма, дневники и т. п.);

4) различные формы литературной, но внехудожественной авторской речи (моральные, философские, научные рассуждения, риторическая декламация, этнографические описания, протокольные осведомления и т. п.);

5) стилистически индивидуализированные речи героев.

Эти разнородные стилистические единства, входя в роман, сочетаются в нем в стройную художественную систему и подчиняются высшему стилистическому единству целого, которое нельзя отождествлять ни с одним из подчиненных ему единств.

Стилистическое своеобразие романного жанра именно в сочетании этих подчиненных, но относительно самостоятельных единств (иногда даже разноязычных) в высшем единстве целого: стиль романа – в сочетании стилей; язык романа – система «языков». Каждый выделенный элемент языка романа ближайшим образом определяется тем подчиненным стилистическим единством, в которое он непосредственно входит: стилистически индивидуализированной речью героя, бытовым сказом рассказчика, письмом и т. п. Этим ближайшим единством определяется языковой и стилистический облик данного элемента (лексический, семантический, синтаксический). В то же время этот элемент вместе со своим ближайшим стилистическим единством причастен стилю целого, несет на себе акцент целого, участвует в построении и раскрытии единого смысла целого.

Роман – это художественно организованное социальное разноречие, иногда разноязычие, и индивидуальная разноголосица. Внутренняя расслоенность единого национального языка на социальные диалекты, групповые манеры, профессиональные жаргоны, жанровые языки, языки поколений и возрастов, языки направлений, языки авторитетов, языки кружков и мимолетных мод, языки социально-политических дней и даже часов (у каждого дня свой лозунг, свой словарь, свои акценты), – эта внутренняя расслоенность каждого языка в каждый данный момент его исторического существования – необходимая предпосылка романного жанра: социальным разноречием и вырастающей на его почве индивидуальной разноголосицей – роман оркеструет все свои темы, весь свой изображаемый и выражаемый предметно-смысловой мир. Авторская речь, речи рассказчиков, вставные жанры, речи героев – это только те основные композиционные единства, с помощью которых разноречие вводится в роман; каждое из них допускает многообразие социальных голосов и разнообразие связей и соотношений между ними (всегда в той или иной степени диалогизованных). Эти особые связи и соотношения между высказываниями и языками, это движение темы по языкам и речам, ее дробление в струях и каплях социального разноречия, диалогизация ее – такова основная особенность романной стилистики.

Традиционная стилистика не знает такого рода сочетания языков и стилей в высшее единство, у нее нет подхода к своеобразному социальному диалогу языков в романе. Поэтому – то стилистический анализ ориентируется не на целое романа, а лишь на то или иное подчиненное стилистическое единство его. Исследователь проходит мимо основной особенности романного жанра, подменяет объект исследования и вместо романного стиля анализирует, в сущности, нечто совсем иное. Он транспонирует симфоническую (оркестрованную) тему на рояль.

Наблюдаются два типа такой подмены: в первом случае вместо анализа романного стиля дается описание языка романиста (или, в лучшем случае, «языков» романа); во втором – выделяется один из подчиненных стилей и анализируется как стиль целого.

В первом случае стиль отрешается от жанра и от произведения и рассматривается как явление самого языка; единство стиля данного произведения превращается или в единство некоторого индивидуального языка («индивидуальный диалект»), или в единство индивидуальной речи (parole). Именно индивидуальность говорящего и признается тем стилеобразующим фактором, который превращает языковое, лингвистическое явление в стилистическое единство.

Для нас в данном случае не существенно, в каком направлении протекает такого рода анализ романного стиля: идет ли он к раскрытию некоторого индивидуального диалекта романиста (то есть его словаря, его синтаксиса) или к раскрытию особенностей произведения как некоторого речевого целого, как «высказывания». И

в том и в другом случае одинаково стиль понимается в духе Соссюра – как индивидуализация общего языка (в смысле системы общих языковых норм). Стилистика при этом превращается или в своеобразную лингвистику индивидуальных языков, или в лингвистику высказывания.

Единство стиля, согласно разбираемой точке зрения, предполагает, таким образом, с одной стороны – единство языка в смысле системы общих нормативных форм и с другой стороны – единство индивидуальности, реализующей себя в этом языке.

Оба эти условия действительно обязательны в большинстве стихотворно-поэтических жанров, но и здесь они далеко не исчерпывают и не определяют еще стиля произведения. Самое точное и полное описание индивидуального языка и речи поэта, хотя бы и с установкой на изобразительность языковых и речевых элементов, не есть еще стилистический анализ произведения, поскольку эти элементы относятся к системе языка или к системе речи, то есть к некоторым лингвистическим единствам, а не к системе художественного произведения, которое управляется совершенно иными закономерностями, чем лингвистические системы языка и речи.

Но, повторяем, в большинстве поэтических жанров единство системы языка и единство (и единственность) непосредственно реализующей себя в нем языковой и речевой индивидуальности поэта являются необходимыми предпосылками поэтического стиля. Роман же не только не требует этих условий, но даже, как мы сказали, предпосылкой подлинной романной прозы является внутренняя расслоенность языка, его социальная разноречивость и индивидуальная разноголосица в нем.

Поэтому подмена романного стиля индивидуализированным языком романиста (поскольку его можно обнаружить в системе «языков» и «речей» романа) вдвойне неопределенна: она искажает самую сущность стилистики романа. Такая подмена неизбежно приводит к выделению из романа лишь тех элементов, которые укладываются в рамки единой языковой системы и которые выражают прямо и непосредственно авторскую индивидуальность в языке. Целое романа и специфические задачи построения этого целого из разноречивых, разноголосых, разностильных и часто разноязычных элементов остаются вне пределов такого исследования.

Таков первый тип подмены объекта стилистического анализа романа. Мы не углубляемся в разнообразные вариации этого типа, определяемые различным пониманием таких понятий, как «речевое целое», «система языка», «авторская языковая и речевая индивидуальность», и различием в понимании самого взаимоотношения между стилем и языком (а также между стилистикой и лингвистикой). При всех возможных вариациях этого типа анализа, знающего только один и единственный язык и единственную, непосредственно выражающую себя в нем индивидуальность автора, стилистическая сущность романа безнадежно ускользает от исследователя.

Второй тип подмены характеризуется установкой уже не на язык автора, а на стиль романа, однако этот стиль сужается до стиля лишь какого-нибудь одного из подчиненных (относительно самостоятельных) единств романа.

В большинстве случаев романный стиль подводится под понятие «эпического стиля», и к нему применяются соответствующие категории традиционной стилистики. При этом из романа выделяются только элементы эпического изображения (преимущественно в прямой авторской речи). Глубокое различие между романной и чисто эпической изобразительностью игнорируется. Различия между романом и эпосом воспринимаются обычно лишь в плане композиционном и тематическом.

В других случаях выделяются иные элементы романного стиля, как более характерные для того или иного конкретного произведения. Так, элемент повествования можно рассматривать с точки зрения не его объективной изобразительности, а субъективной выразительности (экспрессивности). Можно выделить элементы бытового, внелитературного повествования (сказ) или моменты сюжетно-осведомительного характера (например, при анализе авантюрного романа) [2]. Можно, наконец, выделить и чисто драматические элементы романа, низводя повествовательный момент до простой ремарки к диалогам романских персонажей. А между тем система языков в драме принципиально иначе организована, поэтому и языки эти звучат совершенно по-иному, чем в романе. Нет объемлющего языка, диалогически повернутого к отдельным языкам, нет второго объемлющего несюжетного (не драматического) диалога.

Все эти типы анализов неадекватны стилю не только романного целого, но и того элемента, который они выделяют как основной для романа, ибо этот элемент, изъятый из взаимодействия с другими, изменяет свой стилистический смысл и перестает быть тем, чем он действительно был в романе.

Современное состояние вопросов стилистики романа обнаруживает с полной очевидностью, что все категории и методы традиционной стилистики не способны овладеть художественным своеобразием слова в романе, его специфической жизнью в

нем. «Поэтический язык», «языковая индивидуальность», «образ», «символ», «эпический стиль» и другие общие категории, выработанные и применяемые стилистикой, а также и вся совокупность подводимых под эти категории конкретных стилистических приемов, при всем различии в понимании их отдельными исследователями, одинаково ориентированы на одноязычные и одностильные жанры, на поэтические жанры в узком смысле. С этой исключительной ориентацией связан ряд существенных особенностей и ограничений традиционных стилистических категорий. Все эти категории и лежащая в их основе философская концепция поэтического слова узки и тесны и не вмещают в свои пределы художественно-прозаическое романное слово.

Стилистика и философия слова оказываются, в сущности, перед дилеммой: либо признать роман (и, следовательно, всю тяготеющую к нему художественную прозу) нехудожественным или квазихудожественным жанром, либо радикально пересмотреть ту концепцию поэтического слова, которая лежит в основе традиционной стилистики и определяет все ее категории.

Дилемма эта, однако, осознается далеко не всеми. Большинство не склонно к радикальному пересмотру основной философской концепции поэтического слова. Многие вообще не видят и не признают философских корней той стилистики (и той лингвистики), в которой они работают, и уклоняются от всякой философской принципиальности. За отдельными и разрозненными стилистическими наблюдениями и лингвистическими описаниями они вообще не видят принципиальной проблемы романного слова. Другие, более принципиальные, стоят на почве последовательного индивидуализма в понимании языка и стиля. В стилистическом явлении они ищут прежде всего прямого и непосредственного выражения авторской индивидуальности, а такое понимание менее всего благоприятствует пересмотру основных стилистических категорий в нужном направлении.

Возможно, однако, и такое принципиальное разрешение нашей дилеммы: можно вспомнить забытую риторику, в ведении которой на протяжении веков находилась вся художественная проза. Ведь восстановив риторику в ее древних правах, можно оставаться при старой концепции поэтического слова, относя к «риторическим формам» все то в романной прозе, что не укладывается в прокрустово ложе традиционных стилистических категорий[3].

Такое разрешение дилеммы в свое время было предложено у нас со всею принципиальностью и последовательностью Г. Г. Шпетом. Художественную прозу и ее предельное осуществление – роман – он совершенно исключает из области поэзии и относит к чисто риторическим формам[4].

Вот что говорит Г. Г. Шпет о романе: «Сознание и понимание того, что современные формы моральной пропаганды – роман – не суть формы поэтического творчества, а суть чисто риторические композиции, по-видимому, едва только возникает и сразу наталкивается на трудно преодолимое препятствие в виде всеобщего признания все же за романом некоторой эстетической значимости»[5].

В эстетической значимости Шпет роману совершенно отказывал. Роман – внехудожественный риторический жанр, «современная форма моральной пропаганды»; художественное слово – только поэтическое слово (в указанном смысле).

На аналогичную точку зрения встал в своей книге «О художественной прозе» и В. В. Виноградов, относя проблему художественной прозы к риторике. Примыкая в основных философских определениях «поэтического» и «риторического» к Шпету, Виноградов, однако, был не столь парадоксально последователен: он считал роман синкретической смешанной формой («гибридным образованием») и допускал в нем наличие рядом с риторическими и чисто поэтическими элементами[6].

Эта точка зрения, полностью исключая романную прозу, как чисто риторическое образование, из пределов поэзии, точка зрения в основном неверная, имеет все же некоторое бесспорное достоинство. В ней заключается принципиальное и обоснованное признание неадекватности всей современной стилистики, с ее философско-лингвистической основой, специфическим особенностям романной прозы. Далее, и самое обращение к риторическим формам имеет большое эвристическое значение. Риторическое слово, привлеченное к изучению во всем своем живом многообразии, не может не оказать глубоко революционизирующего влияния на лингвистику и философию языка. В риторических формах, при правильном и непредвзятом подходе к ним, раскрываются с большой внешней отчетливостью такие стороны всякого слова (внутренняя диалогичность слова и сопутствующие ей явления), которые не были до сих пор достаточно учтены и поняты в их громадном удельном весе в жизни языка. В этом – общее методологическое и эвристическое значение риторических форм для лингвистики и философии языка.

Так же велико и специальное значение риторических форм для понимания романа. Вся художественная проза и роман находятся в теснейшем генетическом родстве с риторическими формами. И на протяжении всего дальнейшего развития романа теснейшее взаимодействие его (как мирное, так и борьба) с живыми риторическими

жанрами (публицистическими, моральными, философскими и др.) не прекращалось и было, может быть, не меньшим, чем взаимодействие его с художественными жанрами (эпическими, драматическими и лирическими). Но в этом непрерывном взаимоотношении романное слово сохраняет свое качественное своеобразие и несводимо к риторическому слову.

Роман – художественный жанр. Романное слово – поэтическое слово, но в рамки существующей концепции поэтического слова оно, действительно, не укладывается. В основе этой концепции лежат некоторые ограничительные предпосылки. Самая концепция в процессе своего исторического формирования – от Аристотеля и до наших дней – ориентировалась на определенные «официальные» жанры и связана с определенными историческими тенденциями словесно-идеологической жизни. Поэтому целый ряд явлений остался вне ее кругозора.

Философия языка, лингвистика и стилистика постулируют простое и непосредственное отношение говорящего к единственному «своему» языку и простую реализацию этого языка в монологическом высказывании индивида. Они знают, в сущности, только два полюса языковой жизни, между которыми располагаются все доступные им языковые и стилистические явления, – систему единого языка и говорящего на этом языке индивида.

Различными направлениями философии языка, лингвистики и стилистики в различные эпохи (и в тесной связи с различными конкретными поэтическими и идеологическими стилями этих эпох) в понятия «системы языка», «монологического высказывания» и «говорящего индивидуума» вносились различные оттенки, но основное содержание их остается устойчивым. Это основное содержание обусловлено определенными социально-историческими судьбами европейских языков и судьбами идеологического слова и теми особыми историческими задачами, которые решало идеологическое слово в определенных социальных сферах и на определенных этапах своего исторического развития.

Эти судьбы и задачи обусловили как определенные жанровые разновидности идеологического слова, так и определенные словесно-идеологические направления и, наконец, определенную философскую концепцию слова и, в частности, – поэтического слова, легшую в основу всех стилистических направлений.

В этой обусловленности основных стилистических категорий определенными историческими судьбами и задачами идеологического слова сила этих категорий, но в то же время и ограниченность их. Они были рождены и оформлены исторически-актуальными силами словесно-идеологического становления определенных социальных групп, были теоретическим выражением этих действенных, творящих языковую жизнь сил.

Эти силы – силы объединения и централизации словесно-идеологического мира.

Категория единого языка – теоретическое выражение исторических процессов языкового объединения и централизации, выражение центристических сил языка. Единый язык не дан, а, в сущности, всегда задан и в каждом моменте языковой жизни противостоит действительному разноречию. Но в то же время он реален как сила, преодолевающая это разноречие, ставящая ему определенные границы, обеспечивающая некоторый максимум взаимного понимания и кристаллизующаяся в реальном, хотя и относительном единстве господствующего разговорного (бытового) и литературного языка, «правильного языка».

Общий единый язык – это система языковых норм. Но эти нормы – не абстрактное должествование, а творящие силы языковой жизни, преодолевающие разноречие языка, объединяющие и централизующие словесно-идеологическое мышление, создающие внутри разноречивого национального языка твердое и устойчивое языковое ядро официально признанного литературного языка или отстаивающие этот уже оформленный язык от напора растущего разноречия.

Мы имеем в виду не абстрактный лингвистический минимум общего языка в смысле системы элементарных форм (лингвистических символов), обеспечивающий минимум понимания в практической коммуникации. Мы берем язык не как систему абстрактных грамматических категорий, а язык идеологически наполненный, язык как мировоззрение и даже как конкретное мнение, обеспечивающий максимум взаимного понимания во всех сферах идеологической жизни. Поэтому единый язык выражает силы конкретного словесно-идеологического объединения и централизации, протекающей в неразрывной связи с процессами социально-политической и культурной централизации.

Аристотелевская поэтика, поэтика Августина, средневековая церковная поэтика «единого языка правды», картезианская поэтика неоклассицизма, абстрактный грамматический универсализм Лейбница (идея «универсальной грамматики»), конкретный идеологизм Гумбольдта – при всех различиях в оттенках – выражают одни и те же центристические силы социально-языковой и идеологической жизни, служат одной и той же задаче централизации и объединения европейских языков. Победа одного господствующего языка (диалекта) над другими, вытеснение языков,

их порабощение, просвещение истинным словом, приобщение варваров и социальных низов единому языку культуры и правды, канонизация идеологических систем, филология с ее методами изучения и научения мертвым и потому, как все мертвое, фактически единым языком, индо-европейское языкознание с его установкой от множественности языков к единому праязыку, – все это определило содержание и силу категории единого языка в лингвистическом и стилистическом мышлении и ее творческую, стилиобразующую роль в большинстве поэтических жанров, сложившихся в русле тех же центростремительных сил словесно-идеологической жизни.

Но центростремительные силы языковой жизни, воплощенные в «едином языке», действуют в среде фактического разноречия. Язык в каждый данный момент его становления расслоен не только на лингвистические диалекты в точном смысле слова (по формально лингвистическим признакам, в основном – фонетическим), но, что для нас здесь существенно, на социально-идеологические языки: социально-групповые, «профессиональные», «жанровые», языки поколений и т. п. Сам литературный язык с этой точки зрения является лишь одним из языков разноречия, и сам он, в свою очередь, также расслоен на языки (жанровые, направленческие и др.). И эта фактическая расслоенность и разноречивость – не только статика языковой жизни, но и динамика ее: расслоение и разноречивость ширятся и углубляются, пока язык жив и развивается; рядом с силами центростремительными идет непрерывная работа центробежных сил языка, рядом со словесно-идеологической централизацией и объединением непрерывно идут процессы децентрализации и разъединения.

Каждое конкретное высказывание речевого субъекта является точкой приложения как центростремительных, так и центробежных сил. Процессы централизации и децентрализации, объединения и разъединения пересекаются в нем, оно довлеет не только своему языку как его речевое индивидуализованное воплощение, оно довлеет и разноречию, является активным участником его. И эта активная причастность каждого высказывания живому разноречию определяет языковой облик и стиль высказывания не в меньшей степени, чем его принадлежность нормативно-централизующей системе единого языка.

Каждое высказывание причастно «единому языку» (центростремительным силам и тенденциям) и одновременно социальному и историческому разноречию (центробежным, расслояющим силам).

Это – язык дня, эпохи, социальной группы, жанра, направления и т. д. Можно дать конкретный и развернутый анализ любого высказывания, раскрыв его как противоречивое напряженное единство двух противоборствующих тенденций языковой жизни.

Подлинная среда высказывания, в которой оно живет и формируется, – диалогизованное разноречие, безымянное и социальное как язык, но конкретное, содержательно-наполненное и акцентуированное как индивидуальное высказывание.

В то время как основные разновидности поэтических жанров развиваются в русле объединяющих и централизующих, центростремительных сил словесно-идеологической жизни, роман и тяготеющие к нему художественно-прозаические жанры исторически слагались в русле децентрализующих, центробежных сил. В то время как поэзия в официальных социально-идеологических верхах решала задачу культурной, национальной, политической централизации словесно-идеологического мира, – в низах, на балаганных и ярмарочных подмостках звучало шутовское разноречие, передразнивание всех «языков» и диалектов, развивалась литература фабль и шванков, уличных песен, поговорок, анекдотов, где не было никакого языкового центра, где велась живая игра «языками» поэтов, ученых, монахов, рыцарей и др., где все «языки» были масками и не было подлинного и бесспорного языкового лица.

Разноречие, организованное в этих низких жанрах, являлось не просто разноречием в отношении к признанному литературному языку (во всех его жанровых разновидностях), то есть в отношении к языковому центру словесно-идеологической жизни нации и эпохи, но было осознанным противопоставлением ему. Оно было пародийно и полемически заострено против официальных языков современности. Оно было диалогизованным разноречием.

Философия языка, лингвистика и стилистика, рожденные и формирующиеся в русле централизующих тенденций языковой жизни, игнорировали это диалогизованное разноречие, воплощавшее центробежные силы языковой жизни. Поэтому им и не могла быть доступна языковая диалогичность, обусловленная борьбой социально-языковых точек зрения, а не внутриязыковой борьбой индивидуальных волей или логическими противоречиями. Впрочем, даже внутриязыковой диалог (драматический, риторический, познавательный и бытовой) лингвистически и стилистически до последнего времени почти вовсе не изучался. Можно прямо сказать, что диалогический момент слова и все явления, с ним связанные, оставались до последнего времени вне кругозора лингвистики.

Стилистика же была вовсе глуха к диалогу. Литературное произведение мыслилось стилистикой как замкнутое и самодовлеющее целое, элементы которого составляют

закрытую систему, ничего не предполагающую вне себя, никаких других высказываний. Система произведения мыслилась по аналогии с системой языка, которая не может находиться в диалогическом взаимодействии с другими языками. Произведение в целом, каково бы оно ни было, с точки зрения стилистики – самодовлеющий и закрытый авторский монолог, предполагающий за своими пределами лишь пассивного слушателя. Если бы мы представили себе произведение как реплику некоторого диалога, стиль которой определяется взаимоотношением ее с другими репликами этого диалога (в целом беседы), – то с точки зрения традиционной стилистики нет адекватного подхода к такому диалогизованному стилю. Наиболее резко и внешне выраженные явления этого рода – полемический стиль, пародийный, иронический – обычно квалифицируются как риторические, а не поэтические явления. Стилистика замыкает каждое стилистическое явление в монологический контекст данного самодовлеющего и замкнутого высказывания, как бы заключает его в темницу одного контекста; оно не может переключаться с другими высказываниями, не может осуществлять свой стилистический смысл во взаимодействии с ними, оно должно исчерпывать себя в одном своем замкнутом контексте.

Служа великим централизующим тенденциям европейской словесно-идеологической жизни, философия языка, лингвистика и стилистика искали прежде всего единства в многообразии. Эта исключительная «установка на единство» в настоящем и прошлом жизни языков сосредоточивала внимание философско-лингвистической мысли на наиболее устойчивых, твердых, малоизменчивых и односмысленных моментах слова – фонетических прежде всего моментах, – наиболее далеких от изменчивых социально-смысловых сфер слова. Реальное, идеологически наполненное «языковое сознание», причастное действительно разноречию и разноязычию, оставалось вне поля зрения. Эта же ориентация на единство заставляла игнорировать все словесные жанры (бытовые, риторические, художественно-прозаические), которые были носителями децентрализующих тенденций языковой жизни или, во всяком случае, были слишком существенно причастны разноречию. Выражение этого разноречивого и разноязычного сознания в специфических формах и явлениях словесной жизни оставалось без всякого определенного влияния на лингвистическую и стилистическую мысль.

Поэтому-то специфическое ощущение языка и слова, которое нашло свое выражение в стилизациях, в сказе, в пародиях, в многообразных формах словесной маскировки, «не прямого говорения» и в более сложных художественных формах организации разноречия, оркестровки своих тем языками, во всех характерных и глубоких образцах романной прозы – у Гриммельсхаузена, у Сервантеса, Рабле, Филдинга, Смоллетта, Стерна и других, – не могло найти адекватного теоретического осознания и освещения.

Проблемы стилистики романа неизбежно приводят к необходимости коснуться ряда принципиальных вопросов философии слова, связанных с теми сторонами жизни слова, которые почти вовсе не были освещены лингвистической и стилистической мыслью, – с жизнью и поведением слова в разноречивом и разноязычном мире.

Глава II. Слово в поэзии и слово в романе

За пределами кругозора философии языка, лингвистики и построенной на их базе стилистики почти полностью остались те специфические явления в слове, которые определяются диалогической ориентацией слова среди чужих высказываний в пределах того же языка (исконной диалогичности слова), среди других «социальных языков» в пределах того же национального языка и, наконец, среди других национальных языков в пределах той же культуры, того же социально-идеологического кругозора [7].

Правда, в последние десятилетия эти явления уже начинают привлекать внимание науки о языке и стилистики, но их принципиальное и широкое значение во всех сферах жизни слова еще далеко не осознано.

Диалогическая ориентация слова среди чужих слов (всех степеней и качеств чуждости) создает новые и существенные художественные возможности в слове, его особую прозаическую художественность, нашедшую свое наиболее полное и глубокое выражение в романе.

На различных формах и степенях диалогической ориентации слова и связанных с ними особых художественно-прозаических возможностях мы и сосредоточим наше внимание.

Слово традиционного стилистического мышления знает только себя (то есть свой контекст), свой предмет, свою прямую экспрессию и свой единый и единственный язык. Другое слово, вне его контекста лежащее, оно знает только как нейтральное слово языка, как ничье слово, как простую речевую возможность. Прямое слово, как его понимает традиционная стилистика, в своей направленности на предмет встречает только сопротивление самого предмета (его неисчерпаемость словом, его несказанность), но оно не встречается на своем пути к предмету с существенным и многообразным противодействием чужого слова. Никто ему не мешает, никто его не оспаривает.

Но всякое живое слово не одинаково противостоит своему предмету: между словом и предметом, словом и говорящей личностью залегает упругая, часто трудно проницаемая среда других, чужих слов о том же предмете, на ту же тему. И слово может стилистически индивидуализоваться и оформляться именно в процессе живого взаимодействия с этой специфической средой.

Ведь всякое конкретное слово (высказывание) находит тот предмет, на который оно направлено, всегда, так сказать, уже оговоренным, оспоренным, оцененным, окутанным затемняющей его дымкой или, напротив, светом уже сказанных чужих слов о нем. Он опутан и пронизан общими мыслями, точками зрения, чужими оценками, акцентами. Направленное на свой предмет слово входит в эту диалогическую взволнованную и напряженную среду чужих слов, оценок и акцентов, вплетается в их сложные взаимоотношения, сливается с одними, отталкивается от других, пересекается с третьими; и все это может существенно формировать слово, отлагаться во всех его смысловых пластах, осложнять его экспрессию, влиять на весь стилистический облик.

Живое высказывание, осмысленно возникшее в определенный исторический момент в социально определенной среде, не может не задеть тысячи живых диалогических нитей, сотканых социально-идеологическим сознанием вокруг данного предмета высказывания, не может не стать активным участником социального диалога. Оно и возникает из него, из этого диалога, как его продолжение, как реплика, а не откуда-то со стороны подходит к предмету.

Концептирование словом своего предмета – акт сложный: всякий «оговоренный» и «оспоренный» предмет, с одной стороны, освещен, с другой – затемнен разноречивым социальным мнением, чужим словом о нем [8], и в эту сложную игру светотени входит слово, насыщается ею, ограняя в ней свои собственные смысловые и стилистические контуры. Концептирование словом предмета осложняется диалогическим взаимодействием в предмете с различными моментами его социально-словесной осознанности и сговоренности. И художественное изображение, «образ» предмета может пронизываться этой диалогической игрой словесных интенций, встречающихся и переплетающихся в нем, может не заглушать, а, напротив, активизировать и организовывать их. Если мы представим себе интенцию, то есть направленность на предмет, такого слова в виде луча, то живая и неповторимая игра цветов и света в гранях строяемого им образа объясняется преломлением луча-слова не в самом предмете (как игра образа-тропа поэтической речи в узком смысле, в «отрешенном слове»), а его преломлением в той среде чужих слов, оценок и акцентов, через которую проходит луч, направляясь к предмету: окружающая предмет социальная атмосфера слова заставляет играть грани его образа.

Слово, пробиваясь к своему смыслу и к своей экспрессии через чужесловесную разноакцентную среду, созвуча и диссонирова с ее различными моментами, может оформлять в этом диалогизованном процессе свой стилистический облик и тон.

Таков именно художественно-прозаический образ и, в особенности, таков образ романной прозы. Прямая и непосредственная интенция слова в атмосфере романа представляется недопустимо наивной и, в сущности, невозможной, ибо и самая наивность в условиях подлинного романа неизбежно приобретает внутренне полемический характер и, следовательно, также диалогизована (например, у сентименталистов, у Шатобриана, у Толстого). Такой диалогизованный образ может иметь место (правда, не задавая тона) и во всех поэтических жанрах, даже в лирике [9]. Но развернуться, достигнуть сложности и глубины и в то же время художественной завершенности такой образ может только в условиях романного жанра.

В поэтическом образе в узком смысле (в образе-тропе) все действие – динамика образа-слова – разыгрывается между словом (со всеми его моментами) и предметом (во всех его моментах). Слово погружается в неисчерпаемое богатство и противоречивое многообразие самого предмета, в его «девственную», еще «несказанную» природу; поэтому оно ничего не предполагает за пределами своего контекста (кроме, конечно, сокровищ самого языка). Слово забывает историю противоречивого словесного осознания своего предмета и столь же разноречивое настоящее этого осознания.

Для художника-прозаика, напротив, предмет раскрывает прежде всего именно это

социально-разноречивое многообразие своих имен, определений и оценок. Вместо девственной полноты и неисчерпаемости самого предмета раскрывается для прозаика многообразие путей, дорог и троп, проложенных в нем социальным сознанием. Вместе с внутренними противоречиями в самом предмете для прозаика раскрывается и социальное разноречие вокруг него, то Вавилонское смешение языков, которое происходит вокруг всякого предмета; диалектика предмета сплетается с социальным диалогом вокруг него. Предмет для прозаика – сосредоточие разноречивых голосов, среди которых должен звучать и его голос; эти голоса создают необходимый фон для его голоса, вне которого неуловимы, «не звучат» его художественно-прозаические оттенки.

Прозаик-художник возводит эту социальную разноречивость вокруг предмета до заверченного образа, проникнутого полнотою диалогических отзвучий, художественно-рассчитанных резонансов на все существенные голоса и тона этого разноречия. Но, как мы сказали, и всякое внешнехудожественное прозаическое слово – бытовое, риторическое, научное – не может не ориентироваться в «уже сказанном», «известном», в «общем мнении» и т.п. Диалогическая ориентация слова – явление, свойственное, конечно, всякому слову. Это – естественная установка всякого живого слова. На всех своих путях к предмету, во всех направлениях слово встречается с чужим словом и не может не вступать с ним в живое напряженное взаимодействие. Только мифический Адам, подошедший с первым словом к еще не оговоренному девственному миру, одинокий Адам, мог действительно до конца избежать этой диалогической взаимоориентации с чужим словом в предмете. Конкретному историческому человеческому слову этого не дано: оно может лишь условно и лишь до известной степени от этого отвлекаться.

Тем поразительнее, что философия слова и лингвистика ориентировались по преимуществу именно на это искусственное условное состояние изъятых из диалога слова, принимая его за нормальное (хотя примат диалога над монологом декларируется часто). Диалог изучался лишь как композиционная форма построения речи, но внутренняя диалогичность слова (как в реплике, так и в монологическом высказывании), проникающая всю его структуру, все его смысловые и экспрессивные пласты, почти вовсе игнорировалась. Но именно эта внутренняя диалогичность слова, которая не принимает внешне-композиционных диалогических форм, которая не отделяется в самостоятельный акт от самого конципирования словом своего предмета, – обладает громадной стилиобразующей силой. Внутренняя диалогичность слова находит свое выражение в ряде особенностей семантики, синтаксиса и композиции, до сих пор совершенно не изученных лингвистикой и стилистикой (как, впрочем, не изучены даже особенности семантики в обычном диалоге).

Слово рождается в диалоге, как его живая реплика, формируется в диалогическом взаимодействии с чужим словом в предмете. Конципирование словом своего предмета – диалогично.

Но этим не исчерпывается внутренняя диалогичность слова. Не только в предмете встречается оно с чужим словом. Всякое слово направлено на ответ и не может избежать глубокого влияния предвосхищаемого ответного слова.

Живое разговорное слово непосредственно и грубо установлено на будущее слово-ответ: оно провоцирует ответ, предвосхищает его и строится в направлении к нему. Слагаясь в атмосфере уже сказанного, слово в то же время определяется еще не сказанным, но вынуждаемым и уже предвосхищаемым ответным словом. Так – во всяком живом диалоге.

Все риторические формы, монологические по своему композиционному построению, установлены на слушателя и на его ответ. Обычно считают даже эту установку на слушателя основной конститутивной особенностью риторического слова [10]. Для риторики действительно характерно, что отношение к конкретному слушателю, учет этого слушателя, вводится в самое внешнее построение риторического слова. Здесь установка на ответ открыта, обнажена и конкретна.

Эта открытая установка на слушателя и на ответ в бытовом диалоге и в риторических формах привлекала внимание лингвистов. Но и здесь лингвисты по преимуществу останавливались лишь на композиционных формах учета слушателя и не искали его влияния в глубинных пластах смысла и стиля. Учитывались лишь те стороны стиля, которые определяются требованиями понятности и ясности, то есть как раз те, которые лишены внутренней диалогичности, которые учитывают слушателя лишь как пассивно понимающего, а не как активно отвечающего и возражающего.

Бытовому диалогу и риторике присущ открытый и композиционно выраженный учет слушателя и его ответа, но и всякое иное слово установлено на ответное понимание, только эта установка не обособляется в самостоятельный акт и композиционно не отмечается. Ответное понимание – существенная сила, участвующая в формировании слова, притом понимание активное, ощущаемое словом как сопротивление или поддержка, обогащающее слово.

Философия слова и лингвистика знают лишь пассивное понимание слова, притом по

преимуществу в плане общего языка, то есть понимание нейтрального значения высказывания, а не его актуального смысла.

Языковое значение данного высказывания понимается на фоне языка, его же актуальный смысл – на фоне других конкретных высказываний на ту же тему, на фоне разноречивых мнений, точек зрения и оценок, то есть как раз на фоне того, что, как мы видим, осложняет путь всякого слова к своему предмету. Но только теперь эта разноречивая среда чужих слов дана говорящему не в предмете, а в душе слушателя, как его апперцептивный фон, чреватый ответами и возражениями. И на этот апперцептивный фон понимания – не языковой, а предметно-экспрессивный – установлено всякое высказывание. Происходит новая встреча высказывания с чужим словом, оказывающим новое своеобразное влияние на его стиль.

Пассивное понимание языкового значения вообще не есть понимание, оно лишь абстрактный момент его, но и более конкретное пассивное понимание смысла высказывания, замысла говорящего, оставаясь чисто пассивным, чисто рецептивным, ничего нового не вносит в понимаемое слово, оно лишь дублирует его, стремясь, как к высшему пределу, к полному воспроизведению того, что уже дано в понимаемом слове; оно не выходит за пределы его контекста и ничем не обогащает понимаемого. Поэтому и учет такого пассивного понимания говорящим ничего нового не может внести в его слово, никаких новых предметных и экспрессивных моментов.

Ведь такие чисто негативные требования, какие только и могли бы исходить от пассивного понимания, как – большая ясность, убедительность, наглядность и т.п. – оставляют говорящего в его собственном контексте, собственном кругозоре, не выводят за его пределы, они всецело имманентны его слову и не размыкают его смыслового и экспрессивного самодовления.

В действительной речевой жизни всякое конкретное понимание активно: оно приобщает понимаемое своему предметно-экспрессивному кругозору и неразрывно слито с ответом, с мотивированным возражением – согласием. В известном смысле примат принадлежит именно ответу, как началу активному: он создает почву для понимания, активную и заинтересованную изготровку для него. Понимание созревает лишь в ответе. Понимание и ответ диалектически слиты и взаимообуславливают друг друга, одно без другого невозможно.

Активное понимание, таким образом, приобщая понимаемое новому кругозору понимающего, устанавливает ряд сложных взаимоотношений, созвучий и разноречивых с понимаемым, обогащает его новыми моментами. Именно такое понимание учитывает и говорящий. Поэтому его установка на слушателя есть установка на особый кругозор, особый мир слушателя, она вносит совершенно новые моменты в его слово: ведь при этом происходит взаимодействие разных контекстов, разных точек зрения, разных кругозоров, разных экспрессивно акцентных систем, разных социальных «языков». Говорящий стремится ориентировать свое слово со своим определяющим его кругозором в чужом кругозоре понимающего и вступает в диалогические отношения с моментами этого кругозора. Говорящий пробивается в чужой кругозор слушателя, строит свое высказывание на чужой территории, на его, слушателя, апперцептивном фоне.

Этот новый вид внутренней диалогичности слова отличается от того, который определился встречей с чужим словом в самом предмете: здесь не предмет служит ареной встречи, а субъективный кругозор слушателя. Поэтому эта диалогичность носит более субъективно-психологический и – часто – случайный характер, иногда грубо приспособленческий, иногда же вызывающе полемический. Очень часто, особенно в риторических формах, эта установка на слушателя и связанная с ней внутренняя диалогичность слова может просто заслонить предмет: убеждение конкретного слушателя становится самодовлеющей задачей и отрывает слово от творческой работы над самим предметом.

Диалогическое отношение к чужому слову в предмете и к чужому слову в предвосхищаемом ответе слушателя, будучи по существу различными и порождая в слове различные стилистические эффекты, могут тем не менее очень тесно сплетаться, становясь почти неразличимыми для стилистического анализа.

Так, слово у Толстого отличается резкой внутренней диалогичностью, причем оно диалогизовано как в предмете, так и в кругозоре читателя, смысловые и экспрессивные особенности которого Толстой остро ощущает. Эти две линии диалогизации (в большинстве случаев полемически окрашенной) очень тесно сплетены в его стиле: слово у Толстого даже в самых «лирических» выражениях и в самых «эпических» описаниях созвучит и диссонирует (больше диссонирует) с различными моментами разноречивого социально-словесного сознания, опутывающего предмет, и в то же время полемически вторгается в предметный и ценностный кругозор читателя, стремясь поразить и разрушить апперцептивный фон его активного понимания. В этом отношении Толстой – наследник XVIII века, в особенности Руссо. Отсюда иногда происходит сужение того разноречивого социального сознания, с которым полемизирует Толстой, до сознания ближайшего современника, современника дня, а

не эпохи, и вследствие этого и крайняя конкретизация диалогичности (почти всегда полемики). Поэтому – то диалогичность, столь отчетливо слышимая нами в экспрессивном облике его стиля, нуждается иногда в специальном историко-литературном комментарии: мы не знаем, с чем именно диссонирует или созвучен данный тон, а между тем это диссонирование или созвучание входит в задание стиля [11]. Правда, такая крайняя конкретность (иногда почти фелъетонная) присуща лишь второстепенным моментам, обертонам внутренней диалогичности толстовского слова.

В разобранных нами явлениях внутренней диалогичности слова (внутренней – в отличие от внешне-композиционного диалога) отношение к чужому слову, к чужому высказыванию входит в задание стиля. Стиль органически включает в себя указания вовне, соотношенность своих элементов с элементами чужого контекста. Внутренняя политика стиля (сочетание элементов) определяется его внешней политикой (отношением к чужому слову). Слово как бы живет на границе своего и чужого контекста.

Такую двойственную жизнь ведет и реплика всякого реального диалога: она строится и осмысливается в контексте целого диалога, который состоит из своих (с точки зрения говорящего) и чужих высказываний (партнера). Из этого смешанного контекста своих и чужих слов реплика нельзя изъять, не утратив ее смысла и ее тона. Она – органическая часть разноречивого целого.

Явление внутренней диалогичности, как мы сказали, в большей или меньшей степени налично во всех областях жизни слова. Но если во внехудожественной прозе (бытовой, риторической, научной) диалогичность обычно обособляется в особый самостоятельный акт и разворачивается в прямой диалог или в иные композиционно выраженные отчетливые формы размежевания и полемики с чужим словом, – то в художественной прозе, в особенности в романе, она пронизывает изнутри самое конципирование словом своего предмета и его экспрессию, преобразуя семантику и синтаксическую структуру слова. Диалогическая взаимоориентация становится здесь как бы событием самого слова, изнутри оживляющим и драматизирующим слово во всех его моментах.

В большинстве поэтических жанров (в узком смысле слова), как мы уже сказали, внутренняя диалогичность слова художественно не используется, она не входит в «эстетический объект» произведения, она условно погашается в поэтическом слове. В романе же внутренняя Диалогичность становится одним из существеннейших моментов прозаического стиля и подвергается здесь специфической художественной обработке.

Но стать такой существенной формотворческой силой внутренняя диалогичность может лишь там, где индивидуальные разногласия и противоречия оплодотворяются социальным разноречием, где диалогические отзвучия шумят не в смысловых вершинах слова (как в риторических жанрах), а проникают в глубинные пласты слова, диалогизируют самый язык, языковое мировоззрение (внутреннюю форму слова), где диалог голосов непосредственно возникает из социального диалога «языков», где чужое высказывание начинает звучать как социально чужой язык, где ориентация слова среди чужих высказываний переходит в ориентацию его среди социально чужих языков в пределах того же национального языка.

В поэтических жанрах в узком смысле естественная диалогичность слова художественно не используется, слово довлеет себе самому и не предполагает за своими пределами чужих высказываний. Поэтический стиль условно отрешен от всякого взаимодействия с чужим словом, от всякой оглядки на чужое слово.

Сколь же чужда поэтическому стилю какая бы то ни было оглядка на чужие языки, на возможность иного словаря, иной семантики, иных синтаксических форм и т. п., на возможность иных языковых точек зрения. Следовательно, чуждо поэтическому стилю и ощущение ограниченности, историчности, социальной определенности и специфичности своего языка, а потому чуждо и критическое, оговорочное отношение к своему языку, как к одному из многих языков разноречия, и связанное с этим отношением неполное отдавание себя, всего своего смысла, данному языку.

Конечно, ни одному исторически существовавшему поэту, как человеку, окруженному живым разноречием и разноязычием, не могло быть чуждо это ощущение и это отношение к своему языку (в большей или меньшей степени); но оно не могло найти места в поэтическом стиле его произведения, не разрушив этого стиля, не переведя его на –прозаический лад и не превратив поэта в прозаика.

В поэтических жанрах художественное сознание – в смысле единства всех смысловых и экспрессивных интенций автора – всецело осуществляет себя в своем языке, всецело ему имманентно, выражает себя в нем прямо и непосредственно, без оговорок и без дистанции. Язык поэта – его язык, он в нем до конца и нераздельно, используя каждую форму, каждое слово, каждое выражение по их прямому назначению (так сказать «без кавычек»), то есть как чистое и непосредственное выражение своего замысла. Какие бы «муки слова» поэт ни

переживал в процессе творчества, – в созданном произведении язык – послушный орган, до конца адекватный авторскому замыслу.

Язык в поэтическом произведении осуществляет себя как несомненный, непререкаемый и всеобъемлющий. Все, что видит, понимает и мыслит поэт, он видит, понимает и мыслит глазами данного языка, в его внутренних формах, и нет ничего, что вызывало бы для своего выражения потребность в помощи другого, чужого языка. Язык поэтического жанра единый и единственный птоломеевский мир, вне которого ничего нет и ничего не нужно. Идея множественности языковых миров, равно осмысленных и выразительных, органически недоступна поэтическому стилю.

Мир поэзии, сколько бы противоречий и безысходных конфликтов ни раскрывалось в нем поэтом, всегда освещен единым и бесспорным словом. Противоречия, конфликты и сомнения остаются в предмете, в мыслях, в переживаниях, одним словом – в материале, но не переходят в язык. В поэзии слово о сомнениях должно быть как слово несомненным.

Равная и прямая ответственность за язык всего произведения как свой язык, полная солидарность с каждым его моментом, тоном, нюансом – существенное требование поэтического стиля, он довлеет одному языку и одному языковому сознанию. Поэт не может противопоставить своего поэтического сознания, своих замыслов тому языку, которым он пользуется, ибо он весь в нем и потому не может сделать его в пределах стиля объектом осознания, рефлексии, отношения. Язык дан ему только изнутри, в своей интенциональной работе, а не извне, в своей объективной специфичности и ограниченности. Прямая безоговорочная интенциональность, полновесность языка и одновременно его объективный показ (как социально и исторически ограниченной языковой реальности) несовместимы в пределах поэтического стиля. Единство и единственность языка – необходимые условия для осуществления прямой интенциональной (а не объектно-характерной) индивидуальности поэтического стиля и его монологической выдержанности.

Это не значит, конечно, что разноречие или даже иноязычие вовсе не может войти в поэтическое произведение. Правда, возможности эти ограничены: известный простор для разноречия есть только в «низких» поэтических жанрах – сатирических, комедийных и др. Все же разноречие (другие социально-идеологические языки) может быть введено и в чисто поэтические жанры, преимущественно в речах персонажей. Но здесь оно объектно. Оно здесь, в сущности, показывается как вещь, оно не лежит в одной плоскости с действительным языком произведения: это – изображенный жест персонажа, а не изображающее слово. Элементы разноречия входят сюда не на правах другого языка, который приносит свои особые точки зрения, на котором можно сказать нечто, чего не скажешь на своем языке, а на правах изображенной вещи. И о чужом поэт говорит на своем языке. Для освещения чужого мира он никогда не прибегает к чужому языку как более адекватному этому миру. Прозаик же, как увидим, и о своем пытается сказать на чужом языке (например, на нелитературном языке рассказчика, представителя определенной социально-идеологической группы), свой мир он часто измеряет чужими языковыми масштабами.

Вследствие разноразных требований язык поэтических жанров, где они приближаются к своему стилистическому пределу [12], часто становится авторитарным, догматичным и консервативным, замыкающимся от влияния внелитературных социальных диалектов. Поэтому – то на почве поэзии возможна идея специального «поэтического языка», «языка богов», «жреческого языка поэзии» и т. п. Характерно, что поэт в своем неприятии данного литературного языка скорее будет мечтать об искусственном создании нового специально поэтического языка, чем об использовании реальных наличных социальных диалектов. Социальные языки объектны, характерны, социально локализованы и ограничены; искусственно созданный же язык поэзии будет прямо интенциональным, непререкаемым, единым и единственным языком. Так, в начале XX века, когда русские прозаики стали проявлять исключительный интерес к диалектам и сказу, символисты (Бальмонт, В. Иванов), а затем и футуристы мечтали создать особый «язык поэзии» и даже делали попытки создания такого языка (попытки В. Хлебникова).

Идея особого единого и единственного языка поэзии – характерная утопическая философия поэтического слова: в основе ее лежат реальные условия и требования поэтического стиля, довлеющего одному прямо интенциональному языку, с точки зрения которого другие языки (разговорный язык, деловой, прозаический и др.) воспринимаются как объектные и ему ни в какой степени не равные [13]. Идея особого «поэтического языка» выражает ту же птоломеевскую концепцию языкового стилистического мира.

Язык, как та живая конкретная среда, в которой живет сознание художника слова, никогда не бывает единым. Он един лишь как абстрактная грамматическая система нормативных форм, взятая в отвлечении от наполняющих ее конкретных идеологических осмыслений и от непрерывного исторического становления живого языка. Живая социальная жизнь и историческое становление создают в пределах

абстрактно единого национального языка множественность конкретных миров, замкнутых словесно-идеологических и социальных кругозоров, тождественные абстрактные элементы языка внутри этих различных кругозоров наполняются различными смысловыми и ценностными содержаниями и звучат по-разному.

Самый литературный – разговорный и письменный – язык, будучи единым уже не только по своим общим абстрактно-языковым признакам, но и по формам осмысливания этих абстрактных моментов, расслоен и разноречив в своей конкретной предметно-смысловой и экспрессивной стороне.

Это расслоение определяется прежде всего специфическими организмами жанров. Те или иные моменты языка (лексикологические, семантические, синтаксические и др.) тесно срастаются с интенциональной устремленностью и общей акцентной системой тех или иных жанров: ораторских, публицистических, газетных жанров, журналистских жанров, жанров низкой литературы (бульварного романа, например) и, наконец, различных жанров большой литературы. Те или иные моменты языка приобретают специфический аромат данных жанров: они срастаются со специфическими точками зрения, подходами, формами мышления, оттенками и акцентами данных жанров.

С этим жанровым расслоением языка переплетается, далее, иногда совпадая с ним, иногда расходясь, профессиональное (в широком смысле) расслоение языка: язык адвоката, врача, коммерсанта, политического деятеля, народного учителя и т.п. Эти языки отличаются, конечно, не только своим словарем; они инволюируют определенные формы интенциональной направленности, формы конкретного осмысления и оценки. И самый язык писателя (поэта, романиста) может быть воспринят как профессиональный жаргон рядом с другими профессиональными жаргонами.

Нам важна здесь интенциональная, то есть предметно-смысловая и экспрессивная сторона расслоения «общего языка». Ведь расслояется и дифференцируется не нейтрально-лингвистический состав языка, а расхищаются его интенциональные возможности: они осуществляются в определенных направлениях, наполняются определенным содержанием, конкретизируются, специфицируются, пропитываются конкретными оценками, срастаются с определенными предметами и экспрессивными жанровыми и профессиональными кругозорами. Изнутри этих кругозоров, то есть для самих говорящих, эти жанровые языки и профессиональные жаргоны прямо интенциональны – полносмысленны и непосредственно выразительны, – извне же, то есть для неприсущих к данному интенциональному кругозору, они могут быть объектны, характерны, колоритны и т. п. Интенции, пронизывающие эти языки, для неприсущих оплотневают, становятся смысловыми и экспрессивными ограничениями, отягощают для них и отчуждают от них слово, затрудняют для них прямо интенциональное, безоговорочное употребление его.

Но жанровым и профессиональным расслоением общего литературного языка дело далеко не исчерпывается. Хотя литературный язык в своем основном ядре часто социально однороден, как разговорно-письменный язык господствующей социальной группы, – все же и в этом случае в нем всегда налична известная социальная дифференциация, социальная расслоенность, которая в иные эпохи может стать чрезвычайно резкой. Социальное расслоение может там и сям совпадать с жанровым и профессиональным, но по существу оно, конечно, совершенно самостоятельно и своеобразно.

Социальное расслоение также определяется прежде всего различием предметно-смысловых и экспрессивных кругозоров, то есть выражается в типовых различиях осмысления и акцентуирования элементов языка, и может не нарушать абстрактно-языкового диалектологического единства общего литературного языка.

Далее, способностью расхищать интенциональные возможности языка путем их специфического конкретного осуществления обладают всякие социально значительные мировоззрения. Направления (художественные и иные), кружки, журналы, определенные газеты, даже определенные значительные произведения и индивидуальные люди – все они в меру своей социальной значительности способны расслоять язык, отягощая его слова и формы своими типическими интенциями и акцентами и этим в известной степени отчуждая их от других направлений, партий, произведений, лиц.

Всякое социально значительное словесное выступление обладает способностью иногда надолго и для широкого круга заражать своими интенциями вовлеченные в его смысловую и экспрессивную устремленность моменты языка, навязывая им определенные смысловые нюансы и определенные ценностные тона; так, оно может создать слово-лозунг, создать бранное слово, слово-похвалу и т. п.

В каждый данный исторический момент словесно-идеологической жизни каждое поколение в каждом социальном слое имеет свой язык; более того, каждый возраст, в сущности, имеет свой язык, свой словарь, свою специфическую акцентную систему, которые, в свою очередь, варьируются в зависимости от социального слоя, учебного заведения (язык кадета, гимназиста, реалиста – разные языки) и других

расслающих факторов. Все это – социально-типические языки, как бы ни был узок их социальный круг. Возможен, как социальный предел языка, даже семейный жаргон, например, жаргон семьи Иртеньевых, изображенный у Толстого, со своим особым словарем и специфической акцентной системой.

Наконец, в каждый данный момент сожительствуют языки разных эпох и периодов социально-идеологической жизни. Существуют даже языки дней: ведь и сегодняшний и вчерашний социально-идеологический и политический день в известном смысле не имеют общего языка; у каждого дня своя социально-идеологическая, смысловая конъюнктура, свой словарь, своя акцентная система, свой лозунг, своя брань и своя похвала. Поэзия обезличивает дни в языке, – проза же, как увидим, их часто нарочито разобщает, дает им воплощенных представителей и диалогически сопоставляет в безысходных романских диалогах.

Таким образом, в каждый данный момент своего исторического существования язык сплошь разноречив: это – воплощенное сосуществование социально-идеологических противоречий между настоящим и прошлым, между различными эпохами прошлого, между разными социально-идеологическими группами настоящего, между направлениями, школами, кружками и т. п. Эти «языки» разноречия многообразно скрещиваются между собой, образуя новые социально-типические «языки».

Между всеми этими «языками» разноречия – глубочайшие методологические различия: ведь в основе их лежат совершенно разные принципы выделения и образования (в одних случаях функциональный принцип, в других – содержательно-тематический, в третьих – собственно социально-диалектологический). Поэтому языки не исключают друг друга и многообразно пересекаются (украинский язык, язык эпической поэмы, язык раннего символизма, язык студента, язык поколения детей, язык мелкого интеллигента, язык нищего и т. п.). Может казаться, что самое слово «язык» утрачивает при этом всякий смысл, ибо нет, по-видимому, единой плоскости сопоставления всех этих «языков».

На самом же деле эта общая плоскость, методологически оправдывающая наше сопоставление, есть: все языки разноречия, какой бы принцип ни лежал в основе их обособления, являясь специфическими точками зрения на мир, формами его словесного осмысления, особыми предметно-смысловыми и ценностными кругозорами. Как таковые все они могут быть сопоставлены, могут взаимно дополнять друг друга, могут противоречить друг другу, могут быть соотнесены диалогически. Как таковые они встречаются и сосуществуют в сознании людей, и прежде всего в творческом сознании художника-романиста. Как таковые они реально живут, борются и становятся в социальном разноречии. Поэтому все они могут войти в единую плоскость романа, который может объединять в себе пародийные стилизации жанровых языков, разные виды стилизации и показа языков профессиональных, направленных, языков поколений, социальных диалектов и др. (например, в английском юмористическом романе). Все они могут быть привлечены романистом для оркестровки его тем и для преломленного (непрямого) выражения его интенций и оценок.

Поэтому мы все время и выдвигаем предметно-смысловую и экспрессивную, то есть интенциональную, момент, как расслающую и дифференцирующую общий литературный язык силу, а не те лингвистические признаки (лексические окраски, семантические обертоны и т. п.) жанровых языков, профессиональных жаргонов и др., которые являются, так сказать, склеротическими отложениями интенционального процесса, знаками, оставленными на пути живой работы интенции, осмысления общих языковых форм. Эти внешние признаки, лингвистически наблюдаемые и фиксируемые, не могут быть сами поняты и изучены без понимания их интенционального осмысления.

Слово живет вне себя, в своей живой направленности на предмет; если мы до конца отвлечемся от этой направленности, то у нас в руках останется обнаженный труп слова, по которому мы ничего не сможем узнать ни о социальном положении, ни о жизненной судьбе данного слова. Изучать слово в нем самом, игнорируя его направленность вне себя, – так же бессмысленно, как изучать психическое переживание вне той реальности, на которую оно направлено и которую оно определяет.

Выдвигая интенциональную сторону расслаения литературного языка, мы и можем, как сказано, поставить в один ряд такие методологически разнородные явления, как профессиональные, социальные диалекты, мировоззрения и индивидуальные произведения, ибо в интенциональной стороне их – та общая плоскость, в которой все они могут быть сопоставлены, притом сопоставлены диалогически. Все дело в том, что между «языками», каковы бы они ни были, возможны диалогические отношения (своеобразные), то есть они могут быть восприняты как точки зрения на мир. Как ни различны социальные силы, производящие работу расслаения, – профессия, жанр, направление, индивидуальная личность, – сама работа повсюду сводится к длительному (относительно) и социально-значимому (коллективному)

насыщению языка определенными (и, следовательно, ограничивающими) интенциями и акцентами.

Чем длительнее это расслояющее насыщение, чем шире социальный круг, им охваченный, чем, следовательно, существеннее социальная сила, производящая расслоение языка, – тем более резки и устойчивы те следы, те лингвистические изменения признаков языка (лингвистических символов), какие остаются в нем в результате действия этой силы, – от устойчивых (и, следовательно, социальных) семантических нюансов до подлинных диалектологических признаков (фонетических, морфологических и др.), позволяющих говорить уже об особом социальном диалекте.

В результате работы всех этих расслояющих сил в языке не остается никаких нейтральных, «ничьих» слов и форм: он весь оказывается расхищенным, пронизанным интенциями, проакцентуированным. Язык для живущего в нем сознания – это не абстрактная система нормативных форм, а конкретное разноречивое мнение о мире. Все слова пахнут профессией, жанром, направлением, партией, определенным произведением, определенным человеком, поколением, возрастом, днем и часом. Каждое слово пахнет контекстом и контекстами, в которых оно жило своею социально напряженной жизнью; все слова и формы населены интенциями. В слове неизбежны контекстуальные обертоны (жанровые, направленческие, индивидуальные).

В сущности, язык как живая социально-идеологическая конкретность, как разноречивое мнение, лежит для индивидуального сознания на границах своего и чужого. Слово языка – получужое слово. Оно станет «своим», когда говорящий населит его своею интенцией, своим акцентом, овладеет словом, приобщит его к своей смысловой и экспрессивной устремленности. До этого момента присвоения слово не в нейтральном и безличном языке (ведь не из словаря же берется слово говорящим!), а в чужих устах, в чужих контекстах, на службе у чужих интенций: откуда его приходится брать и делать своим. И не все слова для всякого одинаково легко поддаются этому присвоению, этому захвату в собственность: многие упорно сопротивляются, другие так и остаются чужими, звучат по-чужому в устах присвоившего их говорящего, не могут ассимилироваться в его контексте и выпадают из него; они как бы сами, помимо воли говорящего, заключают себя в кавычки. Язык – это не нейтральная среда, которая легко и свободно переходит в интенциональную собственность говорящего, – он населен и перенаселен чужими интенциями. Овладение им, подчинение его своим интенциям и акцентам – процесс трудный и сложный.

Мы исходили из допущения абстрактно-лингвистического (диалектологического) единства литературного языка. Но именно литературный язык далеко не является замкнутым диалектом. Так, уже между литературным разговорно-бытовым и письменным языком может проходить более или менее резкая грань. Различия между жанрами часто совпадают с диалектологическими (например, высокие – церковнославянские – и низкие – разговорные – жанры XVIII века); наконец, некоторые диалекты могут быть узаконены в литературе и этим до известной степени приобщены литературному языку.

Входя в литературу, приобщаясь литературному языку, диалекты утрачивают, конечно, на его почве свое качество замкнутых социально-языковых систем; они деформируются и, в сущности, перестают быть тем, чем они были как диалекты. Но, с другой стороны, эти диалекты, входя в литературный язык и сохраняя в нем свою языковую диалектологическую упругость, свое иноязычие, деформируют и литературный язык, – он тоже перестает быть тем, чем он был, – замкнутой социально-языковой системой. Литературный язык – явление глубоко своеобразное, как и коррелятивное ему языковое сознание литературно образованного человека; в нем интенциональная разноречивость (которая есть и во всяком живом замкнутом диалекте) переходит в разноязычие; это не язык – это диалог языков.

Национальный литературный язык народа с развитой художественно прозаической культурой, в особенности Романной, с богатой и напряженной словесно-идеологической историей является, в сущности, организованным микрокосмом, отражающим макрокосм не только национального, но и европейского разноречия. Единство литературного языка – это не единство одной замкнутой системы языка, а глубоко своеобразное единство «языков», соприкоснувшихся и взаимоосознавших себя (один из этих языков – поэтический в узком смысле). В этом специфичность методологической проблемы литературного языка.

Конкретное социально-идеологическое языковое сознание, становясь творчески активным, то есть литературно-активным, преднаходит себя окруженным разноречием, а вовсе не единым и единственным, бесспорным и непререкаемым языком. Литературно-активное языковое сознание всегда и повсюду (во все доступные нам исторически эпохи литературы) находит «языки», а не язык. Оно оказывается перед необходимостью выбора языка. Каждым своим литературно-словесным выступлением оно активно ориентируется в разноречии, занимает в нем позицию, выбирает «язык». Только оставаясь в замкнутом, бесписьменном и бессмысленном быту, в стороне от

всех дорог социально-идеологического становления, человек может не ощущать этой избирающей языковой активности и может покоиться в языковой бесспорности и предопределенности своего языка.

В сущности, и такой человек имеет дело не с языком, а с языками, но место каждого из этих языков упрочено и бесспорно, переход из одного в другой предопределен и бездумен, как из комнаты в комнату. Они, эти языки, не сталкиваются между собой в его сознании, он не пытается их соотносить, не пытается смотреть на один из своих языков глазами другого языка.

Так, безграмотный крестьянин, за тридевять земель от всякого центра, наивно погруженный в еще незыблемый для него неподвижный быт, жил в нескольких языковых системах: богу он молился на одном языке (церковнославянском), песни пел на другом, в семейном быту говорил на третьем, а начиная диктовать грамотею прошение в волость, пытался заговорить и на четвертом (официально-грамотном, «бумажном»). Все это – разные языки даже с точки зрения абстрактных социально-диалектологических признаков. Но эти языки не были диалогически соотносены в языковом сознании крестьянина; он переходил из одного в другой бездумно, автоматически: каждый был бесспорен на своем месте, и место каждого бесспорно. Он еще не умел взглянуть на один язык (и соответственный ему словесный мир) глазами другого языка (на язык быта и бытовой мир языком молитвы либо песни, или наоборот) [14].

Как только начиналось критическое взаимоосвещение языков в сознании нашего крестьянина, как только оказывалось, что они не только разные языки, но и разноречивые, что неразрывно связанные с этими языками идеологические системы и подходы к миру противоречат друг другу, а вовсе не мирно покоятся рядом друг с другом, – бесспорность и предопределенность этих языков кончалась и начиналась активная избирающая ориентация среди них.

Язык и мир молитвы, язык и мир песни, язык и мир труда и быта, специфический язык и мир волостного управления, новый язык и мир приехавшего на побывку городского рабочего – все эти языки и миры рано или поздно выходили из состояния спокойного и мертвого равновесия и раскрывали свою разноречивость.

Литературно-активное языковое сознание преднаходит, конечно, еще более многообразное и глубокое разноречие как в самом литературном языке, так и вне его. Из этого основного факта должно исходить всякое существенное изучение стилистической жизни слова. Характер преднаходимого разноречия и способы ориентации в нем определяют конкретную стилистическую жизнь слова.

Поэт определяется идеей единого и единственного языка и единого, монологически замкнутого высказывания. Эти идеи имманентны тем поэтическим жанрам, которыми он работает. Этим определяются способы ориентации поэта в действительном разноречии. Поэт должен вступить в полное единоличное владение своим языком, принять равную ответственность за все его моменты, подчинить их все своим и только своим интенциям. Каждое слово должно непосредственно и прямо выражать замысел поэта; никакой дистанции между поэтом и его словом не должно быть. Он должен исходить из языка как единого интенционального целого: никакого расслоение его, разноречивость и тем паче разноязычие не должны иметь сколько-нибудь существенного отражения в поэтическом произведении.

Для этого поэт выголашивает слова от чужих интенций, употребляет только такие слова и формы и употребляет их только так, что они утрачивают свою связь с определенными интенциональными пластами языка и с определенными контекстами. За словами поэтического произведения не должны ощущаться типические и объектные образы жанров (кроме самого данного поэтического жанра), профессий, направлений (кроме направления самого поэта), мировоззрений (кроме единого и единственного мировоззрения самого поэта), типические или индивидуальные образы говорящих людей, их речевых манер, типических интонаций. Все входящее в произведение должно утопить в Лете, забыть свою предшествующую жизнь в чужих контекстах: только свою жизнь в поэтических контекстах может помнить язык (здесь возможны и конкретные реминисценции).

Конечно, всегда существует ограниченный круг более или менее конкретных контекстов, связь с которыми должна нарочито ощущаться в поэтическом слове. Но эти контексты чисто смысловые и, так сказать, абстрактно-акцентные; в языковом же отношении они безличны или, во всяком случае, за ними не должно ощущаться слишком конкретной языковой специфичности, определенной речевой манеры и т. п.; из-за них не должно выглядывать никакого социально-типического языкового лица (возможного персонажа-рассказчика). Повсюду только одно лицо – языковое лицо автора, ответственного за каждое слово, как за свое. Как бы ни были многочисленны и многообразны те смысловые и акцентные нити, ассоциации, указания, намеки, соответствия, которые исходят из каждого поэтического слова, – все они довлеют одному языку, одному кругозору, а не разноречивым социальным контекстам. Более того, движение поэтического символа (например, развертывание

метафоры) предполагает именно единство языка, непосредственно соотнесенного со своим предметом. Социальная разноречивость, которая проникла бы в произведение и расслоила бы его язык, сделала бы невозможным и нормальное развитие, и движение символа в нем.

Самый ритм поэтических жанров не благоприятствует сколько-нибудь существенному расслоению языка. Ритм, создавая непосредственную причастность каждого момента акцентной системе целого (через ближайшие ритмические единства), умерщвляет в зародыше те социально-речевые миры и лица, которые потенциально заложены в слове: во всяком случае, ритм ставит им определенные границы, не дает им развернуться, материализоваться, ритм еще более укрепляет и стягивает единство и замкнутость плоскости поэтического стиля и постулируемого этим стилем единого языка.

В результате этой работы по выголашиванию из всех моментов языка чужих интенций и акцентов, по уничтожению всех следов социального разноречия и разноязычия и создается в поэтическом произведении напряженное единство языка. Это единство может быть наивным и данным лишь в редчайшие эпохи поэзии, когда она не выходит за пределы наивно-замкнутого в себе, единого, еще не дифференцированного социального круга, идеология и язык которого еще действительно не расслоились. Обычно же мы чувствуем то глубокое и сознательное напряжение, с каким подымается единый поэтический язык произведения из разноречивого и разноязычного хаоса современного ему живого литературного языка.

Так поступает поэт. Прозаик-романист (и вообще почти всякий прозаик) идет совершенно иным путем. Он принимает разноречие и разноязычие литературного и внелитературного языка в свое произведение, не ослабляя его и даже содействуя его углублению (ибо он содействует его обособляющемуся самосознанию). На этом расслоении языка, на его разноречивости и даже разноязычности он и строит свой стиль, сохраняя при этом единство своей творческой личности и единство (правда, иного порядка) своего стиля.

Прозаик не очищает слов от чужих ему интенций и тонов, не умерщвляет заложенные в них зачатки социального разноречия, не устраняет те языковые лица и речевые манеры (потенциальные персонажи-рассказчики), которые просвечивают за словами и формами языка, – но он располагает все эти слова и формы на разных дистанциях от последнего смыслового ядра своего произведения, от своего собственного интенционального центра.

Язык прозаика располагается по степеням большей или меньшей близости к автору и его последней смысловой инстанции: одни моменты языка прямо и непосредственно (как в поэзии) выражают смысловые и экспрессивные интенции автора, другие преломляют эти интенции; он не солидаризуется с этими словами до конца и акцентирует их по-особому – юмористически, иронически, пародийно и т.п.; [15] третьи еще дальше отстоят от его последней смысловой инстанции, еще более резко преломляют его интенции; и есть, наконец, такие, которые вовсе лишены авторских интенций: автор не выражает себя в них (как автор слова), – он их показывает как своеобразную речевую вещь, они сплошь объективны для него. Поэтому расслоенность языка – жанровая, профессиональная, социальная в узком смысле, мировоззренческая, направленческая, индивидуальная, его социальная разноречивость и разноязычие (диалекты), – входя в роман, по-особому упорядочивается в нем, становится своеобразною художественною системой, оркеструющей интенциональную тему автора.

Прозаик, таким образом, может отделять себя от языка своего произведения, притом в разной степени от различных пластов и моментов его. Он может пользоваться языком, не отдавая себя ему всецело, он оставляет его полужужим или вовсе чужим, но в то же время заставляет его в последнем счете служить все же своим интенциям. Автор говорит не на данном языке, от которого он в той или иной степени себя отделяет, а как бы через язык, несколько оплотненный, объективизированный, отодвинутый от его уст.

Прозаик-романист не выголашивает чужие интенции из разноречивого языка своих произведений, не разрушает тех социально-идеологических кругозоров (миров и мирков), которые раскрываются за языками разноречия, – он их вводит в свое произведение. Прозаик пользуется словами, уже населенными чужими социальными интенциями, и заставляет их служить своим новым интенциям, служить второму господину. Поэтому интенции прозаика преломляются, и преломляются под разными углами, в зависимости от социально-идеологической чуждости, оплотненности, объективности преломляющих языков разноречия.

Ориентация слова среди чужих высказываний и среди чужих языков и все связанные с этой ориентацией специфические явления и возможности получают в романном стиле художественное значение. Разноголосица и разноречие входят в роман и организуются в нем в стройную художественную систему. В этом – специфическая особенность романного жанра.

Стилистика, адекватная этой особенности романного жанра, может быть только социологической стилистикой. Внутренняя социальная диалогичность романного слова требует раскрытия конкретного социального контекста слова, который определяет всю его стилистическую структуру, его «форму» и его «содержание», притом определяет не внешне, а изнутри; ведь социальный диалог звучит в самом слове, во всех его моментах, как «содержательных», так и самых «формальных».

Развитие романа заключается в углублении диалогичности, ее расширении и утончении. Все меньше остается элементов нейтральных, твердых («каменная правда»), не вовлеченных в диалог. Диалог уходит в молекулярные и, наконец, во внутриатомные глубины.

Конечно, и поэтическое слово – социально, но поэтические формы отражают более длительные социальные процессы, так сказать, «вековые тенденции» социальной жизни. Романное же слово очень чутко реагирует на малейшие сдвиги и колебания социальной атмосферы, притом, как сказано, реагирует все целиком, во всех своих моментах.

Вводимое в роман разноречие подвергается в нем художественной обработке. Населяющие язык – все его слова и все его формы, – социальные и исторические голоса, дающие языку определенные конкретные осмысления, организуются в романе в стройную стилистическую систему, выражающую дифференцированную социально-идеологическую позицию автора в разноречии эпохи.

Глава III. Разноречие в романе

Композиционные формы ввода и организации разноречия в романе, выработанные в течение исторического развития этого жанра, в различных его разновидностях, весьма разнообразны. Каждая такая композиционная форма связана с определенными стилистическими возможностями, требует определенных форм художественной обработки вводимых «языков» разноречия. Мы остановимся здесь лишь на основных и типичных для большинства разновидностей романа формах.

Наиболее внешне наглядную и в то же время исторически очень существенную форму ввода и организации разноречия дает так называемый юмористический роман, классическими представителями которого в Англии были Филдинг, Смоллетт, Стерн, Диккенс, Теккерей и др., а в Германии – Гиппель и Жан-Поль.

В английском юмористическом романе мы найдем юмористико-пародийное воспроизведение почти всех слоев современного ему разговорно-письменного литературного языка. Почти каждый роман названных нами классических представителей этой разновидности жанра – энциклопедия всех слоев и форм литературного языка: рассказ, в зависимости от предмета изображения, пародийно воспроизводит то формы парламентского красноречия, то красноречия судебного, то специфические формы парламентского протокола, то протокола судебного, то формы газетного репортерского осведомления, то сухой деловой язык Сити, то пересуды сплетников, то педантическую ученую речь, то высокий эпический стиль или стиль библейский, то стиль ханжеской моральной проповеди, то, наконец, речевую манеру того или иного конкретного и социально определенного персонажа, о котором идет рассказ.

Эта, обычно пародийная, стилизация жанровых, профессиональных и иных слоев языка перебивается иногда прямым (обычно патетическим или сентиментально-идиллическим) авторским словом, непосредственно (без преломления) воплощающим смысловые и ценностные интенции автора. Но основой языка в юмористическом романе служит совершенно специфический модус употребления «общего языка». Этот «общий язык» – обычно средне-разговорно-письменный язык данного круга – берется автором именно как общее мнение, как нормальный для данного круга общества словесный подход к людям и вещам, как ходячая точка зрения и оценка. Автор в той или иной степени отделяет себя от этого общего языка, отходит в сторону и объективирует этот язык, заставляя свои интенции преломляться сквозь эту среду общего мнения (всегда поверхностного и часто лицемерного), воплощенного в языке.

Это отношение автора к языку как общему мнению не неподвижно, – оно все время находится в состоянии некоторого живого движения и колебания, иногда – колебания ритмического: автор то сильнее, то слабее пародийно утрирует те или иные моменты «общего языка», иногда резко обнажает его неадекватность предмету, иногда, напротив, почти солидаризируется с ним, сохраняя лишь ничтожную дистанцию, а

иногда и прямо заставляет звучать в нем свою «правду», то есть до конца сливает с ним свой голос. При этом последовательно меняются и те моменты общего языка, которые в данном случае пародийно утрируются или на которые бросается объектная тень. Юмористический стиль требует такого живого движения автора к языку и от него, такого непрерывного изменения дистанции между ними и последовательного перехода из света в тень то одних, то других моментов языка. В противном случае этот стиль был бы однообразен или потребовал бы индивидуализации рассказчика, то есть уже иной формы ввода и организации разноречия.

От этого – то основного фона «общего языка», безличного ходячего мнения, и отделяются в юмористическом романе те пародийные стилизации жанровых, профессиональных и других языков, о которых мы говорили, и компактные массы прямого – патетического, морально-дидактического, сентиментально-элегического или идиллического – авторского слова. Прямое авторское слово в юмористическом романе реализуется, таким образом, в прямых безоговорочных стилизациях поэтических (идиллических, элегических и т.п.) или риторических (патетика, моральная дидактика) жанров. Переходы от общего языка к пародированию жанровых и иных языков и к авторскому прямому слову могут быть более или менее постепенными, или, напротив, резкими. Такова система языка в юмористическом романе.

Остановимся на анализе нескольких примеров из Диккенса, из его романа «Крошка Доррит». Воспользуемся переводом М. А. Энгельгардта. Интересующие нас здесь основные и грубые линии стиля юмористического романа достаточно адекватно сохраняются в переводе.

1) «Беседа происходила около четырех или пяти часов пополудни, когда Гарлей-стрит и Кавендиш-сквер оглашаются неумолчным стуком экипажей и дверных молотков. В ту самую минуту, когда она достигла упомянутого результата, мистер Мердль вернулся домой после дневных трудов, имевших в предмете вящее прославление британского имени во всех концах мира, способного оценить колоссальные коммерческие предприятия и гигантские комбинации ума и капитала. Хотя никто не знал в точности, в чем, собственно, заключаются предприятия мистера Мердля (знали только, что он кует деньги), но именно этими терминами характеризовалась его деятельность во всех торжественных случаях и такова была новая вежливая редакция притчи о верблюде и игольном ухе, принятая всеми без споров» (кн. 1, гл. XXXIII).

Разрядкой выделена пародийная стилизация языка торжественных речей (в парламенте, на банкетах). Переход к этому стилю подготовлен конструкцией фразы, выдержанной с самого начала в нескольких торжественных эпических тонах. Далее идет – уже языком автора (следовательно, в ином стиле) – раскрытие пародийного значения торжественной характеристики трудов Мердля: эта характеристика оказывается «чужою речью», которая могла бы быть взята в кавычки («именно этими терминами характеризовалась его деятельность во всех торжественных случаях...»).

Здесь, таким образом, в авторское слово (рассказ) введена чужая речь в скрытой форме, то есть без всяких формальных признаков чужой речи – прямой или косвенной. Но это не только чужая речь на том же «языке», – это чужое высказывание на чужом автору «языке» – на архаизованном языке лицемерных официально-торжественных ораторских жанров.

2) «День или два спустя весь город узнал, что Эдмунд Спарклер, эсквайр, пасынок всемирно-знаменитого мистера Мердля, сделался одним из столпов министерства околичностей, и всем верным было объявлено, что это удивительное назначение – благосклонный и милостивый знак внимания, оказанный благосклонным и милостивым Децимусом торговому сословию, интересы которого в великой коммерческой стране должны всегда... и прочая и прочая и прочая, – все с подобающей помпой и трубными звуками. Поощренный этим официальным знаком внимания, удивительный банк и другие удивительные предприятия разом двинулись в гору; и толпы зевак собирались в Гарлей-стрит, Кавендиш-сквер, чтобы только взглянуть на жилище золотого мешка» (кн. 2, гл. XII).

Здесь выделенная разрядкой чужая речь на чужом языке (официально-торжественном) введена в открытой форме (косвенная речь). Но она окружена скрытой формой рассеянной чужой речи (на том же официально-торжественном языке), которая подготавливает введение открытой формы и дает ей отзвучать. Подготавливает характерное для официального языка прибавление к имени Спарклера «эсквайр», завершают эпитеты – «удивительные». Этот эпитет принадлежит, конечно, не автору, а «общему мнению», создавшему ажиотаж вокруг дутых предприятий Мердля.

3) «А обед действительно мог возбудить аппетит. Тончайшие блюда, великолепно изготовленные и великолепно сервированные, отборные фрукты и редкие вина; чудеса искусства по части золотых и серебряных изделий, фарфора и хрусталя; бесчисленные улады для вкуса, обоняния и зрения. О, какой удивительный человек

этот Мердль, какой великий человек, какой одаренный человек, какой гениальный человек, одним словом, какой богатый человек!» (кн. 2, гл. XII).

Начало – пародийная стилизация высокого эпического стиля. Затем следует восторженное восхваление Мердля, скрытая чужая речь хора его поклонников (выделено разрядкой). Пуантом служит разоблачающее лицемерность этого хора раскрытие действительного основания восхвалений: «удивительный», «великий», «одаренный», «гениальный», – могут быть заменены одним словом – «богатый». Это авторское разоблачение непосредственно в пределах того же простого предложения – сливается с разоблачаемой чужой речью. Восторженная акцентуация восхваления осложнена второй возмущенно-иронической акцентуацией, преобладающей в последних разоблачающих словах предложения.

Перед нами здесь типичная дваакцентная и двустильная гибридная конструкция.

Мы называем гибридной конструкцией такое высказывание, которое по своим грамматическим (синтаксическим) и композиционным признакам принадлежит одному говорящему, но в котором в действительности смешаны два высказывания, две речевые манеры, два стиля, два «языка», два смысловых и ценностных кругозора. Между этими высказываниями, стилями, языками, кругозорами, повторяем, нет никакой формальной – композиционной и синтаксической – границы; раздел голосов и языков проходит в пределах одного синтаксического целого, часто – в пределах простого предложения, часто даже одно и то же слово принадлежит одновременно двум языкам, двум кругозорам, скрещивающимся в гибридной конструкции, и, следовательно, имеет два разноречивых смысла, два акцента (примеры ниже). Гибридные конструкции имеют громадное значение в романном стиле [16].

4) «Но мистер Тит Полип застегивался на все пуговицы и, следовательно, был человек с весом» (кн. 2, гл. XII).

Пример псевдообъективной мотивировки, являющийся одним из видов скрытой чужой речи, в данном случае – ходячего мнения. По всем формальным признакам мотивировка – авторская, автор с ней формально солидаризируется, – но, по существу, мотивировка лежит в субъективном кругозоре персонажей или общего мнения.

Псевдообъективная мотивировка вообще характерна для романного стиля [17], являясь одной из разновидностей гибридной конструкции в форме скрытой чужой речи. Подчинительные союзы и союзные слова (так как, потому что, по причине, несмотря на проч.), все логические вводные слова (итак, следовательно и т. п.) утрачивают прямую авторскую интенцию, отдают чужим языком, становятся преломляющими или даже вовсе объектными.

Особенно характерна эта мотивировка для юмористического стиля, в котором преобладает форма чужой речи (конкретных персонажей или, чаще, коллективной) [18].

5) «Как большой пожар наполняет своим гулом воздух на огромном расстоянии, так священное пламя, разведенное могущественными Полипами на алтаре великого Мердля, все дальше и дальше оглашало воздух звуком этого имени. Оно звучало на всех устах, раздавалось во всех ушах.

Не было, нет и не будет другого такого человека, как мистер Мердль.

Как уже сказано, никто не знал, какие такие подвиги он совершил, но всякий знал, что он величайший из смертных» (кн. 2, гл. XIII).

Эпическое, «гомеровское» вступление (пародийное, конечно), в оправу которого вставлено восхваление Мердля толпой (скрытая чужая речь на чужом языке). Далее идут слова автора, однако обороту отом, что всякий знал (выделено разрядкой), придан объективный характер. Автор и сам в этом как бы не сомневается.

6) «Знаменитый муж, украшение отечества, мистер Мердль продолжал свое ослепительное шествие. Мало-помалу все начинали понимать, что человек с такими заслугами перед обществом, из которого он выжал такую кучу денег, не должен оставаться простым гражданином. Говорили, что его сделают баронетом, поговаривали и о звании пэра» (кн. 2, гл. XXIV).

Та же фиктивная солидаризация с общим лицемерно восторженным мнением о Мердле. Все эпитеты к Мердлю в первом предложении – эпитеты общего мнения, то есть скрытая чужая речь. Второе предложение – «мало-помалу начали понимать» и т. д. – выдержано в подчеркнуто объективном стиле, не как субъективное мнение, а как признание объективного и совершенно бесспорного факта. Эпитет «с такими заслугами перед обществом» лежит всецело в плане общего мнения, повторяющего официальные восхваления, но придаточное предложение к этому восхвалению: «из которого (общества. – М. Б.) он выжал такую кучу денег» – слова самого автора (вроде вставляемого в скобках в цитату). Продолжение главного предложения снова лежит в плоскости общего мнения. Таким образом, разоблачающие слова автора вклиниваются здесь в цитату из «общего мнения». Перед нами типичная гибридная конструкция, где прямою авторской речью является придаточное предложение, а главное – чужою речью. Главное и придаточное предложения построены в разных

смысловых и ценностных кругозорах.

Вся та часть действия романа, которая разыгрывается вокруг Мердля и связанных с ним персонажей, изображена языком (точнее – языками) общего лицемерно восторженного мнения о нем, причем пародийно стилизуется то бытовой язык льстивой светской болтовни, то торжественный язык официальных заявлений и банкетных речей, то высокий эпический стиль, то стиль библейский. Эта атмосфера вокруг Мердля, это общее мнение о нем и его предприятиях заражает и положительных героев романа, в частности, трезвого Панкса, и заставляет его вложить все состояние – свое и крошки Доррит – в дутые предприятия Мердля.

7) «Доктор взялся сообщить эту новость в Гарлей-стрит. Адвокатура не могла сразу вернуться к умащению самых просвещенных и замечательных присяжных, каких ей когда-либо случалось видеть на этой скамье, присяжных, с которыми, она смеет уверить своего ученого друга, бесполезно прибегать к пошлой софистике и на которых не подействует злоупотребление профессиональным искусством и ловкостью (этой фразой она собиралась начать свою речь), и потому вызвалась идти с доктором, сказав, что подождет его на улице, пока он будет в доме» (кн. 2, гл. XV).

Резко выраженная гибридная конструкция, где в оправу авторской речи (осведомительной) – «адвокатура не могла сразу вернуться к умащению... присяжных... и потому вызвалась идти с доктором» и т. д. – вставлено начало подготовленной адвокатом речи, причем речь эта дана как развернутый эпитет к прямому дополнению авторской речи «присяжных». Слово «присяжных» входит как в контекст осведомительной авторской речи (в качестве необходимого дополнения к слову «умащение»), так одновременно и в контекст пародийно-стилизованной адвокатской речи. Самое же авторское слово «умащение» подчеркивает паридийность воспроизведения адвокатской речи, лицемерный смысл которой сводится именно к тому, что таких замечательных присяжных нельзя умастить.

8) «Словом, мистрисс Мердль, как женщина светская и благовоспитанная, несчастная жертва грубого варвара (ибо мистер Мердль был признан таковым от головы до пят, с той минуты, когда оказалось, что он нищий) была принята под защиту своим кругом, ради выгод этого самого круга» (кн. 2, гл. XXXIII).

Аналогичная гибридная конструкция, где определение общего мнения светского круга – «несчастливая жертва грубого варвара» – слито с авторской речью, разоблачающей лицемерие и корысть этого общего мнения.

Таков весь роман Диккенса. Весь его текст, в сущности, можно было бы испещрить кавычками, выделяя островки рассеянной прямой и чистой авторской речи, со всех сторон омываемые волнами разноречия. Но сделать это было бы невозможно, так как одно и то же слово, как мы видели, часто входит одновременно и в чужую и в авторскую речь.

Чужая речь – рассказанная, передразненная, показанная в определенном освещении, расположенная то компактными массами, то спорадически рассеянная, в большинстве случаев безличная («общее мнение», профессиональные и жанровые языки), – нигде четко не отграничена от авторской речи: границы намеренно зыбки и двусмысленны, часто проходят внутри одного синтаксического целого, часто внутри простого предложения, а иногда разделяют главные члены предложения. Эта многообразная игра границами речей, языков и кругозоров – один из существеннейших моментов юмористического стиля.

Юмористический стиль (английского типа) базируется, таким образом, на расслоенности общего языка и на возможности в той или иной степени отделять свои интенции от его слоев, не солидаризируясь с ними до конца. Именно разноречивость, а не единство нормативного общего языка является базой стиля. Правда, эта разноречивость здесь не выходит за пределы лингвистически единого (по абстрактным языковым признакам) литературного языка, не переходит здесь в подлинное разноязычие и установлено на абстрактно-языковое понимание в плане единого языка (то есть не требует знания разных диалектов или языков). Но языковое понимание – абстрактный момент конкретного и активного (диалогически причастного) понимания живого разноречия, введенного в роман и художественно организованного в нем.

У предшественников Диккенса, зачинателей английского юмористического романа – у Филдинга, Смоллетта и Стерна, мы найдем ту же пародийную стилизацию различных слоев и жанров литературного языка, но дистанция у них резче, чем у Диккенса, утрировка сильнее (особенно у Стерна). Пародийно-объектное восприятие различных разновидностей литературного языка проникает у них (особенно у Стерна) в очень глубокие пласты самого литературно-идеологического мышления, превращаясь в пародию на логическую и экспрессивную структуру всякого идеологического (научного, морально-риторического, поэтического) слова как такового (почти с таким же радикализмом, как у Рабле).

Очень существенную роль в построении языка у Филдинга, Смоллетта и Стерна

играет литературная пародия в узком смысле (на ричардсоновский роман у первых двух и почти на все современные разновидности романа у Стерна). Литературная пародия еще более отодвигает автора от языка, еще более осложняет его отношение к литературным языкам своего времени, притом на собственной территории романа. Господствующее в данную эпоху романное слово само делается объектным и становится средою преломления для новых авторских интенций.

Эта роль литературной пародии на господствующую романную разновидность очень велика в истории европейского романа. Можно сказать, что важнейшие романские образцы и разновидности были созданы в процессе пародийного разрушения предшествующих романских миров. Так поступали Сервантес, Мендоса, Гриммельсхаузен, Рабле, Лесаж и др.

У Рабле, влияние которого на всю романную прозу, и в особенности на юмористический роман, было очень велико, пародийное отношение почти ко всем формам идеологического слова – философского, морального, научного, риторического, поэтического – в особенности к патетическим формам этого слова (между патетикой и ложью для Рабле почти всегда знак равенства), углублено до пародии на языковое мышление вообще. Эта издевка Рабле над изолгавшимся человеческим словом выражается, между прочим, в пародийном разрушении синтаксических конструкций путем доведения до абсурда некоторых логических и экспрессивно-акцентных моментов их (например, предикаций, пояснений и т. п.). Отталкивание от языка (его же средствами, конечно), дискредитирование всякой прямой и непосредственной интенциональности и экспрессивности («важной» серьезности) идеологического слова, как условной и лживой, как злостно не адекватной действительности, достигает у Рабле почти предельной прозаической чистоты. Но истина, противостоящая лжи, почти вовсе не получает здесь прямого интенционально-словесного выражения, своего слова, – она звучит лишь в пародийно-изобличающей акцентуации лжи. Истина восстанавливается путем доведения лжи до абсурда, но сама она не ищет слов, боится запутаться в слове, погрязнуть в словесной патетике.

Отмечая громадное влияние «философии слова» Рабле, – философии слова, выраженной не столько в прямых высказываниях, сколько в практике его словесного стиля, – на всю последующую романную прозу, и в особенности на великие образцы юмористического романа, приведем чисто раблезианское признание стерновского Йорика, признание, могущее послужить эпиграфом к истории важнейшей стилистической линии европейского романа:

«Я даже думаю, не лежала ли отчасти в основании таких fracas[19] его несчастная склонность к остроумию, – ибо, говоря по истине, Йорик питал непреодолимое природное отвращение к серьезности – не к настоящей, самоценной серьезности: где нужна была таковая, там он становился серьезнейшим человеком в мире на целые дни и даже недели, – а к серьезности напускной, служившей прикрытием невежества и глупости; с ней он всегда находился в открытой войне и не давал ей пощады, как бы она ни была хорошо прикрыта и защищена.

Иногда, увлекшись разговором, он утверждал, что серьезность – сущий бездельник, к тому же и наиболее опасного рода, хитрый, и что он был глубоко убежден, – она за один год разорила и пустила по миру гораздо большее число честных и благомыслящих людей, чем все карманные и лавочные воры за семь лет. Открытое добродушие веселого сердца, говаривал он, никому не опасно и может повредить разве только ему самому. Тогда как самая сущность серьезности заключается в известном умысле – следовательно, и обмане; это заунывный способ прослыть на свете за человека более умного и знающего, нежели он действительно есть; а потому, несмотря на все ее претензии, она никогда не являлась лучше, а нередко даже хуже, чем определил ее в старое время один французский остроумец, который сказал: серьезность есть таинственное поведение тела, долженствующее прикрывать недостатки духа. Об этом определении Йорик необдуманно и смело высказывался в том смысле, что оно достойно быть записанным золотыми буквами».

Рядом с Рабле, а в некотором отношении даже превосходя его по своему определяющему влиянию на всю романную прозу, стоит Сервантес. Английский юмористический роман глубоко проникнут сервантесовским духом. Недаром тот же Йорик цитирует на смертном одре слова Санчо Панса.

У немецких юмористов, у Гиппеля и в особенности у Жан-Поля, отношение к языку и его жанровой, профессиональной и иной расслоенности, будучи в основном стернианским, углубляется, как и у него, до чисто философской проблематики литературной и идеологической речи как таковой. Философско-психологическая сторона отношения автора к своему слову часто оттесняет на задний план игру интенции с конкретными, преимущественно жанрово-идеологическими, слоями литературного языка (см. отражение того же в эстетических теориях Жан-Поля[20]).

Таким образом, расслоение литературного языка, разноречивость его есть необходимая предпосылка юмористического стиля, элементы которого должны

проецироваться в различные языковые плоскости, причем авторские интенции, преломляясь сквозь все эти плоскости, могут не отдавать себя до конца ни одной из них. У автора как бы нет своего языка, но у него есть свой стиль, свой органический единый закон игры языками и преломления в них своих подлинных смысловых и экспрессивных интенций. Эта игра языками и часто полное отсутствие прямого, до конца своего слова, нисколько не понижает, конечно, общей глубокой интенциональности, то есть идеологической осмысленности, всего произведения.

В юмористическом романе введение разноречия и его стилистическое использование характеризуется двумя особенностями:

1) Вводится многообразие «языков» и словесно-идеологических кругозоров – жанровых, профессиональных, сословно-групповых (язык дворянина, фермера, купца, крестьянина), направленных, бытовых (языки сплетни, светской болтовни, языка лакейской) и т. д., правда, преимущественно в пределах литературного письменного и разговорного языка; причем языки эти в большинстве случаев не закрепляются за определенными персонажами (героями, рассказчиками), а вводятся в безличной форме «от автора», чередуясь (без учета четких формальных границ) с прямым авторским словом.

2) Вводимые языки и социально-идеологические кругозоры, хотя и используются, конечно, для преломленного осуществления авторских интенций, разоблачаются и разрушаются как лживые, лицемерные, корыстные, ограниченные, узко рассудочные, неадекватные действительности. В большинстве случаев все эти языки – уже сложившиеся, официально признанные, достигшие господства, авторитарные, реакционные языки, обреченные на смерть и на смену. Поэтому преобладают различные формы и степени пародийной стилизации вводимых языков, которая у наиболее радикальных, раблезианских [21] предстателей этой разновидности романа (у Стерна и Жан-Поля) граничит с отказом от всякой прямой и непосредственной серьезности (истинная серьезность – в разрушении всякой лживой серьезности, не только патетической, но и сентиментальной) [22], граничит с принципиальной критикой слова как такового.

От этой юмористической формы введения и организации разноречия в романе существенно отлична группа тех форм, которые определяются введением персонафицированного и конкретного условного автора (письменная речь) или рассказчика (устная речь).

Игра условным автором характерна и для юмористического романа (Стерн, Гиппель, Жан-Поль) и унаследована им еще от “Дон-Кихота”. Но здесь эта игра – чисто композиционный прием, усиливающий общую релятивизацию, обективизацию и пародирование литературных форм и жанров.

Совершенно иное значение получает условный автор и рассказчик там, где они вводятся как носители особого словесно-идеологического, языкового кругозора, особой точки зрения на мир и на события, особых оценок и интонаций, – особых как в отношении к автору, его действительному прямому слову, так и в отношении к “нормальному” литературному повествованию и языку.

Эта особенность, это отдаление условного автора или рассказчика от действительного автора и от нормального литературного кругозора может быть различной степени и различного характера. Но во всяком случае этот особый чужой кругозор, особая чужая точка зрения на мир привлекается автором ради ее продуктивности, ради ее способности, с одной стороны, дать самый предмет изображения в новом свете (раскрыть в нем новые стороны и моменты), с другой стороны, осветить по-новому и тот “нормальный” литературный кругозор, на фоне которого воспринимаются особенности рассказа рассказчика.

Например, Белкин как рассказчик избран (точнее, создан) Пушкиным как особая “непоэтическая” точка зрения на предметы и сюжеты традиционно-поэтические (особенно характерны и нарочиты сюжет “Ромео и Джульетты” в “Барышне-крестьянке” или романтические “пляски смерти” в “Гробовщике”). Белкин, равно как и рассказчики третьего плана, из уст которых он воспринял свои рассказы, – “прозаический” человек, лишенный поэтической патетики. Благополучные “прозаические” разрешения сюжетов и самое ведение рассказа нарушают ожидания традиционных поэтических эффектов. В этом непонимании поэтической патетики прозаическая продуктивность точки зрения Белкина.

Максим Максимыч в “Герое нашего времени”, “Рудый Панько”, рассказчики “Носа” и “Шинели”, хроникеры Достоевского, фольклорные же рассказчики и персонажи-рассказчики у Мельникова-Печерского, Мамина-Сибиряка, фольклорные же и бытовые рассказчики Лескова, персонажи-рассказчики народнической литературы, наконец, рассказчики символистской и постсимволистской прозы – у Ремизова, Замятина и др. – при всем различии самых форм повествования (устных и письменных), при всем различии языков повествования (литературных, профессиональных, социально-групповых, бытовых, говоров, диалектов и проч.) – повсюду привлекаются как специфические и ограниченные, но продуктивные в самой

этой ограниченности и специфичности словесно-идеологические точки зрения, особые кругозоры, противопоставляемые тем литературным кругозорам и точкам зрения, на фоне которых они воспринимаются.

Речь таких рассказчиков всегда – чужая речь (в отношении к действительному или возможному прямому авторскому слову) на чужом языке (в отношении к той разновидности литературного языка, которой противопоставляется язык рассказчика).

И в этом случае перед нами “не-прямое говорение”, – не на языке, а через язык, через чужую языковую среду, а следовательно, и преломление авторских интенций.

Автор осуществляет себя и свою точку зрения не только на рассказчика, на его речь и его язык (которые в той или иной степени объектны, показаны), но и на предмет рассказа, – точку зрения, отличную от точки зрения рассказчика. За рассказом рассказчика мы читаем второй рассказ – рассказ автора о том же, о чем рассказывает рассказчик, и, кроме того, о самом рассказчике. Каждый момент рассказа мы отчетливо ощущаем в двух планах: в плане рассказчика, в его предметно-смысловом и экспрессивном кругозоре, и в плане автора, преломленно говорящего этим рассказом и через этот рассказ. В этот авторский кругозор вместе со всем рассказываемым входит и сам рассказчик со своим словом. Мы угадываем акценты автора, лежащие как на предмете рассказа, так и на самом рассказе и на раскрывающемся в его процессе образе рассказчика. Не ощущать этого второго интенционально-акцентного авторского плана – значит не понимать произведения.

Как мы уже сказали, рассказ рассказчика или условного автора строится на фоне нормального литературного языка, обычного литературного кругозора. Каждый момент рассказа соотношен с этим нормальным языком и кругозором, противопоставлен им, – притом противопоставлен диалогически: как точка зрения точке зрения, оценка оценке, акцент акценту (а не как два абстрактно-лингвистических феномена). Эта-то соотношенность, эта диалогическая сопряженность двух языков и двух кругозоров и позволяет авторской интенции реализовать себя так, что мы отчетливо ее ощущаем в каждом моменте произведения. Автор не в языке рассказчика и не в нормальном литературном языке, с которым соотношен рассказ (хотя он может быть ближе к тому или к другому языку), – но он пользуется и тем и другим языком, чтобы не отдать своих интенций до конца ни одному из них; он пользуется этой перекличкой, этим диалогом языков в каждом моменте своего произведения, чтобы самому остаться в языковом отношении как бы нейтральным, третьим в споре двух (хотя, может быть, и пристрастным третьим).

Все формы, вводящие рассказчика или условного автора, в той или иной степени знаменуют собою свободу автора от единого и единственного языка, связанную с релятивизацией литературно-языковых систем, знаменуют возможность в языковом отношении не самоопределяться, переносить свои интенции из одной языковой системы в другую, сливать “язык правды” с “языком быта”, говорить свое на чужом языке и на своем – чужое.

Так как во всех этих формах (рассказ рассказчика, условного автора или одного из персонажей) происходит преломление авторских интенций, то и в них, как в юмористическом романе, возможны различные дистанции между отдельными моментами языка рассказчика и автором: преломление может быть то большим, то меньшим, а в иные моменты возможно и почти полное слияние голосов.

Следующей формой ввода и организации разноречия в романе, формой, которой пользуется всякий роман без исключения, – являются речи героев.

Речи героев, обладающих в романе в той или иной степени словесно-смысловой самостоятельностью, своим кругозором, будучи чужой речью на чужом языке, могут также преломлять авторские интенции и, следовательно, в известной степени могут быть вторым языком автора. Речь героев, кроме того, почти всегда оказывает влияние (иногда могущественное) на авторскую речь, рассеивая по ней чужие слова (скрытую чужую речь героя) и этим внося в нее расслоение, разноречивость.

Поэтому и там, где нет юмора, пародии, иронии и т. п. и где нет рассказчика, условного автора и повествующего героя, – разноречивость, расслоенность языка все же служит основой романного стиля. И там, где язык автора при поверхностном взгляде кажется единым и выдержанным, прямо и непосредственно интенциональным, – за этой гладкой единой язычной плоскостью мы все же раскроем прозаическую трехмерность, глубинную разноречивость, входящую в задание стиля и определяющую его.

Так, единой язычным и чистым кажется язык и стиль Тургенева в его романах. Однако этот единый язык и у Тургенева очень далек от поэтического абсолютизма. В своей основной массе этот язык вовлечен, втянут в борьбу точек зрения, оценок и акцентов, вносимых в него героями, он заражен их противоборствующими интенциями и расслоениями; по нем рассеяны слова, словечки, выражения, определения и эпитеты, зараженные чужими интенциями, с которыми автор не солидаризуется до

конца и сквозь которые он преломляет свои собственные интенции. Мы отчетливо ощущаем различные дистанции между автором и различными моментами его языка, пахнущими чужими социальными мирами, чужими кругозорами. Мы отчетливо ощущаем разную степень присутствия автора и его последней смысловой инстанции в разных моментах его языка. Разноречивость, расслоенность языка у Тургенева служит существеннейшим стилистическим фактором, и он оркеструет свою авторскую правду, и его языковое сознание, сознание прозаика, релятивизовано.

У Тургенева социальное разноречие вводится преимущественно в прямых речах героев, в диалогах. Но оно, как мы сказали, рассеяно и в авторской речи вокруг героев, создавая особые зоны героев. Эти зоны образуются из полуречей героев, из различных форм скрытой передачи чужого слова, из рассеянных слов и словечек чужой речи, из вторжений в авторскую речь чужих экспрессивных моментов (многоточий, вопросов, восклицаний). Зона – это район действия голоса героя, так или иначе примешивающегося к авторскому голосу.

Однако, повторяем, у Тургенева романная оркестровка темы сосредоточена в прямых диалогах, герои не создают вокруг себя широких и насыщенных зон, развитые и сложные стилистические гибриды у Тургенева довольно редки.

Остановимся на нескольких примерах рассеянного разноречия у Тургенева.

1) “Зовут его Николаем Петровичем Кирсановым. У него в пятнадцати верстах от постоянного дворака хорошее имение в двести душ, или, как он выражается с тех пор, как размежевался с крестьянами и завел “ферм у”, – в две тысячи десятин земли” (“Отцы и дети”, гл. I).

Характерные для эпохи новые выражения, в либеральном стиле, здесь взяты в кавычки или оговорены.

2) “Он начинал чувствовать тайное раздражение. Его аристократическую натуру возмущала совершенная развязность Базарова. Этот лекарский сын не только не робел, он даже отвечал отрывисто и неохотно, и в звуке его голоса было что-то грубое, почти дерзкое” (“Отцы и дети”, гл. VI).

Третье предложение этого абзаца, будучи по своим формальным синтаксическим признакам частью авторской речи, в то же время по выбору выражений (“этот лекарский сын”) и по своей экспрессивной структуре является скрытой чужой речью (Павла Петровича).

3) “Павел Петрович присел к столу. На нем был изящный утренний, в английском вкусе, костюм; на голове красовалась маленькая феска. Эта феска и небрежно повязанный галстучек намекали на свободу деревенской жизни; но тугие воротнички рубашки, правда не белой, а пестренькой, как оно и следует для утреннего туалета, с обычно неумолимостью упирались в выбритый подбородок” (“Отцы и дети”, гл. V).

Эта ироническая характеристика утреннего туалета Павла Петровича выдержана в тонах именно джентльмена в стиле Павла Петровича. Утверждение “как оно и следует для утреннего туалета” не является, конечно, простым авторским утверждением, а иронически переданной нормой джентльмена круга Павла Петровича. С известным правом можно было бы его заключить в кавычки. Это – псевдообъективное обоснование.

4) “Мягкость в обращении Матвея Ильича могла равняться только с его величавостью. Он ласкал всех – одних с оттенком гадливости, других с оттенком уважения; рассыпался “en vrai chevalier francais” [23] перед дамами и беспрестанно смеялся крупным звучным и одинаким смехом, как оно и следует сановнику” (“Отцы и дети”, гл. XIV).

Аналогичная ироническая характеристика с точки зрения самого сановника. Такая же псевдообъективная обоснованность: “как оно и следует сановнику”.

5) “Утром следующего дня Нежданов отправился на городскую квартиру Сипягина, и там, в великолепном кабинете, наполненном мебелью строгого стиля, вполне соответствующей с достоинством либерального государственного мужа и джентльмена...” (“Новь”, гл. IV).

Аналогичная псевдообъективная конструкция.

6) “Семен Петрович служил в министерстве двора, имел звание камер-юнкера; патриотизм помешал ему пойти по дипломатической части, куда, казалось, все его призывало: и воспитание, и привычка к свету, и успехи у женщин, и самая наружность...” (“Новь”, гл. V).

Мотивировка отказа от дипломатической карьеры – псевдообъективная. Вся характеристика выдержана в тонах и с точки зрения самого Калломейцева и замыкается его прямою речью, по своим синтаксическим признакам являющейся придаточным предложением к авторской (“все призывало..., но покинуть Россию...” и т. д.).

7) “В С...ую губернию Калломейцев приехал на двухмесячный отпуск, чтобы хозяйством позаняться, то есть “кого пугнуть, кого поприжать”. Ведь без этого невозможно!” (“Новь”, гл. V).

Заключение этого абзаца – характерный пример псевдообъективного утверждения. Именно для того, чтобы придать ему видимость объективного авторского суждения, оно не заключено в кавычки, как предшествующие слова самого Калломейцева, включенные в авторскую речь, и нарочито поставлено непосредственно после этих слов.

8) “Зато Калломейцев воткнул, не спеша, свое круглое стеклышко между бровью и носом и уставился на студентика, который осмеливается не разделять его “опасений” (“новъ”, гл. VII).

Типичная гибридная конструкция. Не только придаточное предложение, но и прямое дополнение (“студентик”) главного авторского предложения даны в тонах Калломейцева. Выбор слов (“студентик”, “осмеливается не разделять”) определяется возмущенной акцентуацией Калломейцева, и в то же время в контексте авторской речи эти слова и пронизаны ироническими акцентами автора; поэтому конструкция двухакцентная (ироническая передача – передразнивание возмущения героя).

Наконец, приведем примеры вторжения в синтаксическую систему авторской речи экспрессивных моментов чужой речи (многоточий, вопросов, восклицаний).

9) “Странное было состояние его души. В последние два дня сколько новых ощущений, новых лиц... Он в первый раз сошелся с девушкой, которую – по всей вероятности – полюбил; он присутствовал при начинаниях дела, которому – по всей вероятности – посвятил все свои силы... И что же? Радовался он? Нет. Колебался он? Трусил? Смущался? О, конечно, нет. Так чувствовал ли он, по крайней мере, то напряжение всего существа, то стремление вперед, в первые ряды бойцов, которое вызывается близостью борьбы? Тоже нет. Да верит ли он, наконец, в это дело? Верит ли он в свою любовь? – О, эстетик проклятый! Скептик! – беззвучно шептали его губы. – Отчего эта усталость, это нежелание даже говорить, как только он не кричит и не беснуется? Какой внутренний голос желает он заглушить в себе этим криком?” (“новъ”, гл. XVIII).

Здесь перед нами, в сущности, форма несобственно-прямой речи героя. По своим синтаксическим признакам это – авторская речь, но вся экспрессивная структура ее – неждановская. Это – его внутренняя речь, но в упорядоченной авторской передаче, с провоцирующими вопросами от автора и иронически-разоблачающими оговорками (“по всей вероятности”), однако с сохранением экспрессивной окраски Нежданова.

Такова обычная форма передачи внутренних речей у Тургенева (и вообще одна из распространеннейших форм передачи внутренних речей в романе). Эта форма передачи вносит в беспорядочное и отрывистое течение внутренней речи героя (ведь эту беспорядочность и отрывистость пришлось бы воспроизводить при употреблении формы прямой речи) порядок и стилистическую стройность, и, кроме того, по своим синтаксическим (третье лицо) и основным стилистическим признакам (лексикологическим и другим) эта форма позволяет органически и стройно сочетать чужую внутреннюю речь с авторским контекстом. Но в то же время именно эта форма позволяет сохранить экспрессивную структуру внутренней речи героев и известную, свойственную внутренней речи, недосказанность и зыбкость, что совершенно невозможно при передаче в сухой и логической форме косвенной речи. Эти особенности и делают эту форму наиболее пригодной для передачи внутренних речей героев. Форма эта, конечно, гибридна, причем авторский голос может быть разной степени активности и может вносить в передаваемую речь свой второй акцент (иронический, возмущенный и проч.).

Такая же гибридизация, смешение акцентов, стирание границ между авторской и чужой речью достигается и другими формами передачи речей героев. При наличии только трех синтаксических шаблонов передачи (прямая речь, косвенная речь и несобственно-прямая речь) различными комбинациями этих шаблонов и – главное – различными способами реплицирующего обрамления и переслоения их авторским контекстом осуществляется многообразная игра речей, их взаимное переплескивание и их взаимное заражение.

Приведенные нами примеры из Тургенева достаточно характеризуют роль героя как фактора, расщепляющего язык романа, вносящего в него разноречие. У героя романа, как сказано, всегда есть своя зона, своя сфера влияния на окружающий авторский контекст, выходящая – часто очень далеко выходящая – за пределы отведенного герою прямого слова. Район действия голоса существа героя, во всяком случае, должен быть шире его непосредственной аутентичной речи. Эта зона вокруг существенных героев романа стилистически глубоко своеобразна: в ней преобладают разнообразнейшие формы гибридных конструкций, и она всегда в той или иной степени диалогизована; в ней разыгрывается диалог между автором и его героями, – не драматический, расчлененный на реплики, – а специфический романский диалог, осуществляющийся в пределах внешне монологических конструкций. Возможность такого диалога – одна из существеннейших привилегий романной прозы, недоступная ни драматическим, ни чисто поэтическим жанрам.

Зоны героев – интереснейший объект для стилистических и лингвистических анализов: в них можно встретить такие конструкции, которые проливают совершенно новый свет на вопросы синтаксиса и стилистики.

Наконец, остановимся еще на одной из самых основных и существенных форм ввода и организации разноречия в романе – на вводных жанрах.

Роман допускает включение в свой состав различных жанров, как художественных (вставные новеллы, лирические пьесы, поэмы, драматические сценки и т. п.). так и внехудожественных (бытовые, риторические, научные, религиозные и др.).

Принципиально любой жанр может быть включен в конструкцию романа, и фактически очень трудно найти такой жанр, который не был бы когда-либо и кем-либо включен в роман. Введенные в роман жанры обычно сохраняют в нем свою конструктивную упругость и самостоятельность и свое языковое и стилистическое своеобразие.

Более того, существует особая группа жанров, которые играют в романах существеннейшую конструктивную роль, а иногда прямо определяют собою конструкцию романного целого, создавая особые жанровые разновидности романа. Таковы: исповедь, дневник, описание путешествий, биография, письмо и некоторые другие жанры. Все эти жанры могут не только входить в роман в качестве существенной конструктивной части его, но и определять форму романа как целого (роман-исповедь, роман-дневник, роман в письмах и т. п.). Каждый из этих жанров обладает своими словесно-смысловыми формами овладения различными сторонами действительности. Роман и использует эти жанры именно как такие выработанные формы словесного овладения действительностью.

Роль этих входящих в роман жанров настолько велика, что может казаться, будто роман лишен своего первичного словесного подхода к действительности и нуждается в предварительной обработке действительности иными жанрами, сам же он – только вторичное синкретическое объединение таких первичных словесных жанров.

Все эти входящие в роман жанры вносят в него свои языки и потому расслояют языковое единство романа и по-новому углубляют его разноречивость. Языки внехудожественных жанров, вводимых в роман, часто получают такое значение, что введение соответствующего жанра (например, эпистолярного) создает эпоху не только в истории романа, но и в истории литературного языка.

Вводимые в роман жанры могут быть и прямо интенциональными, могут быть и сплошь объектными, то есть вовсе лишены авторских интенций – не сказанным, а только показанным, как вещь, словом, – но чаще всего они в той или иной степени преломляют авторские интенции, причем отдельные их моменты могут по-разному отстоять от последней смысловой инстанции произведения.

Так, стихотворно-поэтические жанры, вводимые в роман (например, лирические), могут быть поэтически прямо интенциональными, полносмысленными. Таковы, например, стихотворения, введенные Гете в “Вильгельма Мейстера”. Так вводили в прозу свои стихи романтики, которые, как известно, считали наличие стихов в романе (в качестве прямо интенциональных выражений автора) конститутивным признаком этого жанра. В других случаях вводимые стихотворения преломляют авторские интенции; например, стихотворение Ленского в “Евгении Онегине” “Куда, куда вы удалились...”. И если стихотворения из “Вильгельма Мейстера” прямо могут быть отнесены к лирике Гете (что и делается), то “Куда, куда вы удалились...” никак нельзя отнести к лирике Пушкина или разве только в особый отдел “пародийных стилизаций” (куда нужно отнести также и стихи Гриневы из “Капитанской дочки”). Наконец, введенные в роман стихи могут быть и почти вовсе объектными; например, стихотворения капитана Лебядкина в “Бесах” Достоевского.

Аналогично обстоит дело и со введением в роман всевозможных сентенций и афоризмов: они также могут колебаться от чисто объектных (“показанное слово”) до прямо интенциональных, то есть таких, которые являются полносмысленными философскими изречениями самого автора (сказанное безусловное слово без всяких оговорок и дистанций). Так, в романах Жан-Поля, столь богатых афоризмами, мы найдем длинную скалу градаций между этими афоризмами: от чисто объектных до прямо интенциональных с различнейшими степенями преломления авторских интенций.

В “Евгении Онегине” афоризмы и сентенции даны или в пародийном, или в ироническом плане, то есть авторские интенции в этих изречениях в большей или меньшей степени преломлены. Например, сентенция:

Кто жил и мыслил, тот не может
В душе не презирать людей;
Кто чувствовал, того тревожит
Призрак невозвратимых дней,
Тому уж нет очарований,
Того змия воспоминаний,
Того раскаянье грызет, –

дана в легком пародийном плане, хотя все время ощущается близость, почти слияние с авторскими интенциями. Но уже следующие строки:

Все это часто придает
Большую прелесть разговору

(условного автора с Онегиным) – дают усиление пародийно-иронических акцентов, бросают объектную тень на эту сентенцию. Мы видим, что она построена в районе действия онегинского голоса, в его – Онегина – кругозоре, с его – Онегина – акцентами.

Но преломление авторских интенций здесь – в районе отзвуков онегинского голоса, в зоне Онегина, – иное, чем, например, в зоне Ленского (ср. почти объектную пародию на его стихи).

Этот пример может послужить иллюстрацией и для разобранного выше влияния речей героя на авторскую речь: приведенный афоризм проникнут онегинскими (модно-байроническими) интенциями, поэтому автор не солидаризируется с ним до конца, сохраняет известную дистанцию.

Гораздо сложнее обстоит дело с введением существенных для романа жанров (исповеди, дневника, и др.). И они вносят в роман свои языки, но языки эти важны прежде всего как предметно-продуктивные точки зрения, лишенные литературной условности, расширяющие литературно-языковой кругозор, помогающие завоевать для литературы новые миры словесного осознания, уже прошупанные и частично завоеванные в иных – внелитературных – сферах языковой жизни.

Юмористическая игра языками, рассказ “не от автора” (рассказчика, условного автора, персонажа), речи и зоны героев, наконец, вводные или обрамляющие жанры являются основными формами ввода и организации разноречия в романе. Все эти формы позволяют осуществлять модус не прямого, оговорочного, дистанцированного пользования языками. Все они знаменуют релятивизацию языкового сознания, дают выражение свойственному этому сознанию ощущению объектности языка, границ языка – границ исторических, социальных и даже принципиальных (то есть границ языка как такового). Эта релятивизация языкового сознания вовсе не требует также и релятивизации самых смысловых интенций: интенции и на почве прозаического языкового сознания могут быть безусловными. Но именно потому, что романной прозе чужда идея единственного языка (как языка непререкаемого и безоговорочного) – прозаическое сознание должно оркестровать свои, хотя бы и безусловные, смысловые интенции. Только в одном из многих языков разноречия этому сознанию тесно, один языковой тембр ему не достаточен.

Мы коснулись только основных форм, характерных для важнейших разновидностей европейского романа, – но ими, конечно, не исчерпываются все возможные способы ввода и организации разноречия в романе. Возможно, кроме того, и сочетание всех этих форм в отдельных конкретных романах и, следовательно, в создаваемых этими романами разновидностях жанра. Такой классический и чистейший образец романного жанра – “Дон-Кихот” Сервантеса, с исключительной глубиной и широтой реализовавший все художественные возможности разноречивого и внутренне-диалогизованного романного слова.

Разноречие, вводимое в роман (каковы бы ни были формы его ввода), – это чужая речь на чужом языке, служащая преломленному выражению авторских интенций. Слово такой речи – особое двуголосое слово. Оно служит сразу двум говорящим и выражает одновременно две различных интенции: прямую интенцию говорящего персонажа и преломленную – авторскую. В таком слове два голоса, два смысла и две экспрессии. Притом эти два голоса диалогически соотносены, они как бы знают друг о друге (как две реплики диалога знают друг о друге и строятся в этом взаимном знании о себе), как бы друг с другом беседуют. Двуголосое слово всегда внутренне диалогизовано. Таково юмористическое, ироническое, пародийное слово, таково преломляющее слово рассказчика, преломляющее слово в речах героя, таково, наконец, слово вводного жанра – все это двуголосые внутренне-диалогизованные слова. В них заложен потенциальный диалог, не развернутый, сконцентрированный диалог двух голосов, двух мировоззрений, двух языков.

Двуголосое внутренне-диалогизованное слово возможно, конечно, и в замкнутой, чистой и единой языковой системе, чуждой языковому релятивизму прозаического сознания, возможно, следовательно, и в чисто поэтических жанрах. Но здесь у него нет почвы для сколько-нибудь значительного и существенного развития. Очень распространено двуголосое слово в риторических жанрах, но и здесь оно, оставаясь в пределах одной языковой системы, не оплодотворяется глубокой связью с

расслояющими язык силами исторического становления и в лучшем случае является лишь отдаленным и суженным до индивидуальной полемики отзвуком этого становления.

Такая поэтическая и риторическая двуголосость, оторванная от процесса языкового расслоения, может быть адекватно развернута в индивидуальный диалог, индивидуальный спор и беседу двух лиц, причем реплики этого диалога будут имманентны одному и единому языку: они могут быть несогласны, противоречивы, но не разноречивы и не разноязычны. Такая двуголосица, остающаяся в пределах одной замкнутой и единой языковой системы, без подлинной и существенной социально-языковой оркестровки, может быть только стилистически второстепенным спутником диалога и полемических форм[24]. Внутренняя раздвоенность (двуголосость) слова, довлеющего одному и единому языку и монологически выдержанному стилю, никогда не может быть существенной: это – игра, это – буря в стакане воды.

Не такова прозаическая двуголосость. Здесь, на почве романной прозы, двуголосость черпает свою энергию, свою диалогизованную двусмысленность не из индивидуальных разноголосий, недоразумений и противоречий (хотя бы и трагических, и глубоко обоснованных в индивидуальных судьбах)[25], – в романе эта двуголосость глубоко уходит своими корнями в существенную социально-языковую разноречивость и разноязычие. Правда, и в романе разноречие в основном всегда персонифицировано, воплощено в индивидуальные образы людей с индивидуализованными разногласиями и противоречиями. Но здесь эти противоречия индивидуальных волей и умов погружены в социальное разноречие, переосмыслены им. Противоречия индивидов здесь – только поднявшиеся гребни стихии социального разноречия, стихии, которая играет и властно делает их противоречивыми, насыщает их сознания и слова своею существенной разноречивостью.

Поэтому внутренняя диалогичность художественно-прозаического двуголосого слова никогда не может быть исчерпана тематически (как не может быть тематически исчерпана и метафорическая энергия языка), не может быть до конца развернута в прямой сюжетный или проблемный диалог, который без остатка актуализовал бы заложенную в языковом разноречии внутренне-диалогическую потенцию. Внутренняя диалогичность подлинно прозаического слова, органически вырастающая из расслоенного и разноречивого языка, не может быть существенно драматизована и драматически завершена (подлинно кончена), она не вместима до конца в рамки прямого диалога, в рамки беседы лиц, не делима до конца на отчетливо разграниченные реплики[26]. Эта прозаическая двуголосость предобразована в самом языке (как и подлинная метафора, как миф), в языке как социальном феномене, исторически становящемся, социально-расслоенном и раздираемом в этом становлении.

Релятивизация языкового сознания, его существенная причастность социальному много- и разноязычию становящихся языков, блуждание смысловых и экспрессивных интенций, замыслов этого сознания по языкам (равно осмысленным и равно объективным), неизбежность для него непрямого, оговорочного, преломленного говорения, – все это необходимые предпосылки подлинной художественно-прозаической двуголосости слова. Эта двуголосость преднаходится романистом в обьмающем и питающем его сознание живом языковом разноречии и разноязычии, а не создается в поверхностной индивидуальной риторической полемике с лицами.

Если романист утрачивает языковую почву прозаического стиля, не умеет стать на высоту релятивизованного, галилеевского языкового сознания, глух к органической двуголосости и внутренней диалогичности живого становящегося слова, то он никогда не поймет и не осуществит действительных возможностей и задач романного жанра. Он может, конечно, создать произведение, которое композиционно и тематически будет очень похоже на роман, будет “сделано” совсем, как роман, но романа он не создаст. Его всегда выдаст стиль. Мы увидим наивно-самоуверенное или тупо-самоуверенное единство гладкого и чистого одноголосого языка (или с элементарно-искусственной, выдуманной двуголосостью). Мы увидим, что очистка от разноречивости далась такому автору легко: он просто не слышит существенного разноречия реального языка; социальные обертоны, создающие тембры слов, он принимает за мешающие и подлежащие устранению шума. Оторванный от подлинной языковой разноречивости роман вырождается в большинстве случаев в драму для чтения с подробно развитыми и “художественно-обработанными” ремарками (конечно, плохую драму). Авторский язык в таком оторванном от языковой разноречивости романе неизбежно попадает в неловкое и нелепое положение языка драматической ремарки[27].

Двуголосое прозаическое слово – двусмысленно. Но и поэтическое слово в узком смысле – двусмысленно и многосмысленно. В этом его основное отличие от слова-понятия, слова-термина. Поэтическое слово – троп, требующий отчетливого

ощущения в нем двух смыслов.

Но как ни понимать взаимоотношение смыслов в поэтическом символе (тропе), – это взаимоотношение, во всяком случае, не диалогического рода, и никогда и ни при каких условиях нельзя себе представить троп (например, метафору) развернутым в две реплики диалога, то есть оба смысла разделенными между двумя разными голосами. Поэтому-то двусмысленность (или многосмысленность) символа никогда не влечет за собой двуакцентности его. Напротив, поэтическая двусмысленность довлеет одному голосу и одной акцентной системе. Можно истолковать взаимоотношения смыслов в символе логически (как отношение единичного или индивидуального к общему, – например, имя собственное, ставшее символом; как отношение конкретного к абстрактному и т. п.); можно понимать его философски-онтологически, как особое отношение репрезентации или отношение явления и сущности и т. п., можно выдвигать на первый план эмоционально-ценностную сторону этого взаимоотношения, – все эти типы взаимоотношения между смыслами не выходят и не могут выйти за пределы отношения слова к своему предмету и к различным моментам этого предмета. Между словом и предметом разыгрывается все событие, вся игра поэтического символа. Символ не может предполагать существенного отношения к чужому слову, к чужому голосу. Многосмысленность поэтического символа предполагает единство и себе тождественность голоса и его полное одиночество в своем слове. Как только в эту игру символа врывается чужой голос, чужой акцент, возможная иная точка зрения, – поэтический план разрушен и символ переведен в план прозаический.

Чтобы понять различие поэтической двусмысленности и прозаической двуголосости, достаточно любой символ воспринять и проакцентировать иронически (конечно, в соответствующем существенном контексте), то есть ввести в него свой голос, преломить в нем свою новую интенцию [28]. Этим поэтический символ, оставаясь, конечно, символом, одновременно переводится в прозаический план, становится двуголосым словом: между словом и предметом вторгается чужое слово, чужой акцент, и на символ падает объектная тень (конечно, двуголосая структура получится примитивная и простая).

Пример такой простейшей прозаизации поэтического символа в “Евгении Онегине” – строфа о Ленском:

Он пел любовь, любви послушный,
И песнь его была ясна,
Как мысли девы простодушной,
Как сон младенца, как луна... [29]

Поэтические символы этой строфы ориентированы сразу в двух планах: в плане самой песни Ленского – в смысловом и экспрессивном кругозоре “геттингенской души” – и в плане речи Пушкина, для которого “геттингенская душа” с ее языком и с ее поэтикой – новое, но уже становящееся типическим явление литературного разноречия эпохи: новый тон, новый голос в разноголосице литературного языка, литературных мировоззрений и управляемой этими мировоззрениями жизни. Другие голоса этого литературно-жизненного разноречия: байронически-шатобриановский язык Онегина, ричардсоновский язык и мир деревенской Татьяны, уездно-бытовой язык усадьбы Лариных, язык и мир петербургской Татьяны и другие языки, в том числе и различные, меняющиеся на протяжении произведения непрямые языки автора. Все это разноречие (“Евгений Онегин” – энциклопедия стилей и языков эпохи) оркеструет интенции автора и создает подлинно романский стиль этого произведения.

Итак, образы приведенной нами строфы, являясь двусмысленными (метафорическими) поэтическими символами в интенциональном кругозоре Ленского, становятся двуголосыми прозаическими символами в системе речи Пушкина. Конечно, это – подлинные художественно-прозаические символы, поднимающиеся из разноречия становящегося литературного языка эпохи, а не поверхностная риторическая пародия или ирония.

Таково отличие художественно-практической двуголосости от одноголосой дву- или многосмысленности чисто поэтического символа. Двусмысленность двуголосого слова внутренне диалогизована, чревата диалогом и, действительно, может порождать из себя диалоги реально разделенных голосов (но не драматические, а безысходные прозаические диалоги). Однако при этом поэтическая двуголосость никогда не исчерпывает себя в этих диалогах, она не может быть до конца выведена из слова ни путем рационально-логического расчленения и распределения между членами монологически единого периода (как в риторике), ни путем драматического разрыва между репликами завершеного диалога. Порождая из себя прозаические

романные диалоги, подлинная двуголосость не исчерпывает себя в них и остается в слове, в языке, как неиссякаемый источник диалогичности, ибо внутренняя диалогичность слова есть необходимый спутник расслоения языка, следствие его перенаселенности разноречивыми интенциями. А это расслоение и связанная с ним интенциональная перенаселенность и переотягощенность всех слов и форм – неизбежный спутник социально-противоречивого исторического становления языка.

Если центральной проблемой теории поэзии является проблема поэтического символа, то центральной проблемой теории художественной прозы является проблема двуголосого, внутренне-диалогизованного слова во всех его многообразных типах и разновидностях.

Предмет для прозаика-романиста опутан чужим словом о нем, он оговорен, оспорен, разно-осмыслен, разно-оценен, он неотделим от разноречивого социального осознания его. Об этом “оговоренном мире” романист говорит разноречивым внутренне-диалогизованным языком. И язык и предмет, таким образом, раскрываются романисту в своем историческом аспекте, в своем социальном разноречивом становлении. Нет для него мира вне социально-разноречивого осознания его, и нет языка вне расслояющих его разноречивых интенций. Поэтому и в романе возможно, как и в поэзии, глубокое, но своеобразное единство языка (точнее, языков) со своим предметом, со своим миром. Как поэтический образ кажется рожденным и органически выросшим из самого языка, предобразованным в нем, так и романские образы кажутся органически сросшимися со своим разноголосым языком, как бы предобразованными в нем, в недрах его собственной органической разноречивости. “Сговоренность” мира и “переговоренность” языка сплетаются в романе в единое событие разноречивого становления мира в социальном осознании и слове.

И поэтическое слово в узком смысле должно пробиваться к своему предмету через опутывающее его чужое слово, и оно преднаходит разноречивый язык и должно пробиваться к его созданному (а не данному и готовому) единству и чистой интенциональности. Но этот путь поэтического слова к своему предмету и к единству языка, путь, на котором и оно все время встречается и взаимоориентируется с чужим словом, остается в шлаках творческого процесса, убирается, как убираются леса, когда постройка окончена; и готовое произведение подымается как единая и предметно-сосредоточенная речь о “девственном” мире. Эта единоголосая чистота и интенциональная безоговорочная прямота готового поэтического слова покупается ценой известной условности поэтического языка.

Если на почве поэзии рождается, как утопическая философия ее жанров, идея чисто поэтического, изъятая из жизненного обихода, внеисторического языка, языка богов, – то художественной прозе близка идея живого и исторически конкретного бытия языков. Художественная проза предполагает нарочитое ощущение исторической и социальной конкретности и относительности живого слова, его причастности историческому становлению и социальной борьбе; и она берет слово еще не остывшим от этой борьбы и вражды, еще не решенным и раздираемым враждебными интонациями и акцентами и таким подчиняет его динамическому единству своего стиля.

Глава IV. Говорящий человек в романе

Мы видели, что социальное разноречие, разноречивое осознание мира и общества, оркеструющее романную тему, входит в роман или как безличные, но чреватые образами говорящих стилизации жанровых, профессиональных и других социальных языков, или как воплощенные образы условного автора, рассказчиков и, наконец, героев.

Романист не знает единого, единственного, наивно (или условно) бесспорного и непререкаемого языка. Романисту язык дан расслоенным и разноречивым. Поэтому, даже и там, где разноречие остается вне романа, где романист выступает со своим единым и до конца утвержденным языком (без дистанции, без преломления, без оговорки), он знает, что язык не общезначим и не бесспорен, что он звучит среди разноречия, что его нужно отстаивать, очищать, защищать, мотивировать. Поэтому и такой единый и прямой язык романа полемичен и апологетичен, то есть диалогически соотносится с разноречием. Этим определяется совсем особая – оспоримая, спорная и спорящая – установка слова в романе; оно не может ни наивно, ни условно забыть или игнорировать окружающее разноречие.

Разноречие, таким образом, или, так сказать, самолично входит в роман и

Бахтин М. Слово в романе filosoff.org
материализуется в нем в образах говорящих людей, или, как диалогизирующий фон, определяет особое звучание прямого романного слова.

Отсюда следует исключительно важная особенность романного жанра: человек в романе – существенно говорящий человек; роман нуждается в говорящих людях, приносящих свое идеологическое своеобразное слово, свой язык.

Основной, “специфицирующий” предмет романного жанра, создающий его стилистическое своеобразие, – говорящий человек и его слово.

Для правильного понимания этого утверждения необходимо со всею четкостью оттенить три момента:

1. Говорящий человек и его слово в романе есть предмет словесного же и художественного изображения. Слово говорящего человека в романе не просто передается и не воспроизводится, а именно художественно изображается и притом – в отличие от драмы – изображается словом же (авторским). Но говорящий человек и его слово, как предмет слова, – предмет специфический: о слове нельзя говорить так, как о других предметах речи – о безгласных вещах, явлениях, событиях и т. п., оно требует совсем особых формальных приемов речи и словесного изображения.

2. Говорящий человек в романе – существенно социальный человек, исторически конкретный и определенный, и его слово – социальный язык (хотя и в зачатке), а не “индивидуальный диалект”. Индивидуальный характер и индивидуальные судьбы и только ими определяемое индивидуальное слово сами по себе безразличны для романа. Особенности слова героя всегда претендуют на известную социальную значимость, социальную распространенность, это – потенциальные языки. Поэтому слово героя и может быть фактором, расслаивающим язык, вносящим в него разноречие.

3. Говорящий человек в романе – всегда в той или иной степени идеолог, а его слова всегда идеологема. Особый язык в романе – всегда особая точка зрения на мир, претендующая на социальную значимость. Именно как идеологема слово и становится предметом изображения в романе, и потому роман не подвергается никакой опасности стать беспредметной словесной игрой. Более того, благодаря диалогизованному изображению идеологически полновесного слова (в большинстве случаев актуального и действенного) роман менее всех других словесных жанров благоприятствует эстетизму и чисто формалистической словесной игре. Поэтому, когда эстет берет за роман, то его эстетизм проявляется вовсе не в формальном построении романа, – а в том, что в романе изображается говорящий человек – идеолог эстетизма, раскрывающий свое исповедание, подвергаемое в романе испытанию. Таков “Портрет Дориана Грея” Уайльда; таковы ранний Т. Манн, Анри де Ренье, ранний Гюисманс, ранний Баррее, ранний Андре Жид. Таким образом, даже и эстет, работающий над романом, становится в этом жанре идеологом, защищающим и испытывающим свои идеологические позиции, становится апологетом и полемистом.

Говорящий человек и его слово, как мы сказали, специфицирующий предмет романа, создающий своеобразие этого жанра. Но в романе, конечно, изображается не только говорящий человек, и сам человек изображается не только как говорящий. Человек в романе может действовать не меньше, чем в драме или в эпосе, – но это действие его всегда идеологически освещено, всегда сопряжено со словом (хотя бы только возможным), с идеологическим мотивом, осуществляет определенную идеологическую позицию. Действие, поступок героя в романе необходимы как для раскрытия, так и для испытания его идеологической позиции, его слова. Правда, роман XIX века создал очень важную разновидность, где герой – только говорящий человек, не могущий действовать и обреченный на голое слово: на мечту, на бездейственное проповедничество, учительство, на бесплодную рефлексию и т. п. Таков, например, и русский роман испытания интеллигента-идеолога (простейший образец – “Рудин”).

Такой бездействующий герой – только одна из тематических разновидностей романного героя. Обычно герой действует в романе не меньше, чем в эпосе. Существенное отличие его от эпического героя в том, что он не только действует, но и говорит, и что действие его не общезначимо и не бесспорно и совершается не в общезначимом и бесспорном эпическом мире. Поэтому такое действие всегда нуждается в идеологической оговорке, за ним всегда определенная идеологическая позиция, не единственно возможная и потому оспоримая. Идеологическая позиция эпического героя – общезначима для всего эпического мира, у него нет особой идеологии, рядом с которой возможны и существуют другие. Эпический герой может, конечно, произносить длинные речи (а романский герой молчать), но его слово идеологически не выделено (выделено оно лишь формально – композиционно и сюжетно), оно сливается с авторским словом. Но и автор также не выделяет своей идеологии, – она сливается с общей – единственно возможной. В эпосе один, единый и единственный кругозор. В романе много кругозоров, и герой обычно действует в своем особом кругозоре. Поэтому в эпосе нет говорящих людей как представителей разных языков, – говорящий здесь, в сущности, один только автор, и слово здесь –

одно и единое авторское слово.

В романе может быть также выведен герой, мыслящий и действующий (и говорящий, конечно), по замыслу автора, безукоризненно, именно так, как всякий должен действовать, – но эта романная безукоризненность далека от наивной эпической бесспорности. Если идеологическая позиция такого героя и не выделена в отношении к авторской идеологии (сливается с нею), то она, во всяком случае, выделена в отношении к окружающему разноречию: безукоризненность героя апологетически и полемически противопоставлена разноречию. Таковы безукоризненные герои барочного романа, герои сентиментализма, например, Грандисон. Поступки этих героев идеологически освещены и оговорены апологетическим и полемическим словом.

Действие героя романа всегда идеологически выделено: он живет и действует в своем собственном идеологическом мире (а не в едином эпическом), у него свое осознание мира, воплощающееся в действии и слове.

Но почему нельзя раскрыть идеологическую позицию героя и лежащий в основе ее идеологический мир в самих действиях героя и в них одних, вовсе не изображая его слова?

Чужой идеологический мир нельзя адекватно изобразить, не дав ему самому зазвучать, не раскрыв его собственного слова. Ведь действительно адекватным словом для изображения своеобразного идеологического мира может быть его же собственное слово, хотя и не одно, а в соединении с авторским словом. Романист может и не дать своему герою прямого слова, может ограничиться изображением только его действий, но в этом авторском изображении, если оно существенно и адекватно, неизбежно вместе с авторской речью зазвучит и чужое слово, слово самого героя (см. гибридные конструкции, разобранные нами в предшествующей главе).

Говорящий человек в романе, как мы видели из предшествующей главы, вовсе не обязательно должен быть воплощен в героя. Герой – лишь одна из форм говорящего человека (правда, важнейшая). Языки разноречия входят в роман в форме безличных пародийных стилизаций (как у английских и немецких юмористов), непародийных стилизаций, в виде вставных жанров, в формах условных авторов, в форме сказа; наконец, даже и безусловная авторская речь, поскольку она полемична и апологетична, то есть противопоставляет себя как особый язык другим языкам разноречия, до известной степени сосредоточена на себе, то есть не только изображает, но и изображается.

Все эти языки, – и там, где они не воплощены в герое, – социально и исторически конкретизованы и в той или иной степени объективны (безобъектным может быть только один-единственный язык, не знающий рядом с собой других языков), и потому за всеми ними сквозят образы говорящих людей, одетых в конкретные социальные и исторические одежды. Для романного жанра характерен не образ человека самого по себе, а именно образ языка. Но язык, чтобы стать художественным образом, должен стать речью в говорящих устах, сочетаясь с образом говорящего человека.

Если специфический предмет романного жанра – говорящий человек и его слово, претендующее на социальную значимость и распространение, как особый язык разноречия, – то центральная проблема романной стилистики может быть формулирована, как проблема художественного изображения языка, проблема образа языка.

Нужно сказать, что проблема эта до сих пор не была поставлена во всем ее объеме и принципиальности. Поэтому и специфичность романной стилистики ускользала от исследователей. Но проблема эта нащупывалась: в связи с изучением художественной прозы внимание исследователей все более и более сосредоточивается на таких специфических явлениях, как стилизация языков, как пародия на языки, как сказ. Для всех этих явлений характерно, что слово в них не только изображает, но и само изображается, что социальный язык в них – жанровый, профессиональный, литературно-направленческий – становится предметом свободного и художественно направленного воспроизведения, переоформления, художественного преобразования: отбираются типические моменты языка, характерные или даже символически существенные. Отход от эмпирической действительности изображаемого языка может быть при этом очень значительным не только в смысле пристрастного отбора и утрировки наличных в данном языке моментов, но и в смысле свободного создания в духе данного языка таких моментов, которые эмпирике этого языка совершенно чужды. Именно такое возведение языковых моментов до символов языка особенно характерно для сказа (Лесков и в особенности Ремизов). Все эти явления (стилизация, пародия, сказ), кроме того, как это было показано выше, – двуголосые и двуязычные явления.

Одновременно и параллельно с этим интересом к явлениям стилизации, пародии и сказа развивался обостренный интерес к проблеме передачи чужой речи, к проблеме синтаксических и стилистических форм этой передачи. Развивался этот интерес, в

частности, в немецкой романо-германской филологии. Ее представители, сосредоточиваясь в основном на лингвистико-стилистической (или даже узко грамматической) стороне вопроса, тем не менее, – в особенности Лео Шпицер, – очень близко подошли к проблеме художественного изображения чужой речи, этой центральной проблеме романной прозы. Но все же проблема образа языка не была поставлена ими со всею ясностью, да и самая постановка вопроса передачи чужой речи не получила должной широты и принципиальности.

Передача и обсуждение чужих речей, чужого слова – одна из самых распространенных и существенных тем человеческой речи. Наша речь во всех областях жизни и идеологического творчества переполнена чужими словами, переданными со всеми разнообразными степенями точности и беспристрастия. Чем интенсивнее, дифференцированнее и выше социальная жизнь говорящего коллектива, тем больший удельный вес среди предметов речи получает чужое слово, чужое высказывание, как предмет заинтересованной передачи, истолкования, обсуждения, оценки, опровержения, поддержки, дальнейшего развития и т.п.

Тема о говорящем человеке и его слове требует повсюду особых формальных приемов речи. Как мы уже сказали, слово как предмет слова же – предмет *suī generis*[30], ставящий нашему языку особые задачи.

Поэтому, прежде чем перейти к вопросам художественного изображения чужой речи с установкой на образ языка, необходимо коснуться значения темы о говорящем человеке и его слове во внехудожественных областях жизни и идеологии. Если во всех формах передачи чужой речи вне романа и нет определяющей установки на образ языка, то все эти формы используются в романе и оплодотворяют его, преобразуясь и подчиняясь в нем его новому целевому единству (и, наоборот, роман оказывает могущественное влияние на внехудожественное восприятие и передачу чужого слова).

Бытовая весомость темы о говорящем человеке громадна. В быту на каждом шагу мы слышим речь о говорящем и его слове. Можно прямо сказать: говорят в быту больше всего о том, что говорят другие, – передают, вспоминают, взвешивают, обсуждают чужие слова, мнения, утверждения, сведения, возмущаются ими, соглашаются с ними, оспаривают их, ссылаются на них и т. п. Если прислушаться к обрывкам сырого диалога на улице, в толпе, в очередях, в фойе и т. п., то мы услышим, как часто повторяются слова “говорит”, “говорят”, “сказал”, и при быстром разговоре людей в толпе часто все сливается в одно сплошное – “он говорит... ты говоришь... я говорю”... А как велик удельный вес “все говорят” и “сказал” в общественном мнении, в общественной сплетне, в пересудах, перемывании косточек и т. п. Необходимо учесть еще житейскую психологическую весомость того, что говорят о нас другие, и важность для нас того, как понимать и истолковывать эти слова других (“житейская герменевтика”).

В более высоких и организованных сферах бытового общения значение нашей темы несколько не уменьшается. Любая беседа полна передач и интерпретаций чужих слов. На каждом шагу в ней “цитата” или “ссылка” на то, что сказало определенное лицо, на “говорят” или на “все говорят”, на слова своего собеседника, на собственные ранее сказанные слова, на газету, на постановление, на документ, на книгу и т. п. Большинство сведений и мнений сообщают обычно не в прямой форме, как свои, а со ссылкой на неопределенный общий источник их: “я слышал”, “считают”, “думают” и т. п. Возьмем столь распространенный в нашем быту случай: разговоры о каком-нибудь заседании; все они строятся на передаче, интерпретации и оценке различных словесных выступлений, резолюций, предложенных, отклоненных и принятых поправок к ним и т. п. Повсюду, таким образом, речь идет о говорящих людях и их словах; эта тема возвращается все снова и снова; она или прямо управляет речью как ведущая тема, или сопровождает развитие других бытовых тем.

Дальнейшие примеры бытового значения темы о говорящем человеке излишни. Достаточно вслушаться и вдуматься в звучащую всюду речь, чтобы прийти к такому утверждению: в бытовой речи всякого социально живущего человека в среднем не менее половины всех произносимых им слов – чужие слова (осознанно-чужие), передаваемые со всеми разнообразными степенями точности и беспристрастия (точнее – пристрастия).

Конечно, далеко не все передаваемые чужие слова могли бы быть – в условиях письменного закрепления – заключены в кавычки. Степень обособления и чистоты чужого слова, требующая – в письменной речи – кавычек (по замыслу самого говорящего, как он сам определяет эту степень), далеко не столь часта в бытовой речи.

Далее, синтаксическое оформление передаваемой чужой речи отнюдь не исчерпывается грамматическими шаблонами прямой и косвенной речи: способы ее ввода, оформления и оттенения весьма разнообразны. Это необходимо иметь в виду для правильной оценки нашего утверждения, что среди всех произносимых в быту слов не менее половины – чужих.

Говорящий человек и его слово для бытовой речи не предмет художественного изображения, а предмет практически заинтересованной передачи. Поэтому речь здесь может идти не о формах изображения, а лишь о способах передачи. Эти способы очень разнообразны как по словесно-стилистическому оформлению чужой речи, так и по способам интерпретирующего обрамления, переосмысливания и переакцентуации, – от прямой дословности в передаче до злого и нарочитого пародийного искажения чужого слова и клеветы на него [31].

Необходимо отметить следующее: включенная в контекст чужая речь, как бы она ни была точно передана, всегда подвергается известным смысловым изменениям. Объемлющий чужое слово контекст создает диалогизирующий фон, влияние которого может быть очень велико. Путем соответствующих способов обрамления можно достигнуть очень существенных превращений точно приведенного чужого высказывания. Недобросовестный и ловкий полемист отлично знает, какой диалогизирующий фон подвести под точно процитированные слова своего противника, чтобы исказить их смысл. Особенно легко повысить путем контекстуального влияния степень объектности чужого слова и вызывать связанные с объектностью диалогические реакции; так, очень легко сделать самое серьезное высказывание комическим. Введенное в контекст речи чужое слово вступает с обрамляющей его речью не в механический контакт, а в химическое соединение (в смысловом и экспрессивном плане); степень взаимного диалогизирующего влияния может быть громадной. Поэтому при изучении различных форм передачи чужой речи нельзя отделять способов оформления самой чужой речи от способов ее контекстуального (диалогизирующего) обрамления, – одно неразрывно связано с другим. Как оформление, так и обрамление чужой речи (контекст может очень издалека начать подготовку к введению чужой речи) выражают единый акт диалогического отношения к ней, определяющего весь характер ее передачи и все происходящие в ней при этой передаче смысловые и акцентные изменения.

Говорящий человек и его слово в бытовой речи, как мы сказали, служит предметом практически заинтересованной передачи, а вовсе не изображения. Практической заинтересованностью определяются и все бытовые формы передачи чужого слова и связанные с этими формами изменения его – от тонких смысловых и акцентных нюансов до внешних и грубых искажений словесного состава. Но эта установка на заинтересованную передачу не исключает и моментов изображения. Ведь для бытовой оценки и для разгадывания действительного смысла чужих слов решающее значение может иметь: кто именно говорит и при каких конкретных обстоятельствах. Бытовое понимание и бытовая оценка не отделяют слова от личности говорящего (как это возможно в идеологической сфере), притом во всей ее конкретности. Далее, очень важна вся ситуация говорения: кто присутствовал при этом, с каким выражением, с какой мимикой говорилось, с какими оттенками интонации. При бытовой передаче чужого слова весь этот антураж слова и личность говорящего могут изображаться и даже разыгрываться (от точного воспроизведения до пародийного передразнивания и утрировки жестов и интонации). Это изображение все же подчинено задачам практически заинтересованной передачи и всецело определяется этими задачами. Говорить здесь о художественном образе говорящего человека и художественном образе его слова, тем паче об образе языка, конечно, не приходится. Однако в связанных бытовых рассказах о говорящем человеке уже могут намечаться художественно-прозаические приемы двуголосого и даже двуязычного изображения чужого слова.

Эти разговоры о говорящих людях и о чужом слове в быту не выходят за пределы поверхностных моментов слова, его, так сказать ситуационной весомости; более глубокие смысловые и экспрессивные пласты слова не входят в игру. Иное значение приобретает тема о говорящем в идеологическом обиходе нашего сознания, в процессе приобщения его идеологическому миру. Идеологическое становление человека – в этом разрезе – есть процесс избирающего усвоения чужих слов.

Обучение словесным дисциплинам знает два основных школьных модуса усвояющей передачи чужой речи (текста, правила, образца): “наизусть” и “своими словами”. Этот последний модус ставит в маленьком масштабе чисто художественно-прозаическую стилистическую задачу: рассказ текста своими словами есть до некоторой степени двуголосый рассказ о чужом слове, ведь “свои слова” не должны растворять до конца своеобразие чужих, рассказ своими словами должен носить смешанный характер, в нужных местах воспроизводя стиль и выражения передаваемого текста. Самый этот второй модус школьной передачи чужого слова “своими словами” включает в себя целый ряд разновидностей усвояющей передачи чужого слова в зависимости от характера усвояемого текста и педагогических установок в его понимании и оценке.

Еще более глубокое и существенное значение приобретает установка на усвоение чужого слова в процессе идеологического становления человека в собственном смысле. Чужое слово выступает здесь уже не в качестве сведений, указаний,

правил, образцов и т. п., – оно стремится определить самые основы нашего идеологического мироотношения и нашего поведения, оно выступает здесь, как авторитарное слово и как слово внутренне убедительное.

И авторитет слова, и внутренняя убедительность его, несмотря на глубокие различия между этими двумя категориями чужого слова, могут объединяться в одном слове – одновременно и авторитарном, и внутренне убедительном. Но такое объединение редко бывает данным, – обычно идеологический процесс становления характеризуется именно резким расхождением этих категорий: авторитарное слово (религиозное, политическое, моральное, слово отца, взрослых, учителей и т.п.) лишено для сознания внутренней убедительности, слово же внутренне убедительное – лишено авторитарности, не поддерживается никаким авторитетом, часто вовсе лишено социальной признанности (общественным мнением, официальной наукой критикой) и даже легальности. Борьба и диалогические взаимоотношения этих категорий идеологического Слова обычно определяют историю индивидуального идеологического Сознания.

Авторитарное слово требует от нас признания и усвоения, оно навязывается нам независимо от степени его внутренней убедительности для нас; оно уже преднаходится нами соединенным с авторитетностью. Авторитарное слово – в далекой зоне, органически связано с иерархическим прошлым. Это, так сказать, слово отцов. Оно уже признано в прошлом. Оно – преднаходимое слово. Его не приходится выбирать среди таких же равных. Оно дано (звучит) в высокой сфере, а не сфере фамиллярного контакта. Его язык – особый язык (так сказать, иератический). Оно может стать объектом профанации. Оно родственно Табу, имени, которое нельзя произносить всуе.

Мы не можем здесь входить в рассмотрение многообразных разновидностей авторитарного слова (например, авторитарность религиозной догмы, признанного научного авторитета, авторитета модной книги), а также и степеней авторитарности его. Для наших целей важны лишь формальные особенности передачи и изображения авторитарного слова, общие для всех его разновидностей и степеней.

Связанность слова с авторитетом – все равно признанным нами или нет – создает специфическую выделенность, обособленность его; оно требует дистанции по отношению к себе (дистанция эта может быть окрашена как положительно, так и отрицательно, наше отношение может быть и пиететным и враждебным). Авторитетное слово может организовать вокруг себя массы иных слов (интерпретирующих его, восхваляющих его, делающих из него те или иные применения и т. п.), но оно не сливается с ними (путем, например, постепенных переходов), оставаясь резко выделенным, компактным и инертным: оно, так сказать, требует не только кавычек, но и более монументального выделения, например, особого шрифта[32]. В него гораздо труднее вносить смысловые изменения с помощью обрамляющего его контекста, его смысловая структура неподвижна и мертва, ибо завершена и однозначна, смысл его довлеет букве, окостеневает.

Авторитарное слово требует от нас безусловного признания, а вовсе не свободного овладения и ассимиляции со своим собственным словом. Поэтому оно не допускает никакой игры с обрамляющим его контекстом, игры с его границами, никаких постепенных и зыбких переходов, свободно-творческих стилизующих вариаций. Оно входит в наше словесное сознание компактной и неразделимой массой, его нужно или целиком утвердить, или целиком отвергнуть. Оно неразрывно срослось с авторитетом – политической властью, учреждением, лицом, – оно стоит и падает вместе с ним. Его нельзя разделять: с одним соглашаться, другое принимать не до конца, третье вовсе отвергать. Поэтому и дистанция по отношению к авторитарному слову остается неизменной на всем его протяжении: здесь невозможна игра дистанций – слияния и расхождения, приближения и отдаления.

Всем этим определяется своеобразие как конкретных способов оформления самого авторитарного слова при его передаче, так и способов его обрамления контекстом. Зона обрамляющего контекста должна быть также далекой, – фамиллярный контакт здесь невозможен. Воспринимающий и понимающий – отдаленный потомок; спор невозможен.

Этим определяется и возможная роль авторитарного слова в художественно-прозаическом творчестве. Авторитарное слово не изображается, – оно только передается. Его инертность, смысловая завершенность и окостенелость, его внешняя чопорная обособленность, недопустимость в отношении к нему свободно стилизующего развития, – все это исключает возможность художественного изображения авторитарного слова. Его роль в романе ничтожна. Оно не может быть существенно двуголосым и входить в гибридные конструкции. Когда оно до конца лишится своего авторитета, оно просто становится объектом, реликвией, вещью. Оно входит в художественный контекст как чужеродное тело, вокруг него нет игры, разноречивых эмоций, оно не окружено взволнованной и разнозвучающей диалогической жизнью, вокруг него контекст умирает, слова засыхают. Поэтому-то никогда не

удавался образ официально-авторитарной правды и добродетели в романе (монаршей, духовной, чиновной, моральной и проч.). Достаточно напомнить безнадежные попытки Гоголя и Достоевского. Поэтому-то авторитарный текст всегда остается в романе мертвой цитатой, выпадающей из художественного контекста (например, евангельские тексты у Толстого в конце "Воскресения") [33].

Авторитарные слова могут воплощать разное содержание: авторитарность как таковую, авторитетность, традиционность, общепризнанность, официальность и др. Эти слова могут иметь разные зоны (степень отстояния от зоны контакта) и различные отношения к подразумеваемому слушателю-понимающему (предполагаемый словом апперцептивный фон, степень ответственности и т. п.).

В истории литературного языка происходит борьба с официальностью и отдалением от зоны контакта, борьба с различными видами и степенями авторитарности. Так осуществляется вовлечение слова в зону контакта и связанные с этим семантические и экспрессивные (интонационные) изменения: ослабление и снижение метафоричности, овеществление, конкретизация, бытовизация и т. п. Все это изучалось в плане психологии, а не с точки зрения словесного оформления этого в возможном внутреннем монологе становящегося человека, монологе всей жизни. Перед нами встает сложная проблема форм этого монолога (диалогизованного).

Совершенно иные возможности раскрывает внутренне убедительное для нас и признанное нами чужое идеологическое слово. Ему принадлежит определяющее значение в процессе идеологического становления индивидуального сознания: для самостоятельной идеологической жизни сознание пробуждается в окружающем его мире чужих слов, от которых первоначально оно себя не отделяет; различие своего и чужого слова, своей и чужой мысли наступает довольно поздно. Когда начинается работа самостоятельной испытующей и избирающей мысли, то прежде всего происходит отделение внутренне убедительного слова от авторитарного и навязанного и от массы безразличных, не задевающих нас слов.

В отличие от внешне авторитарного слова слово внутренне убедительное в процессе его утверждающего усвоения тесно сплетается со "своим словом" [34]. В обиходе нашего сознания внутренне убедительное слово – полусвое, полужужое. Творческая продуктивность его заключается именно в том, что оно пробуждает самостоятельную мысль и самостоятельное новое слово, что оно изнутри организует массы наших слов, а не остается в обособленном и неподвижном состоянии. Оно не столько интерпретируется нами, сколько свободно развивается дальше, применяется к новому материалу, к новым обстоятельствам, взаимоосвещается с новыми контекстами. Более того, оно вступает в напряженное взаимодействие и борьбу с другими внутренне убедительными словами. Наше идеологическое становление и есть такая напряженная борьба в нас за господство различных словесно-идеологических точек зрения, подходов, направлений, оценок. Смысловая структура внутренне убедительного слова не завершена, открыта, в каждом новом диалогизирующем его контексте оно способно раскрывать все новые смысловые возможности.

Внутренне убедительное слово – современное слово, слово, рожденное в зоне контакта с незавершенной современностью, или осовремененное; оно обращается к современнику и к потомку как к современнику; для него конститутивна особая концепция слушателя-читателя-понимающего. Каждое слово инвольвирует определенную концепцию слушателя, его апперцептивный фон, степень его ответственности, инвольвирует определенную дистанцию. Все это очень важно для понимания исторической жизни слова. Игнорирование этих моментов и оттенков приводит к овеществлению слова (к погашению его природной диалогичности).

Всем этим определяются способы оформления внутренне убедительного слова при его передаче и способы его обрамления контекстом. Они дают место максимальному взаимодействию чужого слова с контекстом, их диалогизирующему взаимовлиянию, свободно-творческому развитию чужого слова, постепенности переходов, игре границ, отдаленности подготовки контекстом введения чужого слова (его "тема" может зазвучать в контексте задолго до появления самого слова) и другим особенностям, выражающим ту же сущность внутренне убедительного слова: его смысловую незавершенность для нас, способность к дальнейшей творческой жизни в контексте нашего идеологического сознания, неоконченность, неисчерпанность еще нашего диалогического общения с ним. Мы еще не узнали от него всего, что оно нам может сказать, мы вводим его в новые контексты, применяем к новому материалу, ставим в новое положение, чтобы добиться от него новых ответов, новых лучей его смысла и новых своих слов (так как продуктивное чужое слово диалогически порождает наше ответное новое слово).

Способы оформления и обрамления внутренне убедительного слова могут быть настолько гибки и динамичны, что оно буквально может быть вездесущим в контексте, примешивая ко всему свои специфические тона, и время от времени прорываясь и материализуясь всецело, как обособленное и выделенное чужое слово

(ср. зоны героев). Такие вариации на тему чужого слова очень распространены во всех областях идеологического творчества, даже в специально-научном. Таково всякое талантливое и творческое изложение определяющих чужих воззрений: оно всегда дает свободные стилистические вариации чужого слова, излагает чужую мысль ее же стилем в применении к новому материалу, к иной постановке вопроса, оно испытует и получает ответы на языке чужого слова.

В других, менее очевидных, случаях мы наблюдаем аналогичные явления. Сюда прежде всего относятся все случаи сильного влияния чужого слова на данного автора. Обнаружение влияний сводится именно к раскрытию этой полускрытой жизни чужого слова в новом контексте данного автора. При глубоком и продуктивном влиянии нет внешнего подражания, простого воспроизведения, но есть дальнейшее творческое развитие чужого слова (точнее – получужого) в новом контексте и в новых условиях.

Во всех этих случаях дело идет уже не только о формах передачи чужого слова, – в этих формах всегда наличны и зачатки его художественного изображения. При известном изменении установки внутренне убедительное слово легко становится объектом художественного изображения. И образ говорящего человека существенно и органически срастается с некоторыми разновидностями внутренне убедительного слова: этического (образ праведника), философского (образ мудреца), социально-политического (образ вождя). При творчески стилизующем развитии и испытании чужого слова стараются угадать и представить себе, как будет вести себя авторитетный человек при данных обстоятельствах и как он осветит эти обстоятельства своим словом. В таком испытующем угадывании образ говорящего и его слово становятся объектом художественно-творческого воображения [35].

Особенно важное значение получает эта испытующая объективация убедительного слова и образа говорящего там, где уже начинается борьба с ними, где путем такой объективации стремятся освободиться от их влияния или даже разоблачить их. Значение этого процесса борьбы с чужим словом и его влиянием в истории идеологического становления индивидуального сознания огромно. Свое слово и свой голос, рожденные из чужого или диалогически стимулированные им, рано или поздно начнут освобождаться из-под власти этого чужого слова. Этот процесс осложняется тем, что различные чужие голоса вступают в борьбу за влияние в сознании индивида (как они борются и в окружающей социальной действительности). Все это и создает благоприятную почву для испытующей объективации чужого слова. Беседа с таким разоблачаемым внутренне убедительным словом продолжается, но принимает иной характер: его вопрошают и ставят в новое положение, чтобы разоблачить его слабые стороны, нащупать его границы, ощутить его объектность. Поэтому такая стилизация часто становится пародийной, но не грубо пародийной, – так как чужое слово, бывшее когда-то внутренне убедительным, оказывает сопротивление и часто начинает звучать без всякого пародийного акцента. На этой почве рождаются глубокие двуголосые и двуязычные романские образы, объективирующие борьбу с когда-то владевшим автором внутренне убедительным чужим словом (таков, например, Онегин у Пушкина, Печорин у Лермонтова). В основе “романа испытания” часто лежит субъективный процесс борьбы с внутренне убедительным чужим словом и освобождения от него путем объективации. Другой иллюстрацией к высказанным здесь мыслям может служить “роман воспитания”, но в нем процесс избирающего идеологического становления развернут как тема романа, между тем как в “романе испытания” субъективный процесс самого автора остается вне произведения.

В этом отношении исключительное и своеобразное место занимает творчество Достоевского. Острое и напряженное взаимодействие с чужим словом дано в его романах двояко. Во-первых, в речах персонажей дан глубокий и незавершенный конфликт с чужим словом в жизненном плане (“слово другого обо мне”), в жизненно этическом (суд другого, признание и непризнание другим) и, наконец, в плане идеологическом (мировоззрения героев как незавершенный и незавершимый диалог). Высказывания героев Достоевского – арена безысходной борьбы с чужим словом во всех сферах жизни и идеологического творчества. Поэтому эти высказывания могут служить прекрасными образцами для разнообразнейших форм передачи и обрамления чужого слова. Во-вторых, и произведения (романы) в их целом, как высказывания их автора, являются такими же безысходными, внутренне незавершимыми диалогами между героями (как воплощенными точками зрения) и между самим автором и героями; слово героя до конца не преодолевается и остается свободным и открытым (как и слово самого автора). Испытания героев и их слова, сюжетно законченные, внутренне остаются в романах Достоевского незавершенными и нерешенными [36].

В сфере этического и правового мышления и слова громадное значение темы о говорящем человеке очевидно. Говорящий человек и его слово здесь – основной объект мышления и речи. Все существеннейшие категории этического и правового суждения и оценки относятся именно к говорящему человеку как к таковому: совесть (“голос совести”, “внутреннее слово”), покаяние (свободное признание самого

человека), правда и ложь, ответственность, дееспособность, право голоса и проч. Самостоятельное, ответственное и действительное слово – существенный признак этического, правового и политического человека. Призывы к этому слову, его провоцирование, его интерпретация и оценка, установление границ и форм его действительности (гражданские и политические права), сопоставление различных волей и слов и т. п. – удельный вес всех этих актов в этической и правовой сфере громаден. Достаточно указать на роль в специально-юридической сфере оформления, анализа и интерпретации показаний, заявлений, договоров, всяких документов и других видов чужого высказывания, наконец, интерпретации законов.

Все это требует изучения. Разрабатывалась юридическая (и этическая) техника обращения с чужим словом, установления его аутентичности, степени достоверности и т. п. (например, техника нотариальной работы и др.). Но проблемы, связанные с композиционными, стилистическими, семантическими и другими способами оформления, не ставились.

Проблему признания в судебно-следственном деле (способов его вынуждения и провоцирования) трактовали только в юридическом, этическом и психологическом плане. Глубочайший материал для постановки этой проблемы в плане философии языка (слова) дает Достоевский (проблема подлинной мысли, подлинного желания, подлинного мотива – например, у Ивана Карамазова – и их словесного раскрытия; роль другого; проблема следствия и т. д.).

Говорящий человек и его слово как предмет мышления и речи в этической и правовой сфере трактуется, конечно, лишь в направлении специального интереса этих сфер. Этим специальным интересам и установкам подчинены и все способы передачи, оформления и обрамления чужого слова. Элементы художественного изображения чужого слова возможны, однако, и здесь, особенно в этической сфере: например, изображение борьбы голоса совести с другими голосами человека, внутренняя диалогичность покаяния и т. п. Художественно-прозаический романский элемент в этических трактатах и особенно в исповедях может быть очень значителен: например, у Эпиктета, у Марка Аврелия, у Августина, у Петрарки наличны зачатки “романа испытания” и “романа воспитания”.

Еще более значителен удельный вес нашей темы в сфере религиозного мышления и слова (мифологического, мистического, магического). Главным объектом этого слова является говорящее существо: божество, демон, прорицатель, пророк. Мифологическое мышление вообще не знает неодушевленных и безответных вещей. Угадывание воли божества, демона (доброе или злое), истолкование знаков гнева или благорасположения, примет и указаний, наконец, передача и истолкование прямых слов божества (откровение), его пророков, святых, прорицателей, – вообще передача и интерпретация боговдохновенного (в отличие от профанного) слова – все это важнейшие акты религиозного мышления и слова. Все религиозные системы, даже примитивные, владеют громадным специальным методологическим аппаратом передачи и истолкования различных видов божественного слова (герменевтика).

Несколько иначе обстоит дело в научном мышлении. Здесь удельный вес темы о слове сравнительно невелик. Математические и естественные науки вовсе не знают слова как предмета направленности. В процессе научной работы, конечно, приходится иметь дело с чужим словом – с работами предшественников, суждениями критиков, общим мнением и т. п.; приходится иметь дело с различными формами передачи и истолкования чужого слова – борьба с авторитарным словом, преодоление влияний, полемика, ссылки и цитирования и т. п., – но все это остается в процессе работы и не касается самого предметного содержания науки, в состав которого говорящий человек и его слово, конечно, не входят. Весь методологический аппарат математических и естественных наук направлен на овладение вещным, безгласным объектом, не раскрывающим себя в слове, ничего не сообщающим о себе. Познание здесь не связано с получением и истолкованием слов или знаков самого познаваемого объекта.

В гуманитарных науках, в отличие от естественных и математических, возникает специфическая задача восстановления, передачи и интерпретации чужих слов (например, проблема источников в методологии исторических дисциплин). В филологических же дисциплинах говорящий человек и его слово является основным объектом познания.

У филологии специфические цели и подходы к своему предмету – говорящему человеку и его слову, определяющие все формы передачи и изображения чужого слова (например, слово как объект истории языка). Однако в пределах гуманитарных наук (и в пределах филологии в узком смысле) возможен двойной подход к чужому слову как предмету познания.

Слово может восприниматься сплошь объектно (в сущности, как вещь). Таково оно в большинстве лингвистических дисциплин. В таком объектном слове и смысл овеществлен: к нему не может быть диалогического подхода, имманентного всякому глубокому и актуальному пониманию. Поэтому понимание здесь абстрактно: оно

полностью отвлекается от живой идеологической значимости слова – от его истинности или лжи, значительности или ничтожности, красоты или безобразия. Познание такого объектного, вещного слова лишено всякого диалогического проникновения в познаваемый смысл, с таким словом и нельзя беседовать.

Между тем диалогическое проникновение обязательно в филологии (ведь без него невозможно никакое понимание): оно раскрывает новые моменты в слове (смысловые в широком смысле), которые, будучи раскрыты диалогическим путем, затем овеществляются. Всякому продвижению науки о слове предшествует ее “гениальная стадия” – обостренно диалогическое отношение к слову, раскрывающее в нем новые стороны.

Нужен именно такой подход, более конкретный, не отвлекающийся от актуальной идеологической значимости слова и сочетающий объективность понимания с диалогической оживленностью и углубленностью его. В области поэтики, истории литературы (вообще истории идеологии), а также в значительной степени и философии слова иной подход и невозможен: самый сухой и плоский позитивизм в этих областях не может нейтрально третировать слово как вещь и принужден здесь заговорить не только о слове, но и со словом, чтобы проникнуть в его идеологический смысл, доступный лишь диалогическому – включающему оценку и ответ – пониманию. Формы передачи и интерпретации, осуществляющие такое диалогическое понимание его, при глубине и живости этого понимания, могут в значительной степени приближаться к художественно-прозаическому двуголосому изображению чужого слова. Необходимо отметить, что и роман всегда включает в себя момент познания изображаемого им чужого слова.

Наконец, несколько слов о значении нашей темы в риторических жанрах. Говорящий человек и его слово, бесспорно, один из важнейших предметов риторической речи (и все остальные темы также неизбежно сопровождаются здесь темой о слове). Риторическое слово, например, в судебной риторике обвиняет или защищает ответственного, говорящего человека, опирается при этом на его слова, интерпретирует их, полемизирует с ними, творчески воссоздает возможное слово подсудимого или подзащитного (такое свободное создание несказанных слов, иногда целых речей, – “как мог бы говорить” или “как сказал бы” подсудимый, – распространеннейший прием античной риторики), старается превосхитить его возможные возражения, передает и сопоставляет слова свидетелей и т. п. Слово в политической риторике поддерживает, например, какую-нибудь кандидатуру, изображает личность кандидата, излагает и защищает его точку зрения, его словесные предложения, или, в другом случае, оно протестует против какого-нибудь постановления, закона, приказа, заявления, выступления, то есть против определенных словесных высказываний, на которые оно диалогически направлено.

Публицистическое слово также имеет дело со словом же и с человеком, как с носителем слова: оно критикует речь, статью, точку зрения, полемизирует, обличает, осмеивает и т. д. Если оно анализирует поступок, то вскрывает его словесные мотивы, лежащую в основе его точку зрения, словесно формирует ее с соответствующей акцентуацией – иронической, возмущенной и т. п. Это не значит, конечно, что риторика за словом забывает дело, поступок, внесловесную действительность. Но она имеет дело с социальным человеком, каждый существенный акт которого идеологически осмыслен словом или прямо воплощен в слове.

Значение чужого слова как предмета в риторике настолько велико, что часто слово начинает заслонять и подменять действительность; при этом и самое слово обуживается и утрачивает глубину. Риторика часто ограничивается чисто словесными победами над словом; в этом случае она вырождается в формалистическую словесную игру. Но, повторяем, отрыв слова от действительности губителен для самого же слова: оно хиреет, утрачивает смысловую глубину и подвижность, способность расширять и обновлять свой смысл в новых живых контекстах и, в сущности, умирает как слово, ибо значащее слово живет вне себя, то есть своей направленностью вовне. Однако, исключительная сосредоточенность на чужом слове как предмете сама по себе еще вовсе не предполагает такого отрыва слова от действительности.

Риторические жанры знают разнообразнейшие формы передачи чужой речи, притом в большинстве случаев остро диалогизованные. Риторика широко пользуется резкими переакцентуациями переданных слов (часто до полного искажения их) путем соответствующего обрамления контекстом. Для изучения различных форм передачи чужой речи, различных способов ее оформления и обрамления, риторические жанры – благодарнейший материал. На почве риторики возможно и художественно-прозаическое изображение говорящего человека и его слова, – но риторическая двуголосость таких образов редко бывает глубокой: она не уходит своими корнями в диалогичность самого становящегося языка, она строится не на существенном различии, а на разногласиях, она в большинстве случаев абстрактна и поддается исчерпывающему формально-логическому размежеванию и разделению голосов. Поэтому следует говорить об особой риторической двуголосости, в отличие от подлинной

художественно-прозаической, или, иначе, – о двуголосой риторической передаче чужого слова (хотя бы и не чуждой художественным моментам), в отличие от двуголосого изображения в романе с установкой на образ языка.

Таково значение темы о говорящем человеке и его слове во всех областях быта и словесно-идеологической жизни. На основании сказанного можно утверждать, что в составе почти каждого высказывания социального человека – от краткой реплики бытового диалога до больших словесно-идеологических произведений (литературных, научных и иных) – налична значительная доля осознанных чужих слов в открытой или скрытой форме, переданных тем или иным способом. На территории почти каждого высказывания происходит напряженное взаимодействие и борьба своего и чужого слова, процесс их размежеваний или их диалогического взаимоосвещения. Высказывание, таким образом, – гораздо более сложный и динамический организм, чем это кажется при учете лишь его предметной направленности и прямой одноголосой экспрессивности.

Тот факт, что одним из главных предметов человеческой речи является само слово, до сих пор не был достаточно учтен и оценен во всем его принципиальном значении. Не было широкого философского охвата всех относящихся сюда явлений. Не была понята специфичность этого предмета речи, требующего передачи и воспроизведения самого чужого слова: о чужом слове можно говорить только с помощью самого же чужого слова, правда, внося в него свои интенции и по-своему освещая его контекстом. Говорить о слове, как о всяком другом предмете, то есть, тематически, без диалогизованной передачи, можно лишь тогда, когда это слово чисто объектно, вещно; так можно говорить, например, о слове в грамматике, где нас именно интересует мертвая вещная оболочка слова.

Все выработанные в быту и в идеологическом внехудожественном общении многообразнейшие формы диалогизованной передачи чужого слова используются в романе двояко. Во-первых, все эти формы даны и воспроизводятся в высказываниях – бытовых и идеологических – персонажей романа, а также и в вводных жанрах – в дневниках, исповедях, публицистических статьях и т. п. Во-вторых, все формы диалогизованной передачи чужой речи могут быть и непосредственно подчинены задачам художественного изображения говорящего человека и его слова с установкой на образ языка, подвергаясь при этом определенному художественному переоформлению.

В чем же основное отличие всех этих внехудожественных форм передачи чужого слова от художественного изображения его в романе?

Все эти формы, даже там, где они ближе всего подходят к художественному изображению, как, например, в некоторых риторических двуголосых жанрах (пародийных стилизациях), направлены на высказывание индивидуального человека. Это практически заинтересованные передачи единичных чужих высказываний, в лучшем случае поднимающиеся до обобщения высказываний в чужую речевую манеру как социально-типическую или характерную. Сосредоточенные на передаче высказываний (хотя бы и свободной и творческой передаче), эти формы не стремятся увидеть и закрепить за высказываниями образ осуществляющего себя в них, но не исчерпываемого ими социального языка, притом именно – образ, а не позитивную эмпирику этого языка. За каждым высказыванием в подлинном романе ощущается стихия социальных языков с их внутренней логикой и внутренней необходимостью. Образ раскрывает здесь не только действительность, но и возможности данного языка, его, так сказать, идеальные пределы и его тотальный целостный смысл, его правду и его ограниченность.

Поэтому двуголосость в романе, в отличие от риторических и иных форм, всегда стремится к двуязычию, как к своему пределу. Поэтому эта двуголосость не может быть развернута ни в логические противоречия, ни в чисто драматические противопоставления. Этим определяется особенность романских диалогов, стремящихся к пределу взаимного непонимания людей, говорящих на разных языках.

Необходимо еще раз подчеркнуть, что под социальным языком мы понимаем не совокупность лингвистических признаков, определяющих диалектологическое выделение и обособление языка, а конкретную и живую целокупность признаков его социального обособления, которое может осуществлять себя и в рамках лингвистически единого языка, определяясь семантическими сдвигами и лексикологическими отборами. Это – конкретный социально-языковой кругозор, обособляющий себя в пределах абстрактно-единого языка. Этот языковой кругозор часто не поддается строгому лингвистическому определению, но он чреват возможностями дальнейшего диалектологического обособления: это – потенциальный диалект, еще не оформившийся эмбрион его. Язык в его исторической жизни, в его разноречном становлении наполнен такими потенциальными диалектами: они многообразно скрещиваются между собой, недоразвиваются и умирают, но некоторые расцветают в подлинные языки. Повторяем: исторически реален язык как разноречивое становление, кишящее будущими и бывшими языками, отмирающими

чопорными языковыми аристократами, языковыми парвеню, бесчисленными претендентами в языки, более или менее удачливыми, с большей или меньшей широтой социального охвата, с той или иной идеологической сферой применения.

Образ такого языка в романе есть образ социального кругозора, образ социальной идеологемы, сросшейся со своим словом, со своим языком. Поэтому менее всего такой образ может быть формалистичным, а художественная игра такими языками – формалистической игрой. Формальные признаки языков, манер и стилей в романе – символы социальных кругозоров. Внешние языковые особенности часто используются здесь как побочные признаки социально-языковой дифференциации, иногда даже в виде прямых авторских комментариев к речам героев. Например, в “Отцах и детях” Тургенев дает иногда такие указания об особенностях словоупотребления или произношения своих персонажей (кстати сказать, очень характерные с социально-исторической точки зрения).

Так, различное произношение слова “принципы” в романе является признаком, дифференцирующим разные культурно-исторические и социальные миры: мир барской помещицкой культуры 20 – 30-х годов, воспитанной на французской литературе, чуждой латыни и немецкой науке, и мир разночинной интеллигенции 50-х годов, где задавали тон семинаристы и медики, воспитанные на латыни и на немецкой науке. Твердое латинско-немецкое произношение слова “принципы” победило в русском языке. Но и словоупотребление Кукшиной, говорившей вместо “человек” – “господин”, укоренилось в низких и средних жанрах литературного языка.

Такие внешние и прямые наблюдения над особенностями языков персонажей характерны для романного жанра, но, конечно, не ими создается образ языка в романе. Эти наблюдения чисто объективны: авторское слово здесь лишь внешне касается характеризуемого языка как вещи, здесь нет внутренней диалогичности, характерной для образа языка. Подлинный образ языка имеет всегда диалогизованные двуголосые и двуязычные контуры (например, зоны героев, о которых мы говорили в предшествующей главе).

Роль обрамляющего изображаемую речь контекста в создании образа языка имеет первостепенное значение. Обрамляющий контекст, как резец скульптора, обтачивает границы чужой речи и высекает из сырой эмпирики речевой жизни образ языка; он сливается и сочетает внутреннюю устремленность самого изображаемого языка с его внешними объективными определениями. Изображающее и обрамляющее чужую речь авторское слово создает ей перспективу, распределяет тени и свет, создает ситуацию и все условия для ее звучания, наконец, проникает в нее изнутри, вносит в нее свои акценты и свои выражения, создает ей диалогизующий фон. Благодаря этой способности языка, изображающего другой язык, звучать одновременно и вне его и в нем, говорить о нем и в то же время говорить на нем и с ним, и, с другой стороны, способность изображаемого языка служить одновременно объектом изображения и говорить самому, – благодаря этой способности и могут быть созданы специфические романские образы языков. Поэтому для обрамляющего авторского контекста изображаемый язык менее всего может быть вещью, безгласным и безответным предметом речи, остающимся вне ее, как всякий иной предмет речи.

Все приемы создания образа языка в романе могут быть сведены к трем основным категориям: 1) гибридизация, 2) диалогизованное взаимоотношение языков и 3) чистые диалоги.

Эти три категории приемов могут быть расчленены лишь теоретически, они неразрывно сплетаются в единой художественной ткани образа.

Что такое гибридизация? Это смешение двух социальных языков в пределах одного высказывания, встреча на арене этого высказывания двух разных, разделенных эпохой или социальной дифференциацией (или и тем и другим), языковых сознаний.

Такое смешение двух языков в пределах одного высказывания в романе – нарочито художественный прием (точнее – система приемов). Но ненамеренная бессознательная гибридизация – один из важнейших модусов исторической жизни и становления языков. Можно прямо сказать, что язык и языки исторически изменяются в основном путем гибридизации, путем смешения разных “языков”, сосуществующих в пределах одного диалекта, одного национального языка, одной ветви, одной группы разных ветвей и разных групп, как в историческом, так и в палеонтологическом прошлом языков, причем кратером для смешения служит всегда высказывание [37].

Художественный образ языка по самому своему существу должен быть языковым гибридом (намеренным): здесь обязательно наличны два языковых сознания – изображаемое и изображающее, принадлежащее к иной языковой системе. Ведь если нет этого второго изображающего сознания, нет второй изображающей языковой воли, то перед нами не образ языка, а просто образец чужого языка, подлинный или поддельный.

Образ языка, как намеренный гибрид, – прежде всего гибрид сознательный (в отличие от исторического органического и темного языкового гибрида); это именно осознание одного языка другим языком, освещение его другим языковым сознанием.

Образ языка может строиться только с точки зрения другого языка, принятого за норму.

Далее, в намеренном и сознательном гибриде смешиваются не два безличных языковых сознания (корреляты двух языков), а два индивидуализованных языковых сознания (корреляты двух высказываний, а не только двух языков) и две индивидуальные языковые воли: изображающее индивидуальное авторское сознание и воля и индивидуализованное языковое сознание и воля изображаемого персонажа. Ведь на этом изображаемом языке строятся конкретные единичные высказывания, следовательно, изображаемое языковое сознание обязательно должно быть воплощено в каких-то «авторах» [38], говорящих на данном языке, строящих на нем высказывания и потому вносящих в потенции языка свою актуализующую языковую волю. Таким образом, в намеренном и сознательном художественном гибриде участвуют два сознания, две воли, два голоса и, следовательно, два акцента.

Но, отмечая индивидуальный момент в намеренном гибриде, необходимо еще раз со всею силою подчеркнуть, что в романном художественном гибриде, строящем образ языка, индивидуальный момент, необходимый для актуализации языка и для подчинения его художественному целому роману (судьбы языков сплетаются здесь с индивидуальными судьбами говорящих людей), неразрывно связан с социально-языковым, то есть романый гибриды не только двуголосый и двуакцентный (как в риторике), но и двуязычный, в нем не только (и даже не столько) два индивидуальных сознания, два голоса, два акцента, – но два социально-языковых сознания, две эпохи, которые здесь, правда, не бессознательно смешались (как в органическом гибриде), а сознательно сошлись и борются на территории высказывания.

Далее, в намеренном романном гибриде не только и не столько смешиваются языковые формы, признаки двух языков и стилей, – но прежде всего сталкиваются заложенные в этих формах точки зрения на мир. Поэтому намеренный художественный гибриды – смысловой гибриды, но не абстрактно-смысловой, логический (как в риторике), а конкретны и социально-смысловой.

Конечно, и в историческом органическом гибриде смешаны не только два языка, но и два социально-языковых (органических же) мировоззрения, – но здесь это глухое и темное смешение, а не сознательное сопоставление и противопоставление. Необходимо, однако, отметить, что как раз это глухое и темное смешение языковых мировоззрений в органических гибридах – исторически глубоко продуктивно: оно чревато новыми мировоззрениями, новыми «внутренними формами» словесного осознания мира.

Намеренный смысловой гибриды неизбежно внутренне диалогичен (в отличие от органического гибриды). Две точки зрения здесь не смешаны, а диалогически сопоставлены. Эта внутренняя диалогичность романного гибриды, как диалог социально-языковых точек зрения, не может быть, конечно, развернута в завершимый и четкий индивидуально-смысловой диалог: ей присуща известная органическая стихийность и безысходность.

Наконец, намеренный двуголосый и внутренне диалогизованный гибриды обладает совершенно специфической синтаксической структурой: в нем в пределах одного высказывания слиты два потенциальных высказывания, как бы две реплики возможного диалога. Правда, эти потенциальные реплики никогда не могут до конца актуализоваться, вылиться в законченные высказывания, но их недоразвитые формы явственно прощупываются в синтаксической конструкции двуголосого гибриды. Дело здесь, конечно, не в смешении разнородных синтаксических форм, присущих разным языковым системам (как это может иметь место в органических гибридах), но именно в слиянии двух высказываний в одно высказывание. Такое слияние возможно и в одноязычных риторических гибридах (и здесь оно даже синтаксически более четко). Для романного же гибриды характерно слияние в одном высказывании двух социально различных высказываний. Синтаксическая конструкция намеренных гибридов изломана двумя индивидуализированными языковыми волями.

Резюмируя характеристику романного гибриды, мы можем сказать: в отличие от темного смешения языков в живых высказываниях на исторически становящемся языке (в сущности, всякое живое высказывание на живом языке в той или иной степени гибридно), романый гибриды – художественно организованная система сочетания языков, система, имеющая своей целью с помощью одного языка осветить другой язык, вылепить живой образ другого языка.

Намеренная художественно направленная гибридызация – один из существеннейших приемов построения образа языка. Необходимо отметить, что при гибридызации освещающий язык (обычно – система современного литературного языка) сам в известной степени объективируется до образа. Чем шире и глубже применяется в романе прием гибридызации, притом не с одним, а несколькими языками, тем объектнее становится сам изображающий и освещающий язык и превращается, наконец, в один из образов языков романа. Классические примеры: «Дон-Кихот», английский

Бахтин М. Слово в романе filosoff.org
юмористический роман (Филдинг, Смоллетт, Стерн) и немецкий
романтико-юмористический роман (Гиппель и Жан-Поль). В этих случаях обычно
объективируется и самый процесс писания романа, и образ романиста (отчасти уже в
"Дон-Кихоте", затем у Стерна, у Гиппеля, у Жан-Поля).

От гибридации в собственном смысле отличается внутренне-диалогизованное
взаимоосвещение языковых систем в их целом. Здесь уже нет прямого смешения двух
языков в пределах одного высказывания, – здесь актуализован в высказывании один
язык, но он дан в свете другого языка. Этот второй язык не актуализуется и
остаётся вне высказывания.

Самой характерной и ясной формой такого внутренне-диалогизованного
взаимоосвещения языков является стилизация.

Всякая подлинная стилизация, как уже сказано, есть художественное изображение
чужого языкового стиля, есть художественный образ чужого языка. В ней
обязательно наличны два индивидуализованных языковых сознания: изображающее (то
есть языковое сознание стилизатора) и изображаемое, стилизуемое. Стилизация
отличается от прямого стиля именно этим наличием языкового сознания
(современного стилизатора и его аудитории), в свете которого и воссоздается
стилизуемый стиль, на фоне которого он приобретает новый смысл и значение.

Это второе языковое сознание стилизатора и его современников работает на
материале стилизуемого языка; непосредственно о предмете стилизатор говорит
только на этом чужом для него стилизуемом языке. Но самый этот стилизуемый язык
показан в свете современного языкового сознания стилизатора. Современный язык
даёт определенное освещение стилизуемому языку: выделяет одни моменты, оставляет
в тени другие, создаёт особую акцентировку его моментов как моментов языка,
создаёт определенные резонансы стилизуемого языка с современным языковым
сознанием, одним словом, создаёт свободный образ чужого языка, выражающий не
только стилизуемую, но и стилизующую языковую, и художественную волю.

Такова стилизация. Другой, наиболее близкий к ней тип взаимоосвещения –
вариация. При стилизации языковое сознание стилизатора работает исключительно на
материале стилизуемого языка: оно освещает этот стилизуемый язык, привносит в
него свои чужезыковые интересы, но не свой чужезыковой современной материал.
Стилизация как таковая должна быть выдержана до конца. Если же современный
языковой материал (слово, форма, оборот и т. п.) проник в стилизацию, – это её
недостаток, ошибка: анахронизм, модернизм.

Но такая невыдержанность может стать нарочитой и организованной: стилизующее
языковое сознание может не только освещать стилизуемый язык, но и само получить
слово и вносить свой тематический и языковой материал в стилизуемый язык. В этом
случае перед нами уже не стилизация, а вариация (часто переходящая в
гибридизацию).

Вариация свободно вносит чужезыковой материал в современные темы, сочетает
стилизуемый мир с миром современного сознания, ставит стилизуемый язык, испытывая
его, в новые и невозможные для него самого ситуации.

Значение как прямой стилизации, так и вариации в истории романа очень велико
и уступает только значению пародии. На стилизациях проза училась художественному
изображению языков, правда, языков сложившихся и стилистически оформившихся (или
прямо стилей), а не сырых и часто ещё потенциальных языков живого разноречия (или
становящихся и ещё не имеющих стиля). Образ языка, создаваемый стилизацией, –
наиболее спокойный и художественно завершённый образ, допускающий максимум
доступного для романной прозы эстетизма. Поэтому великие мастера стилизации, как
Мериме, Франс, Анри де Ренье и другие, были представителями эстетизма в романе
(доступного этому жанру лишь в узких пределах).

Значение стилизации в эпохи формирования основных направлений и
стилистических линий романного жанра – особая тема, которой мы коснёмся в
последней исторической главе работы.

В другом типе внутренне-диалогического взаимоосвещения языков интенции
изображающего слова не согласны с интенциями изображаемого слова,
противостоят им, изображают действительный предметный мир не с помощью
изображаемого языка, как продуктивной точки зрения, а путем его разоблачающего
разрушения. Такова – пародийная стилизация.

Однако такая пародийная стилизация может создавать образ языка и
соответствующего ему мира лишь при условии, если она не является голым и
поверхностным разрушением чужого языка, как в риторической пародии. Чтобы быть
существенной и продуктивной, пародия должна быть именно пародийной стилизацией,
то есть должна воссоздавать пародируемый язык как существенное целое, обладающее
своей внутренней логикой и раскрывающее неразрывно связанный с пародируемым
языком особый мир.

Между стилизацией и пародией располагаются, как между пределами,
многообразнейшие формы взаимоосвещения языков и прямых гибридов, определяемые

многообразнейшими взаимоотношениями языков, языковых и речевых воль, встретившихся в пределах одного высказывания. Борьба, происходящая внутри слова, степень сопротивления, оказываемого пародируемым словом пародирующему, степень оформленности изображаемых социальных языков и степени их индивидуализации при изображении, наконец, окружающее разноречие, всегда служащее диалогизирующим фоном и резонатором, – создают разнообразие приемов изображения чужого языка.

Диалогическое сопоставление чистых языков в романе рядом с гибридизацией является могущественным средством создания образов языков. Диалогическое сопоставление языков (а не смыслов в пределах языка) очерчивает границы языков, создает ощущение этих границ, заставляет прощупывать пластические формы языков.

Самый диалог в романе как композиционная форма неразрывно связан с диалогом языков, звучащим в гибридах и в диалогизирующем фоне романа. Поэтому диалог в романе – диалог особого рода. Прежде всего он, как мы уже говорили, не может быть исчерпан в сюжетно-прагматических диалогах действующих лиц. Он чреват бесконечным разнообразием сюжетно-прагматических диалогических противостояний, которые его не разрешают и разрешить не могут, которые как бы только иллюстрируют (как один из многих возможных) этот безысходный глубинный диалог языков, определяемый самим социально-идеологическим становлением языков и общества. Диалог языков – это диалог не только социальных сил в статике их сосуществования, но и диалог времен, эпох и дней, умирающего, живущего, рождающегося: сосуществование и становление слиты здесь в неразрывное конкретное единство противоречивого и разноречивого многообразия. В него погружены сюжетно-прагматические романские диалоги; от него, то есть от диалога языков, они заимствуют свою безысходность, свою недосказанность и недоразуменность, свою жизненную конкретность, свою “натуралистичность”, – все то, что так резко отличает их от чисто драматических диалогов.

Чистые языки в романе в диалогах и в монологах романских персонажей подчиняются той же задаче создания образа языка.

Самый сюжет подчинен этой задаче – соотношения и взаимного раскрытия языков. Романский сюжет должен организовать раскрытие социальных языков и идеологий, их показ и их испытание: испытание слова, мировоззрения и идеологически обоснованного поступка, или показ быта социальных, исторических и национальных миров и мирков (описательные, бытовые и географические романы), или социально-идеологических миров эпох (мемуарный роман, разновидности исторического романа), или возрастов и поколений в связи с эпохами и социально-идеологическими мирами (роман воспитания и становления). Одним словом, романский сюжет служит изображению говорящих людей и их идеологических миров. В романе осуществляется узнавание в чужом языке своего языка, в чужом кругозоре – своего кругозора. В нем происходит идеологический перевод чужого языка, преодоление чуждости – только случайной, внешней и кажущейся. Для исторического романа характерна положительная модернизация, стирание граней времен, узнавание в прошлом вечного настоящего. Создание образов языков – ведущая стилистическая задача романного жанра.

Всякий роман в его целом с точки зрения воплощенного в нем языка и языкового сознания есть гибрид. Но подчеркиваем еще раз: намеренный и сознательный художественно организованный гибрид, а не темное механическое смешение языков (точнее – элементов языков). Художественный образ языка – такова цель намеренной романной гибридизации.

Поэтому романист вовсе не стремится к лингвистическому (диалектологическому) точному и полному воспроизведению эмпирики вводимых им чужих языков, – он стремится лишь к художественной выдержанности образов этих языков.

Художественный гибрид требует громадного труда: он насквозь простилизован, продуман, взвешен, дистанцирован. Этим он в корне отличается от легкомысленного, бездумного и бессистемного, часто граничащего с простой безграмотностью, смешения языков у посредственных прозаиков. В таких гибридах нет сочетания выдержанных систем языка, а просто смешение элементов языков. Это не оркестровка разноречием, а в большинстве случаев просто не чистый и не обработанный прямой авторский язык.

Роман не только не освобождает от необходимости глубокого и тонкого знания литературного языка, потребует, кроме того, еще знания и языков разноречия. Роман требует расширения и углубления языкового кругозора, утончения нашего восприятия социально-языковых дифференциаций.

Роман – выражение галилеевского языкового ознания, отказавшегося от абсолютизма единого и единственного языка, то есть от признания своего языка единственным словесно-смысловым центром идеологического мира, и осознавшего множественность национальных и, главное, социальных языков, равно могущих быть “языками правды”, но и равно относительных, объектных и ограниченных языков социальных групп, профессий и быта. Роман предполагает словесно-смысловую децентрализацию идеологического мира, известную языковую бесприютность литературного сознания, утратившего непререкаемую и единую языковую среду идеологического мышления, оказавшегося среди социальных языков в пределах одного языка и среди национальных языков в пределах –одной культуры (эллинистической, христианской, протестантской), одного культурно-политического мира (эллинистических государств, Римской империи и т.п.).

Дело идет об очень важном и, в сущности, радикальном .перевороте в судьбах человеческого слова: о существенном освобождении культурно-смысловых и экспрессивных интенций от власти одного и единого языка, а следовательно, и об утрате ощущения языка как мифа, как абсолютной формы мышления. Для этого недостаточно одного открытия разноречия культурного мира и разноречивости собственного национального языка, – необходимо открытие сущности этого факта и всех вытекающих из него последствий, что возможно лишь при определенных социально-исторических условиях.

Чтобы стала возможной художественно глубокая игра социальными языками, необходимо радикальное изменение ощущения слова в общелитературном и языковом плане. Необходимо освоиться со словом как с объектным, характерным, но в то же время и интенциональным явлением, необходимо научиться ощущать “внутреннюю форму” (в гумбольдтовском смысле) в чужом языке и “внутреннюю форму” своего языка как чужую; нужно научиться ощущать объектность, типичность, характерность не только действий, жестов и отдельных слов и выражений, но и точек зрения, мировоззрений и мироощущений, органически единых с выражающим их языком. Это возможно только для сознания, органически причастного универсуму взаимоосвещающихся языков. Для этого необходимо существенное пересечение языков в данном одном сознании, равно причастном этим нескольким языкам.

Децентрализация словесно-идеологического мира, находящая свое выражение в романе, предполагает существенно дифференцированную социальную группу, находящуюся в напряженном и существенном взаимодействии с другими социальными группами. Замкнутое сословие, каста, класс в своем внутренне-едином и устойчивом ядре, если они не охвачены разложением и не выведены из своего внутреннего равновесия и самодовления, не могут быть социально продуктивной почвой для развития романа: факт разноречия и разноречия может здесь спокойно игнорироваться литературно-языковым сознанием с высоты его непререкаемо-авторитетного единого языка. Разноречие, бушующее за пределами этого замкнутого культурного мира с его литературным языком, способно посылать в низкие жанры только чисто объектные, безинтенциональные речевые образы, слова-вещи, лишённые романно-прозаических потенций. Нужно, чтобы разноречие захлестнуло бы культурное сознание и его язык, проникло бы до его ядра, релятивизовало бы и лишило наивной бесспорности основную языковую систему идеологии и литературы.

Но и этого мало. Даже раздираемый социальном борьбой коллектив, если он остается национально замкнутым и изолированным, – еще недостаточная социальная почва для глубокой релятивизации литературно-языкового сознания, для перестройки его на новый прозаический лад. Внутренняя разноречивость литературного диалекта и его впелитературного окружения, то есть всего диалектологического состава данного национального языка, должна ощутить себя объятый океаном разноречия, притом существенного, раскрывшегося в полноте своей интенциональности, своих мифологических, религиозных, социально-политических, литературных и иных культурно-идеологических систем. Пусть это вненациональное разноречие и не проникнет в систему литературного языка и прозаических жанров (как проникают туда внелитературные диалекты того же языка), – но это внешнее разноречие укрепит и углубит внутреннюю разноречивость самого литературного языка, ослабит власть предания и традиций, еще сковывающих языковое сознание, разложит систему национального мифа, органически сросшегося с языком, и, собственно, до конца разрушит мифическое и магическое ощущение языка и слова. Существенная причастность чужим культурам и языкам (одно без другого невозможно) неизбежно приведет к разъединению интенций и языка, мысли и языка, экспрессии и языка.

Мы говорим о разъединении в смысле разрушения той абсолютной сращенности между идеологическим смыслом и языком, которой определяется мифологическое и

магическое мышление. Абсолютная сращенность между словом и конкретным идеологическим смыслом есть, безусловно, одна из существенных конститутивных особенностей мифа, определяющая развитие мифологических образов, с одной стороны, и специфическое ощущение языковых форм, значений и стилистических сочетаний – с другой. Мифологическое мышление во власти своего языка, который из себя самого порождает мифо-логическую действительность и свои языковые связи и взаимоотношения выдает за связи и взаимоотношение моментов самой действительности (переход языковых категорий и зависимостей в категории теогонические и космогонические), – но и язык во власти образов мифологического мышления, которые сковывают его интенциональное движение, затрудняя языковым категориям приобретать общность и гибкость, более чистую формальность (в результате их сращенности с конкретно-вещными отношениями), и ограничивают экспрессивные возможности слова[39].

Конечно, эта полнота власти мифа над языком и языка над восприятием и мышлением действительности лежит в доисторическом и потому неизбежно гипотетическом прошлом языкового сознания[40]. Но и там, где абсолютизм этой власти давно отменен, – уже в исторические эпохи языкового сознания, – мифологическое ощущение, языкового авторитета и непосредственность отдачи всего смысла и всей экспрессии его непререкаемому единству достаточно сильны во всех высоких идеологических жанрах, чтобы исключить возможность художественно существенного использования языковой разноречивости в больших формах литературы. Спротивление единого канонического языка, укрепленного не поколебленным еще единством национального мифа, еще слишком сильно, чтобы разноречие могло релятивизовать и децентрализовать литературно-языковое сознание. Эта словесно-идеологическая децентрализация произойдет лишь тогда, когда национальная культура утратит свою замкнутость и самодовление, когда она осознает себя среди других культур и языков. Этим будут подрыты корни мифического ощущения языка, ждущегося на абсолютном слиянии идеологического смысла с языком; будет вызвано острое ощущение границ языка, границ социальных, национальных и смысловых; язык раскроется в своей человеческой характерности, за его словами, формами, стилями начнут сквозить национально-характерные, социально-типичные лица, образы говорящих, притом за всеми слоями языка без исключения, и за наиболее интенциональными – за языками высоких идеологических жанров. Язык (точнее – языки) сам становится художественно завершимым образом человечески характерного мироощущения и мировоззрения. Язык из непререкаемого и единственного воплощения смысла и правды становится одной из возможных гипотез смысла.

Аналогично обстоит дело и там, где единый и единственный литературный язык – чужой язык. Необходимо разложение и падение связанного с ним религиозного, политического и идеологического авторитета. В процессе этого разложения и созревает художественно-прозаическое децентрализованное языковое сознание, опирающееся на социальное разноречие национальных разговорных языков.

Так появляются зачатки романной прозы в разноязычном и разноречивом мире эллинистической эпохи, в императорском Риме, в процессе разложения и падения средневековой церковной словесно-идеологической централизации. Так и в новое время расцвет романа связан всегда с разложением устойчивых словесно-идеологических систем и с усилением и интенционализацией в противовес им языковой разноречивости как в пределах самого литературного диалекта, так и вне его.

Вопрос об античной романной прозе очень сложен. Зачатки подлинной двуголосой и двуязычной прозы здесь не всегда довели роману, как определенной композиционной и тематической конструкции, и даже по преимуществу расцветали в иных жанровых формах: в реалистических новеллах, в сатирах[41], в некоторых биографических и автобиографических формах[42], в некоторых чисто риторических жанрах (например, в диатрибе)[43], в исторических и, наконец, эпистолярных жанрах[44]. Повсюду здесь – зачатки подлинной романно-прозаической оркестровки смысла разноречием. В этом двуголосом подлинно-прозаическом плане построены и дошедшие до нас варианты “романа об осле” (лжелукиановский и апулеевский) и роман Петрония.

Таким образом, на античной почве сложились важнейшие элементы двуголосого и двуязычного романа. оказавшие в средние века и в новое время могущественное влияние на важнейшие разновидности романного жанра: на роман испытания (житийно-исповедально-проблемно-авантюрную его ветвь – до Достоевского и наших дней), на роман воспитания и становления, особенно на автобиографическую его ветвь, на бытовой сатирический роман и др., то есть на те именно разновидности романного жанра, которые непосредственно вводят диалогизованное разноречие в свой состав, притом разноречие низких жанров и бытовое. Но на самой античной почве эти элементы, рассеянные по многообразным жанрам, не слились в единое

полноводное русло романа, а определили собой только единичные неполно-сложные образцы этой стилистической линии романа (Апулей и Петроний).

К совершенно иной стилистической линии относятся так называемые “софистические романы” [45]. Романы эти характеризуются резкой и последовательной стилизацией всего материала, то есть чисто монологической выдержанностью стиля (абстрактно-идеализующего). Между тем именно софистические романы композиционно и тематически, по-видимому, наиболее полно выражают природу романного жанра на античной почве. Они оказывали могущественнейшее влияние и на развитие высоких жанровых разновидностей европейского романа почти до XIX века: на средневековый роман, на галантный роман XV – XVI веков (“Амадис” и особенно на пастушеский роман), на роман барокко и, наконец, даже на роман просветителей (например, Вольтера). Они же в значительной степени определили и те теоретические представления о романном жанре и его требованиях, которые были господствующими до конца XVIII века [46].

Абстрактно-идеализующая стилизация софистического романа допускает все же известное разнообразие стилистических манер, что неизбежно при разнообразии тех относительно самостоятельных конструктивных частей и жанров, которые в таком изобилии вводятся в состав романа: рассказ от автора и рассказы действующих лиц и свидетелей, описания страны, природы, городов, достопримечательностей, произведений искусства, описания, стремящиеся к законченности и к известной специальной ценности, рассуждения, также стремящиеся к законченной исчерпанности своих ученых, философских, моральных тем, афоризмы, вставные рассказы, риторические речи, относящиеся к различным риторическим формам, письма, развитый диалог. Правда, степень стилистической самостоятельности этих частей резко не соответствует степени конструктивной самостоятельности и жанровой законченности их, но – главное – все они, по-видимому, равно интенциональны и равно условны, лежат в одной словесно-смысловой плоскости, одинаково и прямо выражают авторские интенции.

Однако самая условность и крайняя (абстрактная) последовательность этой стилизации сама по себе специфична. За ней нет никакой единой, существенной и прочной идеологической системы – религиозной, социально-политической, философской и т. п. Софистический роман абсолютно децентрализован идеологически (как и вся риторика “второй софистики”). Единство стиля предоставлено здесь самому себе, ни в чем не укоренено, не укреплено единством культурно-идеологического мира; единство этого стиля – периферийно, “словесно”.

Самая абстрактность и крайняя отрешенность этой стилизации говорит о том океане существенного разноречия, из которого подымается словесное единство этих произведений, подымается, вовсе не преодолевая этого разноречия путем погружения в свой предмет (как в подлинной поэзии). Но мы, к сожалению, не знаем, в какой мере рассчитан этот стиль на восприятие его именно на фоне этого разноречия. Ведь совсем не исключена возможность диалогической соотнесенности его моментов с существующими языками разноречия. Мы не знаем, какие функции несут здесь, например, те многочисленнейшие и разнородные реминисценции, которыми полны эти романы: прямо интенциональную, как поэтическая реминисценция, или иную – прозаическую, то есть, может быть, эти реминисценции являются двуголосыми образованиями. Всегда ли прямо интенциональны, полносмысленны, рассуждения и сентенции? Не носят ли они часто иронического или прямо пародийного характера? В целом ряде случаев самое композиционное место их заставляет нас это предполагать. Так, где длинные и отвлеченные рассуждения несут ретардирующую функцию и перебивают рассказ в самый острый и напряженный момент его, там самая неуместность их (особенно где педантически обстоятельные рассуждения цепляются за нарочито случайный повод) бросает на них объектную тень и заставляет подозревать пародийную стилизацию [47].

Пародию, если она не груба (то есть именно там, где она художественно-прозаична), вообще очень трудно раскрыть, не зная ее чуже-словесного фона, ее второго контекста. В мировой литературе, вероятно, немало таких произведений, о пародийном характере которых мы теперь даже и не подозреваем. В мировой литературе вообще безоговорочно сказанных и чисто одноголосых слов, вероятно, очень мало. Но мы смотрим на мировую литературу с очень ограниченного в пространстве и времени островка однотонной и одноголосой словесной культуры. И, как мы дальше увидим, существуют такие типы и разновидности двуголосого слова, двуголосость которых очень легко утрачивается восприятием и которые при одноголосой прямой переакцентуации их не теряют полностью своего художественного значения (они сливаются с массой прямых авторских слов).

Наличие пародийной стилизации и иных разновидностей двуголосого слова в софистическом романе несомненно [48], но трудно сказать, каков их удельный вес в нем. Для нас в значительной степени утрачен тот разноречивый словесно-смысловый

фон, на котором звучали эти романы и с которым они были диалогически соотнесены. Может быть, та абстрактно-прямолинейная стилизация, которая кажется нам в этих романах столь однообразной и плоской, на фоне современного им разноречия казалась живее и разнообразнее, ибо вступала в двуголосую игру с моментами этого разноречия и перекликалась с ними диалогически.

Софистический роман зачинает первую (как мы ее условно назовем) стилистическую линию европейского романа. В отличие от второй линии, которая на античной почве только подготовлялась в разнороднейших жанрах и не оформилась еще в законченном романном типе (таким законченным типом второй линии нельзя считать ни апулеевский, ни петрониевский роман), – первая линия нашла в софистическом романе достаточно полное и законченное выражение, определившее, как уже сказано, всю последующую историю этой линии. Основная особенность ее – одноязычность и одностильность (более или менее строго выдержанные); разноречие остается вне романа, но оно определяет его как диалогизирующий фон, с которым полемически и апологетически соотнесен язык и мир романа.

И в дальнейшей истории европейского романа мы наблюдаем те же две основные линии его стилистического развития. Вторая линия, к которой принадлежат величайшие представители романного жанра (его разновидности и отдельные произведения), вводит социальное разноречие в состав романа, оркеструя им свой смысл и часто вовсе отказываясь от прямого и чистого авторского слова. Первая линия, наиболее сильно воспринимавшая влияние софистического романа, оставляет (в основном) разноречие вне себя, то есть вне языка романа; этот язык специфически, по-романному, стилизован. Однако, как сказано, он установлен на восприятии его именно на фоне разноречия, с различными моментами которого он диалогически соотнесен. Абстрактная идеализующая стилизация таких романов определяется, следовательно, не только своим предметом и прямой экспрессией говорящего (как в чисто поэтическом слове), но и чужим словом, разноречием. Эта стилизация инволюирует оглядку на чужие языки, на иные точки зрения и иные предметно-смысловые кругозоры. Таково одно из существеннейших отличий романной стилизации от поэтической.

Как первая, так и вторая стилистическая линия романа, в свою очередь, разделяется на ряд своеобразных стилистических вариаций. Наконец, обе линии скрещиваются и многообразно переплетаются, то есть стилизация материала соединяется с его разноречивой оркестровкой.

Несколько слов о классическом стихотворном рыцарском романе.

Литературно-языковое (и шире – идеологически-языковое) сознание творцов и аудитории этих романов было сложно: с одной стороны, оно было социально-идеологически централизовано, слагаясь на твердой и устойчивой сословно-классовой почве. Это сознание было почти кастовым по своей уверенной социальной замкнутости и самодовлению. Но в то же время это сознание не обладало единым языком, органически сросшимся с единым же культурно-идеологическим миром мифа, преданий, верований, традиций, идеологических систем. В культурно-языковом отношении оно было глубоко децентрализовано и в значительной степени интернационально. Конститутивным для этого литературно-языкового сознания был прежде всего разрыв между языком и материалом, с одной стороны, и между материалом и современной действительностью – с другой. Оно жило в мире чужих языков и чужих культур. В процессе их переработки, ассимиляции, подчинения их единству сословно-классового кругозора и его идеалов, и, наконец, в процессе противопоставления себя окружающему разноречию народных низов слагалось и формировалось литературно-языковое сознание творцов и слушателей стихотворного рыцарского романа. Оно непрерывно имело дело с чужим словом и с чужим миром: античная литература, раннехристианская легенда, бретонско-кельтские сказания (но не родной народный эпос, который достигал своего расцвета в ту же эпоху, что и рыцарский роман, параллельно с ним, но независимо от него и без всякого на него влияния), – все это служило тем разнородным и разноречивым (латинский и национальные языки) материалом, в который облекалось, преодолевая его чуждость, единство сословно-классового сознания рыцарского романа. Перевод, переработка, переосмысление, переакцентуация – многостепенная взаимоориентация с чужим словом и с чужою интенцией – таков процесс формирования литературного сознания, творившего рыцарский роман. Пусть не все этапы этого процесса взаимоориентации с чужим словом продельвались индивидуальным сознанием того или иного творца рыцарского романа, – но процесс этот совершался в литературно-языковом сознании эпохи и определял творчество отдельных индивидов. Материал и язык не были даны в безусловном единстве (как для творцов эпоса), а были разорваны, разобщены и должны были искать друг друга.

Этим и определяется своеобразие стиля рыцарского романа. В нем нет ни грана языковой и речевой наивности. Наивность (если она вообще в нем есть) нужно отнести за счет еще не разложенного и прочного сословного единства. Это единство

сумело проникнуть во все элементы чужого материала, сумело их переоформить и переакцентировать в такой степени, что мир этих романов кажется нам эпически единым миром. Классический стихотворный рыцарский роман, действительно, лежит на границе между эпосом и романом, но все же он отчетливо переступает эту границу в сторону романа. Такие наиболее глубокие и совершенные образцы этого жанра, как “Парцифаль” Вольфрама, являются уже подлинными романами. Вольфрамовского “Парцифалья” уже никак нельзя отнести к чистой первой стилистической линии романа. Этот роман – первый глубоко и существенно двуголосый немецкий роман, сумевший совместить безусловность своих интенций с тонким и мудрым соблюдением дистанций по отношению к языку, с легкой объектностью и относительностью этого языка, чуть-чуть отодвинутого от уст автора легкой усмешкой[49].

С первыми прозаическими романами в языковом отношении дело обстояло аналогично. Момент перевода и переработки здесь выступает еще резче и грубее. Можно прямо сказать, что европейская романная проза рождается и вырабатывается в процессе свободного (переоформляющего) перевода чужих произведений. Только в процессе рождения французской романной прозы момент перевода в собственном смысле не был столь характерен, – здесь для этого процесса более существен момент “переложения” эпических стихов в прозу. Рождение же романной прозы в Германии особенно символически наглядно: здесь она создается онемеченной французской аристократией путем перевода и переложения французской прозы или стихов. Так начинается романная проза в Германии.

Языковое сознание творцов прозаического романа было вполне децентрализовано и релятивизовано. Оно свободно блуждало между языками за своими материалами, с легкостью отрешая любой материал от любого языка (в кругу доступных) и приобщая его “своему” языку и миру. И этот “свой язык” – еще неустойчивый, еще слагающийся, – не оказывал никакого сопротивления переводчику-перелагателью. В результате – полный разрыв между языком и материалом, их глубокое равнодушие друг к другу. Из этой-то взаимной чуждости языка и материала и рождается специфический “стиль” этой прозы.

В сущности, здесь нельзя даже говорить о стиле, но лишь о форме изложения. Здесь именно происходит замена стиля изложением. Стиль определяется существенным и творческим отношением слова к своему предмету, к самому говорящему и к чуждому слову; он стремится органически приобщить материал языку и язык материалу. Стиль вовсе не излагает нечто уже помимо этого изложения сложившееся и словесно оформленное, данное; стиль или непосредственно и прямо проникает в предмет, как в поэзии, или преломляет свои интенции, как в художественной прозе (ведь и прозаик-романист не излагает чужую речь, а строит ее художественный образ). Так, стихотворный рыцарский роман, хотя он также определялся разрывом между материалом и языком, преодолевает этот разрыв, приобщает материал языку и создает особую разновидность подлинного романного стиля[50]. Первая же европейская романная проза рождается и формируется именно как проза изложения, и это надолго определило ее судьбу.

Конечно, не только самый голый факт свободного перевода чужих текстов и не только культурный интернационализм ее творцов определяют специфичность этой излагающей прозы, – ведь и творцы и слушатели стихотворного рыцарского романа культурно были достаточно интернациональны, – но прежде всего тот факт, что уже не было у этой прозы единого и крепкого социального базиса, уверенного и спокойного сословного самодовления.

Книгопечатание, как известно, сыграло в истории прозаического рыцарского романа исключительно важную роль, раздвинув и социально перемешав аудиторию его[51]. Оно же содействовало существенному для романного жанра переводу слова на немой регистр восприятия. Эта социальная дезориентация прозаического романа в последующем развитии его углубляется все дальше и дальше, начинается социальное блуждание рыцарского романа, созданного в XIV и XV веках, блуждание, кончающееся его превращением в “народную литературу” для чтения низовых социальных групп, откуда его снова извлекли на свет литературно-квалифицированного сознания романтики.

Остановимся несколько на специфичности этого первого романно-прозаического слова, оторванного от материала и не проникнутого единством социальной идеологии, окруженного разноречием и разноязычием и лишеного в нем всякой опоры и центра. Это блуждающее и ни в чем не укорененное слово должно было стать специфически-условным, – не здоровой условностью поэтического слова, а тою условностью, которая является результатом невозможности художественно использовать и оформить слово до конца, во всех его моментах.

В слове, оторванном от материала и от устойчивого и органического идеологического единства, оказывается много лишнего, ненужного, не поддающегося подлинно художественному осмыслению. Все это лишнее, в слове нужно нейтрализовать или как-то устроить, чтобы оно не мешало, нужно вывести слово из

состояния сырого материала. Для этой цели и служит специфическая условность: все, что не может быть осмыслено, облекается в условную штампованную форму, выглаживается, выравнивается, полируется, украшается и т.п. Все, что лишено подлинного художественного осмысления, должно замениться условной общепринятостью и украшенностью.

Что делать слову, оторванному как от материала, так и от идеологического единства, со своим звуковым образом, с неисчерпываемым богатством разнообразных форм, оттенков и нюансов, синтаксической и интонационной структуры, с неисчерпаемой же предметной и социальной многозначностью своей? Всего этого не нужно излагающему слову, ибо все это не может быть органически сращено с материалом, не может быть пронизано интенциями. Все это подвергается поэтому условному внешнему устройству: звуковой образ стремится к пустому благозвучию, синтаксическая и интонационная структура – к пустой легкости и гладкости или такой же пустой риторической усложненности и витиеватости, к внешнему орнаментализму, семантическая многозначность – к пустой однозначности. Излагающая проза может, конечно, в изобилии украшать себя и поэтическими тропами, но здесь они лишены подлинного поэтического значения.

Таким путем излагающая проза как бы легализует и канонизирует абсолютный разрыв между языком и материалом, находит для него форму стилистического – условного и кажущегося – преодоления. Ей становится теперь доступен любой материал из любого источника. Язык для нее – нейтральная стихия, притом приятная и разукрашенная, – позволяющая сосредоточиться на увлекательности, на внешней значительности, остроте, трогательности самого материала.

В этом направлении продолжается развитие излагающей прозы в рыцарском романе до достижения им своих вершин в “Амадисе” [52] и затем в пастушеском романе. Однако на пути этого развития излагающая проза обогащается новыми существенными моментами, позволяющими ей приблизиться к подлинному романному стилю и определить первую основную стилистическую линию развития европейского романа. Правда, полное органическое воссоединение и взаимопроникновение языка и материала на почве романа произойдет не здесь, а во второй линии, в преломляющем и оркеструющем свои интенции стиле, то есть на том пути, который стал основным и наиболее продуктивным в истории европейского романа.

В процессе развития излагающей романной прозы вырабатывается особая оценочная категория “литературности языка”, или – ближе к духу первоначального понимания – “облагороженности языка”. Это не стилистическая категория в точном смысле слова, ибо за ней не стоит никаких определенных художественно-существенных жанровых требований; но в то же время это и не языковая категория, выделяющая литературный язык как определенное социально-диалектологическое единство. Категория “литературности” и “облагороженности” лежит на границе между стилистическим требованием и оценкой и лингвистическим констатированием и нормированием (то есть усмотрением принадлежности данной формы к определенному диалекту и установлением языковой правильности ее).

Сюда входит и популярность и доступность: приспособление к апперцептивному фону, чтобы сказанное легко укладывалось на этом фоне, не диалогизуя его, не вызывая резких диалогических разнозвучий; гладкость и сглаживание стиля.

В различных национальных языках и в различные эпохи эта общая, как бы внежанровая, категория “литературного языка” наполняется различным конкретным содержанием и имеет различное значение как в истории литературы, так и в истории литературного языка. Но всегда и всюду район действия этой категории – разговорный язык литературно-образованного круга (в нашем случае – всех принадлежащих к “благородному обществу”), письменный язык его бытовых и полулитературных жанров (письма, дневники и т. п.), язык общественно-идеологических жанров (речи всякого рода, рассуждения, описания, статьи и т. п.), наконец, художественно-прозаические жанры и в особенности роман. Другими словами, эта категория претендует регулировать ту область литературного и бытового (в смысле диалектологического) языка, которая не регулируется сложившимися строгими жанрами с их определенными и дифференцированными требованиями к своему языку; категории “общей литературности”, конечно, нечего делать в области лирики, эпоса, трагедии. Она регулирует то разговорно-письменное разноречие, которое со всех сторон обтекает устойчивые и строгие поэтические жанры, требования которых никак не могут быть применены ни к разговорному, ни к бытовому письменному языку [53]. Она стремится упорядочить это разноречие, канонизовать для него некоторый языковой стиль.

Повторяем, конкретное содержание этой категории внежанровой литературности языка как такового может быть глубоко различным, может быть разной степени определенности и конкретности, может опираться на различные культурно-идеологические интенции, мотивировать себя различными интересами и ценностями: охранять социальную замкнутость привилегированного коллектива (“язык

благородного общества”), охранять национально-местные интересы, например, упрочить господство тосканского диалекта в итальянском литературном языке, защищать интересы культурно-политической централизации, как, например, во Франции в XVII веке. Далее, эта категория может иметь различных конкретных осуществителей: в этой роли может выступить, например, академическая грамматика, школа, салоны, литературные направления, определенные жанры и т. п. Далее, эта категория может стремиться к своему языковому пределу, то есть к языковой правильности: в этом случае она достигает максимальной общности, но зато лишается почти всякой идеологической окрашенности и определенности (в этом случае она мотивирует себя: “таков дух языка”, “это – по-французски”), но она может, напротив, стремиться к своему стилистическому пределу: в этом случае ее содержание конкретизируется и идеологически и приобретает известную предметно-смысловую и экспрессивную определенность, и ее требования определенным образом квалифицируют говорящего и пишущего (в этом случае она мотивирует себя: “так должен мыслить, говорить и писать всякий благородный человек”, или “всякий тонкий и чувствительный человек” и т. п.). В последнем случае “литературность”, регулирующая жизненные и житейские жанры (разговор, письма, дневники), не может не оказывать – иногда очень глубокого – влияния на жизненное мышление и даже на самый стиль жизни, создавая “литературных людей” и “литературные поступки”. Наконец, степень исторической действительности и существенности этой категории в истории литературы и в истории литературного языка может быть весьма различной: она может быть очень велика, например, во Франции в XVII и XVIII веках, но может быть и ничтожной; так, в иные эпохи разноречие (даже диалектологическое) захлестывает самые высокие поэтические жанры. Все это, то есть степени и характер исторической действительности, зависит, конечно, от содержания этой категории, от силы и устойчивости той культурной и политической инстанции, на которую она опирается.

Мы касаемся здесь этой чрезвычайно важной категории “общей литературности языка” лишь попутно. Нам важно ее значение не в литературе вообще и не в истории литературного языка, а лишь в истории романного стиля. Здесь это значение огромно: прямое значение в романах первой стилистической линии и косвенное – в романах второй линии.

Романы первой стилистической линии выступают с претензией организовывать и стилистически упорядочивать разноречие разговорного языка и письменных бытовых и полулитературных жанров. Этим в значительной степени определяется их отношение к разноречию. Романы же второй стилистической линии превращают этот организованный и облагороженный бытовой и литературный язык в существенный материал для своей оркестровки, а людей этого языка, то есть “литературных людей” с их литературным мышлением и литературными поступками, – в своих существенных героев.

Понимание стилистической сущности первой линии романа невозможно без учета этого важнейшего факта: особого отношения этих романов к разговорному языку и к жизненным и бытовым жанрам. Слово в романе строится в непрерывном взаимодействии со словом жизни. Прозаический рыцарский роман противопоставляет себя “низкому”, “вульгарному” разноречию во всех областях жизни и выдвигает в противовес ему свое специфически-идеализованное – “облагороженное” слово. Вульгарное, не литературное слово пропитано низкими интенциями и грубой экспрессией, узко практически ориентировано, опутано пошлыми житейскими ассоциациями и пахнет специфическими контекстами. Ему рыцарский роман противопоставляет свое слово, связанное лишь с высокими и благородными ассоциациями, наполненное реминисценциями высоких контекстов (исторических, литературных, ученых). При этом такое облагороженное слово, в отличие от поэтического, может заместить вульгарное слово в разговорах, письмах и других бытовых жанрах, как эвфемизм замещает грубое выражение, ибо оно стремится ориентироваться в той же сфере, что и жизненное слово.

Рыцарский роман становится, таким образом, носителем категории внежанровой литературности языка, он претендует давать нормы для жизненного языка, учит хорошему стилю и хорошему тону: как разговаривать в обществе, как писать письма и т.п. Исключительно велико в этом отношении было влияние “Амадиса”. Составлялись особые книги, вроде “Сокровищницы Амадиса”, “Книги комплиментов”, где собирались извлеченные из романа образцы разговоров, писем, речей и т. п., книги, пользовавшиеся громадным распространением и влиянием на протяжении всего XVII века. Рыцарский роман дает слово для всех возможных ситуаций и случаев жизни, повсюду противопоставляя себя вульгарному слову с его грубыми подходами.

Гениальное художественное изображение встреч облагороженного рыцарским романом слова с вульгарным словом во всех существенных как для романа, так и для жизни ситуациях дает Сервантес. Внутренне-полевая установка облагороженного слова в отношении к разноречию развернута в “Дон-Кихоте” в романных диалогах с Санчо и с другими представителями разноречивой и грубой реальности жизни – и в

сюжетном движении романа. Потенциальная внутренняя диалогичность, заложенная в облагороженном слове, здесь актуализована и выведена наружу, – в диалогах и в сюжетном движении, – но, как всякая подлинная языковая диалогичность, она не исчерпывает себя в них до конца и драматически не завершается.

Для поэтического слова в узком смысле такое отношение к внелитературному разноречию, конечно, совершенно исключено. Поэтическое слово как таковое немислимо и невозможно в жизненных ситуациях и в бытовых жанрах, оно не может и непосредственно противопоставлять себя разноречию, ибо у него нет с ним ближайшей общей почвы. Оно может, правда, влиять на бытовые жанры и даже на разговорный язык, но лишь косвенно.

Чтобы осуществлять свою задачу стилистической организации бытового языка, рыцарский прозаический роман должен был, конечно, вместить в свою конструкцию все многообразие бытовых и внутрилитературных идеологических жанров. Роман этот, как и софистический, был почти полной энциклопедией жанров своего времени. Конструктивно все вводные жанры обладали известной законченностью и самостоятельностью, поэтому они могли легко выделяться из романа и могли фигурировать в отдельности, как образцы. В зависимости от характера введенного жанра несколько варьировался, конечно, и стиль романа (отвечая лишь минимуму жанровых требований), – но во всем существенном он оставался однообразным; о жанровых языках в точном смысле говорить не приходится: через все разнообразие введенных жанров тянется один единообразно облагороженный язык.

Единство, или, точнее, единообразие, этого облагороженного языка не довлеет себе: оно полемично и абстрактно. В основе его лежит некая верная себе во всем благородная поза по отношению к низкой действительности. Но единство и верность себе этой благородной позы куплены ценою полемической абстракции и потому инертны, неподвижны и мертвенны. Да иным и не может быть единство и выдержанность этих романов при их социальной дезориентации и идеологической беспочвенности. Предметный и экспрессивный кругозор этого романного слова – это не меняющийся и в бесконечность действительности убегающий кругозор живого подвижного человека, но это как бы скованный кругозор человека, стремящегося сохранять одну и ту же неподвижную позу и приходящего в движение не для того, чтобы увидеть, а, наоборот, для того, чтобы отвернуться, не замечать, отвлечься. Это – кругозор, наполненный не реальными вещами, а словесными реминисценциями литературных вещей и образов, полемически противопоставленных грубому разноречию реального мира и тщательно (но полемически нарочито и потому ощутимо) очищенных от возможных грубо-житейских ассоциаций.

Представители второй стилистической линии романа (Рабле, Фишарт, Сервантес и др.) пародийно обращают этот прием отвлечения, развертывая в сравнениях ряд нарочито грубых ассоциаций, низводящих сравниваемое в самую гущу низменно-прозаической обыденности, и этим разрушая высокий литературный план, достигнутый путем полемической абстракции. Разноречие мстит здесь за свое абстрактное вытеснение (например, в речах Санчо Пансы) [54].

Для второй стилистической линии облагороженный язык рыцарского романа с его полемической абстракцией становится лишь одним из участников диалога языков, прозаическим образом языка, наиболее глубоким и полным у Сервантеса, образом, способным на внутреннее диалогическое сопротивление новым авторским интенциям, взволнованно-двуголосым образом.

К началу XVII века первая стилистическая линия романа начинает несколько изменяться: абстрактной идеализацией и абстрактным полемизмом романного стиля начинают пользоваться реальные исторические силы для осуществления более конкретных полемических и апологетических задач. Социальная дезориентация отвлеченной рыцарской романтики сменяется отчетливой социальной и политической ориентацией романа барокко.

Уже пастушеский роман существенно иначе ощущает свой материал и иначе направляет его стилизацию. Дело не только в более свободном творческом обращении с материалом [55], дело в изменении самых функций его. Грубо можно сказать так: в чужой материал уже не уходят от современной действительности, а облекают в него эту действительность, изображают в нем самих себя. Романтическое отношение к материалу начинает сменяться совсем иным – барочным. Найдена новая формула отношения к материалу, новый модус его художественного использования, который мы, опять же грубо, определим как переодоление окружающей действительности в чужой материал, как своеобразный героизующий маскарад [56]. Самоощущение эпохи становится сильным и высоким и пользуется разнообразным чужим материалом для выражения себя и для самоизображения. В пастушеском романе только начинается это новое ощущение материала и новый модус его использования: его амплитуда еще слишком узка и исторические силы эпохи еще не сконцентрировались. Момент интимно-лирического самовыражения преобладает в этих несколько камерных романах.

До конца развертывается и осуществляется новый модус использования материала

в историко-героическом романе барокко. Эпоха с жадностью устремляется на поиски героически-напряженного материала во всех временах, странах и культурах; мощное самоощущение чувствует себя в силах органически облекаться во всякий героически-напряженный материал, из какого бы культурно-идеологического мира он ни исходил. Всякая экзотика была желанной: восточный материал был распространен не менее, чем античный и средневековый. Находить и осуществлять себя в чужом, героизовать себя и свою борьбу на чужом материале – таков пафос барочного романа. Барочное мироощущение с его полярностями, с перенапряженностью его противоречивого единства, проникая в исторический материал, вытесняло оттуда всякий признак внутренней самостоятельности, всякое внутреннее сопротивление чужого культурного мира, создавшего этот материал, превращало его во внешнюю стилизованную оболочку для собственного содержания[57].

Историческое значение романа барокко исключительно велико. Почти все разновидности нового романа генетически возникли из различных моментов барочного романа. Будучи наследником всего предшествующего развития романа и широко используя все это наследство (софистический роман, “Амадис”, пастушеский роман), он сумел объединить в себе все те моменты, которые в дальнейшем развитии уже фигурируют в отдельности, как самостоятельные разновидности: проблемный, авантурный, исторический, психологический, социальный моменты. Барочный роман стал для последующего времени энциклопедией материала: романых мотивов, сюжетных положений, ситуаций. Большинство мотивов нового романа, которые при сравнительном изучении обнаруживают свое античное или восточное происхождение, проникли сюда через посредство барочного романа; почти все генеалогические изыскания ближайшим образом ведут к нему и уже затем к его средневековым и античным источникам (и дальше – к востоку).

Для барочного романа справедливо усвоено обозначение – “роман испытания”. В этом отношении он является завершением софистического романа, который тоже был романом испытания (верности и целомудрия разлученных возлюбленных). Но здесь, в барочном романе, это испытание героизма и верности героя, его всесторонней безупречности гораздо органичнее объединяет грандиозный и разнообразнейший материал романа. Все здесь – пробный камень, средство испытания для всех сторон и качеств героя, требуемых барочным идеалом героизма. Материал глубоко и прочно организуется идеей испытания.

На идее испытания и других организующих идеях романного жанра необходима остановиться особо.

Идея испытания героя и его слова, – может быть, самая основная организующая идея романа, создающая коренное отличие его от эпоса: эпический герой с самого начала стоит по ту сторону всякого испытания; атмосфера сомнения в героизме героя в эпическом мире немыслима.

Идея испытания позволяет глубоко и существенно организовать разнообразный романский материал вокруг героя. Но самое содержание идеи испытания в различные эпохи и в различных социальных группах может существенно меняться. В софистическом романе эта идея, сложившаяся на почве риторической казуистики второй софистики, носит грубо формальный и внешний характер (совершенно отсутствует психологический и этический момент). Иной была эта идея в раннехристианской легенде, житиях и автобиографиях-исповедях, соединяясь здесь обыкновенно с идеей кризиса и перерождения (это – зачаточные формы авантюрно-исповедального романа испытания). Христианская идея мученичества (испытание страданием и смертью), с одной стороны, и идея искушения (испытание соблазнами) – с другой, дают специфическое содержание организующей материал идее испытания в громадной раннехристианской и затем средневековой житийной литературе[58]. Другая разновидность той же идеи испытания организует материал классического стихотворного рыцарского романа, разновидность, соединяющая в себе как особенности испытания греческого романа (испытание любовной верности и доблести), так и особенности христианской легенды (испытание страданиями и соблазнами). Та же идея, но ослабленная и суженная, организует прозаический рыцарский роман, но организует вяло и внешне, не проникая до глубины материала. Наконец, в барочном романе она с исключительной композиционной силой стройно объединяет грандиозный и разнороднейший материал.

И в дальнейшем развитии романа идея испытания сохраняет свое первостепенное организационное значение, наполняясь в зависимости от эпохи различным идеологическим содержанием, причем связи с традицией сохраняются, но преобладают то одни, то другие линии этой традиции (античная, агиографическая, барочная линии). Особая разновидность идеи испытания, чрезвычайно распространенная в романе XIX века, – это испытание на призванность, гениальность, избранничество. Сюда прежде всего относится романтический тип избранничества и его испытание жизнью. Затем очень важную разновидность избранничества воплощают наполеонистические парвеню французского романа (герои Стендаля, герои Бальзака).

У Золя идея избранничества превращается в идею жизненной пригодности, биологического здоровья и приспособленности человека; как испытание биологической полноценности героев (с отрицательным результатом) организован материал в его романах. Другая разновидность – испытание на гениальность (оно часто сочетается с параллельным испытанием на жизненную пригодность художника). Прочие разновидности XIX века: испытание сильной личности, на тех или иных основаниях противопоставляющей себя коллективу, с претензиями на самодостаточность и гордое одиночество или на роль призванного вождя, испытание морального реформатора или аморалиста, испытание нищего, эмансипированной женщины и т. п. – все это очень распространенные организационные идеи европейского романа XIX и начала XX века[59]. Особую разновидностью романа испытания является русский роман испытания интеллигента на его социальную пригодность и полноценность (тема “лишнего человека”), в свою очередь распадающийся на ряд подразновидностей (от Пушкина до испытания интеллигента в революции).

Идея испытания имеет громадное значение и в чисто авантюрном романе. Продуктивность этой идеи внешне проявляется в том, что она позволяет органически сочетать в романе острую и разнообразную авантюренность с глубокой проблемностью и сложной психологией. Все зависит от идеологической глубины, социально-исторической своевременности и прогрессивности содержания идеи испытания, организующей роман; в зависимости от этих качеств роман достигает максимальной полноты, широты и глубины всех своих жанровых возможностей. Чистый авантюрный роман часто сужает возможности романного жанра почти до предельного минимума, но все же голый сюжет, голая авантюра сама по себе никогда не может быть организующей роман силой. Напротив, во всяком сюжете, во всякой аванюре мы всегда обнаружим следы какой-нибудь организовавшей их ранее идеи, которая построила тело данного сюжета и оживляла его, как душа, но теперь утратила свою идеологическую силу и еле теплится в нем. Чаще всего авантюрный сюжет организован потухающей идеей испытания героя, однако не всегда.

Новый европейский авантюрный роман имеет два существенно различных источника. Один тип авантюрного романа ведет к высокому барочному роману испытания (это господствующий тип авантюрного романа), другой – к “Жиль Блазу” и дальше к “Ласарилью”, то есть связан с “плутовским романом”. И на античной почве мы находим те же два типа, представленные, с одной стороны, софистическим романом, с другой – Петронием. Первый основной тип авантюрного романа организован, как и барочный роман, той или иной разновидностью идеи испытания, идеологически потухающей и овнешненной. Но все же роман этого типа сложнее и богаче и не отрешается до конца от некоторой проблемности и психологии: в нем всегда дает себя знать кровь барочного романа, “Амадиса”, рыцарского романа и дальше – эпоса, христианской легенды и греческого романа[60]. Таков английский и американский авантюрный роман (Дефо, Льюис, Радклиф, Уолпол, Купер, Лондон и др.); таковы и главные разновидности французского авантюрного и бульварного романа. Довольно часто наблюдается смешение обоих типов, но в таких случаях организующим началом целого всегда бывает первый тип (роман испытания), как более сильный, доминантный. Барочная закваска авантюрного романа очень сильна: даже в построении бульварного романа самого низкого пошиба можно обнаружить моменты, которые через барочный роман и “Амадис”, приведут нас к формам раннехристианской биографии, автобиографии и легенды римско-эллинистического мира. Такой роман, как пресловутый “Рокамболь” Понсон дю Террайля, полон самых древних реминисценций. В основе его построения прощупываются формы эллинистическо-римского романа испытания с кризисом и перерождением (Апулей и раннехристианские легенды об обращении грешника). Мы найдем в нем целый ряд моментов, ведущих через барочный роман к “Амадису” и далее к стихотворному рыцарскому роману. В то же время в построении наличны и моменты второго типа (“Ласарилью”, “Жиль Блаз”), но барочный дух в нем, конечно, доминирует.

Несколько слов о Достоевском. Романы его – резко выраженные романы испытания. Не касаясь по существу содержания своеобразной идеи испытания, положенной в основу построения, остановимся вкратце на исторических традициях, оставивших свой след в этих романах. С барочным романом Достоевский был связан по четырем линиям: через английский “сенсационный роман”[61] (Льюис, Радклиф, Уолпол и др.), через французский социально-авантюрный трущобный роман (Э. Сю), через романы испытания Бальзака и, наконец, через немецкую романтику (главным образом через Гофмана). Но, кроме того, Достоевский был непосредственно связан с житийной литературой и христианской легендой на православной почве, с их специфической идеей испытания. Этим и определяется органическое соединение в его романах авантюры, исповеди, проблемности, жития, кризисов и перерождения, то есть весь тот комплекс, который характерен уже для римско-эллинистического романа испытания (насколько мы можем судить по Апулею, Дошедшим до нас сведениям

Бахтин М. Слово в романе filosoff.org о некоторых автобиографиях и по раннехристианской агиографической легенде).

Изучение барочного романа, вобравшего в себя громадный материал предшествующего развития этого жанра, имеет исключительное значение для понимания важнейших романских разновидностей новейшего времени. Почти все линии ближайшим образом ведут к нему, а затем дальше – в средневековье, римско-эллинистический мир и на Восток.

В XVIII столетии Виланд, Вецель, Бланкенбург, а затем Гете и романтики провозгласили – в противовес роману испытания – новую идею “романа становления” и, в частности, “романа воспитания”.

Идея испытания лишена подхода к становлению человека; в некоторых своих формах она знает кризис, перерождение, но не знает развития, становления, постепенного формирования человека. Она исходит из готового человека и подвергает его испытанию с точки зрения также готового уже идеала. Типичны в этом отношении рыцарский роман и, в особенности, барочный роман, прямо постулирующий прирожденное и неподвижно-инертное благородство своих героев.

Этому новый роман противопоставляет становление человека, с одной стороны, и известную двойственность, нецельность живого человека, смешение в нем добра и зла, силы и слабости, – с другой. Жизнь с ее событиями служит уже не пробным камнем и средством испытания готового героя (или в лучшем случае – и стимулирующим фактором развития уже преобразованной и предопределенной сущности героя), – теперь жизнь с ее событиями, освещенная идеей становления, раскрывается как опыт героя, школа, среда, впервые образующие и формирующие характер героя и его мировоззрение. Идея становления и воспитания позволяет по-новому организовывать материал вокруг героя и раскрывать в этом материале совершенно новые стороны.

Идея становления и воспитания и идея испытания вовсе не исключают друг друга в пределах нового романа, напротив, они могут вступить в глубокое и органическое соединение. Большинство величайших образцов европейского романа органически сочетают в себе обе идеи (особенно в XIX веке, когда чистые образцы романа испытания и романа становления становятся довольно редки). Так, уже “Парцифаль” сочетает в себе идею испытания (доминирующую) с идеей становления. То же приходится сказать и о классическом романе воспитания – “Вильгельме Мейстере”: и в нем идея воспитания (здесь уже доминирующая) сочетается с идеей испытания.

Тот тип романа, который создан Филдингом и отчасти Стерном, также характеризуется соединением обеих идей, притом почти в равной пропорции. Под влиянием Филдинга и Стерна создался тот континентальный тип романа воспитания, который представлен Виландом, Вецелем, Гиппелем и Жан-Полем; здесь испытание идеалиста и чудака приводит не к голому их разоблачению, а к становлению в них более реально мыслящих людей; жизнь здесь не только пробный камень, но и школа.

Из своеобразных разновидностей сочетания двух типов романа укажем еще на “Зеленого Генриха” Г. Келлера, который организуют обе идеи. Аналогично построен “Жан-Кристоф” Романа Роллана.

Романом испытания и романом становления не исчерпываются, конечно, все организационные типы романа. Достаточно указать на существенно новые организационные идеи, вносимые биографическим и автобиографическим построением романа. Биография и автобиография в течение своего развития выработали ряд форм, определяемых особыми организационными идеями, например, “доблести и добродетели” как основа организации биографического материала, или “дела и труды”, или “удачи-неудачи” и др.

Вернемся к барочному роману испытания, от которого нас отвлек наш экскурс. Какова постановка слова в этом романе и каково его отношение к разноречию?

Слово барочного романа – патетическое слово. Именно здесь создалась (точнее – достигла полноты своего развития) романная патетика, столь непохожая на поэтический пафос. Барочный роман стал рассадником специфической патетики повсюду, куда проникало его влияние и где держались его традиции, то есть по преимуществу в романе испытания (и в “испытательных” элементах смешанного типа).

Барочная патетика определяется апологетикой и полемикой. Это – прозаический пафос, все время ощущающий сопротивление чужого слова, чужой точки зрения, пафос оправдания (самооправдания) и обвинения. Героизирующая идеализация барочного романа не эпична, это такая же, как и в рыцарском романе, абстрактная полемическая и главным образом апологетическая идеализация, но – в отличие от рыцарского романа – она глубоко патетична и за нею стоят осознающие себя реальные социальные культурные силы. На своеобразии этого романного пафоса нужно несколько остановиться.

Патетическое слово представляется всецело довлеющим себе и своему предмету. Ведь в патетическое слово говорящий вкладывает себя до конца без всякой дистанции и без всякой оговорки. Патетическое слово кажется прямо

интенциональным словом.

Однако пафос далеко не всегда таков. Патетическое слово может быть и условным, и даже двойственным, как двуголосое слово. И именно таким почти неизбежно бывает пафос в романе, ибо здесь у него нет и не может быть реальной опоры, он должен искать ее у иных жанров. У романного пафоса нет своих слов, – он должен заимствовать чужие слова. Подлинный предметный пафос – только поэтический пафос.

Романная патетика всегда реставрирует в романе какой-нибудь иной жанр, который в своей прямой и чистой форме уже утратил свою реальную почву. Патетическое слово в романе почти всегда является суррогатом такого уже не доступного данному времени и данной социальной силе жанра: это – слово проповедника без кафедры, слово грозного судьи без судебной и карательной власти, пророка без миссии, политика без политической силы, верующего без церкви и т.п. – повсюду патетическое слово связано с такими установками и позициями, которые для автора во всей своей серьезности и последовательности недоступны, но которые в то же время он должен условно воспроизводить своим словом. Все патетические формы и средства языка – лексические, синтаксические и композиционные – срослись с этими определенными установками и позициями, все они довлеют какой-то организованной силе, инволютируют какую-то определенную и оформленную социальную делегацию говорящего. Нет языка для чисто индивидуального пафоса человека, пишущего роман: он поневоле должен взобраться на кафедру, стать в позу проповедника, в позу судьи и т. п. Нет пафоса без угрозы, проклятий, обещаний, благословений и т.п. [62] В патетической речи шагу ступить нельзя, не присвоив себе самозванно какой-нибудь силы, сана, положения и т.п. В этом – “проклятие” прямого патетического слова в романе. Поэтому-то подлинный пафос в романе (и вообще – в литературе) боится прямого патетического слова и не отрывается от предмета.

Патетическое слово и его образность родились и сформировались в далевом образе и органически связаны с ценностно-иерархической категорией прошлого. В фамиллярной зоне контакта с незавершенной современностью нет места для этих форм пафоса, – он неизбежно разрушает зону контакта (например, у Гоголя). Требуется иерархическая позиция высоты, которая в условиях этой зоны невозможна (отсюда фальшь и натянутость).

Апологетический и полемический пафос барочного романа органически сочетается со специфической барочной идеей испытания прирожденной и неизменной безукоризненности героя. Во всем существенном между героем и автором нет дистанции; основная словесная масса романа лежит в одной плоскости; так, она во всех своих моментах и в равной степени соотносена с разноречием и не вводит его в свой состав, а оставляет его вне себя.

Барочный роман объединяет в себе многообразие вводных жанров. Он также стремится быть энциклопедией всех видов литературного языка эпохи и даже энциклопедией всевозможнейших познаний и сведений (философских, исторических, политических, географических и т. д.). Можно сказать, что в барочном романе достигнут предел свойственной первой стилистической линии энциклопедичности [63].

Барочный роман дает две ветви дальнейшего развития (они же и две ветви развития всей первой линии): одна продолжает авантюрно-героический момент барочного романа (Льюис, Радклиф, Уолпол и др.), другая ветвь – патетико-психологический (в основном – эпистолярный) роман XVII – XVIII веков (Лафайет, Руссо, Ричардсон и др.). Об этом романе мы должны сказать несколько слов, так как стилистическое значение его для дальнейшей истории романа было велико.

Сентиментальный психологический роман генетически связан с вводным письмом барочного романа, с эпистолярной любовной патетикой. В барочном романе эта сентиментальная патетика была лишь одним из моментов полемико-апологетической патетики его, притом моментом второстепенным.

В сентиментально-психологическом романе патетическое слово изменяется: оно становится интимно-патетическим и, утрачивая присущие барочному роману широкие политические и исторические масштабы, соединяется с житейской моральной дидактикой, довлеющей узколичной и семейной сфере жизни. Патетика становится комнатной. В связи с этим изменяются и взаимоотношения романного языка с разноречием: они становятся более тесными и непосредственными, и на первый план выдвигаются чисто бытовые жанры – письмо, дневник, бытовые разговоры. Дидактика этой сентиментальной патетики становится конкретной, углубляющейся в самые детали быта, интимных отношений между людьми и внутренней жизни личности.

Создается специфическая пространственно-временная зона сентиментальной комнатной патетики. Это зона письма, дневника. Различны площадная и комнатная зоны контакта и фамиллярности (“близости”); различны с этой точки зрения дворец

и дом, храм (собор) и домовая протестантская церковь. Дело не в масштабах, а в особой организации пространства (здесь уместны параллели с архитектурой и живописью).

Сентиментально-патетический роман повсюду связан с существенным изменением литературного языка в смысле сближения его с разговорным. Но разговорный язык здесь упорядочивается и нормируется с точки зрения категории литературности, он становится единым языком прямого выражения авторских интенций, а не одним из оркеструющих эти интенции языков разноречия. Он противопоставляется как неупорядоченному и грубому жизненному разноречию, так и высоким архаическим и условным литературным жанрам как единый и подлинный язык и литературы и жизни, адекватный истинным интенциям и истинной человеческой экспрессии.

Момент противопоставления старому литературному языку и соответствующим сохраняющим его высоким поэтическим жанрам в сентиментальном романе имеет существенное значение. Рядом с низким и грубым жизненным разноречием, подлежащим упорядочению и облагорожению, сентиментализму и его слову противостоит квазивысокое и лживое литературное разноречие, подлежащее разоблачению и отрицанию. Но эта установка по отношению к литературному разноречию – полемическая, отрицаемый стиль и язык не вводятся в роман, а остаются как диалогизирующий фон его вне произведения.

Существенные моменты сентиментального стиля определяются именно этим противопоставлением высокой героизирующей и абстрактно-типизирующей патетике. Детальность описаний, самая нарочитость выдвигания второстепенных, мелких, житейски-повседневных деталей, установка изображения на непосредственное впечатление от предмета, наконец, пафос беззащитной слабости, а не героической силы, нарочитое сужение кругозора и арены испытания человека до ближайшего маленького мирка (в пределе – до комнаты) – все это определяется полемическим противопоставлением отрицаемому литературному стилю.

Однако на место одной условности сентиментализм создает лишь другую, абстрактную же, условность, только отвлекающую уже от других моментов действительности. Облагороженное сентиментальной патетикой слово, претендующее заместить грубое жизненное слово, неизбежно оказывается в таком же безысходном диалогическом конфликте с реальным разноречием жизни, в таком же неразрешимом диалогизованном недоразумении, как и облагороженное слово “Амадиса” в ситуациях и диалогах “Дон-Кихота”. Заложенный в сентиментальном слове односторонний диалогизм актуализуется в романе второй стилистической линии, где сентиментальная патетика пародийно звучит, как язык среди других языков, как одна из сторон в диалоге языков вокруг человека и мира [64].

Прямое патетическое слово не умерло, конечно, вместе с барочным романом (героическая патетика и патетика ужасов) и сентиментализмом (комнатная патетика чувства), оно продолжало жить, как одна из существенных разновидностей прямого авторского слова, то есть слова, непосредственно и прямо, без преломления, выражающего авторские интенции. Оно продолжало жить, но уже ни в одной сколько-нибудь значительной разновидности романа оно не является основой стиля. Где бы ни появилось прямое патетическое слово, его природа остается неизменной: говорящий (автор) становится в условную позу судьи, проповедника, учителя и т. п., или его слово полемически апеллирует к непосредственному, никакими идеологическими предпосылками не замутненному впечатлению от предмета и жизни. Так, между этими двумя пределами движется прямое авторское слово у Толстого. Особенности этого слова повсюду определяются тем разноречием (литературным и жизненным), с которым это слово диалогически (полемически или учительным) соотносено; например, прямое, “непосредственное” изображение является полемической дегероизацией Кавказа, войны и военного подвига, даже природы.

Отрицающие художественность романа, сводящие романное слово к риторическому, лишь внешне разукрашенному лжепоэтическими образами слову, имеют в виду по преимуществу первую стилистическую линию романа, ибо внешне она кажется оправдывающей их утверждения. Должно признать, что в этой линии, поскольку она стремится к своему пределу, романное слово не осуществляет своих специфических возможностей и часто (хотя далеко не всегда) сбивается к пустой риторике или лжепоэтичности. Но все же и здесь, в первой линии, романное слово глубоко своеобразно, в корне отлично как от риторического, так и от поэтического. Свообразие это определяется существенным диалогическим отношением к разноречию. Социальная расслоенность языка в процессе его становления и для первой линии романа является основой стилистического оформления слова. Язык романа строится в непрерывном диалогическом взаимодействии с языками, его окружающими.

Поэзия также находит язык расслоенным в процессе его непрерывного идеологического становления, находит его разделенным на языки. И свой язык она видит окруженным языками, литературным и внелитературным разноречием. Но поэзия, стремящаяся к пределу своей чистоты, работает на своем языке так, как если бы он

был единым и единственным языком, как если бы вне его не было никакого разноречия. Поэзия держится как бы на середине территории своего языка и не приближается к его границам, где она неизбежно соприкоснулась бы диалогически с разноречием, она остерегается заглядывать за границы своего языка. Если в эпохи языковых кризисов поэзия и меняет свой язык, то тотчас же канонизирует свой новый язык как единый и единственный, как если бы другого языка и не было.

Романная проза первой стилистической линии стоит на самой границе своего языка и диалогически соотносена с окружающим разноречием, резонирует на его существенные моменты и, следовательно, принимает участие в диалоге языков. Она установлена на восприятие ее именно на фоне этого разноречия, в диалогической связи с которым только и раскрывается ее художественный смысл. Это слово – выражение глубоко релятивизованного разноречием и разноязычием языкового сознания.

В лице романа литературный язык обладает органом для осознания своей разноречивости. Разноречие-в-себе становится в романе и благодаря роману разноречием-для-себя: языки диалогически соотносятся и начинают существовать друг для друга (подобно репликам диалога). Именно благодаря роману языки взаимоосвещаются, литературный язык становится диалогом языков, знающих друг о друге и понимающих друг друга.

Романы первой стилистической линии идут к разноречию сверху вниз, они, так сказать, снисходят до него (особое положение занимает сентиментальный роман – между разноречием и высокими жанрами). Романы второй линии, напротив, идут снизу вверх: из глубины разноречия они поднимаются в высшие сферы литературного языка и овладевают ими. Исходной является здесь точка зрения разноречия на литературность.

Очень трудно, особенно в начале развития, говорить о резком генетическом различии двух линий. Мы уже указывали, что классический стихотворный рыцарский роман не укладывается всецело в рамки первой линии, что вольфрамовский “Парцифаль”, например, безусловно является уже великим образцом романа второй линии.

Однако в дальнейшей истории европейской прозы двуголосое слово вырабатывается, как и на античной почве, в мелких эпических жанрах (фавльо, шванки, мелкие пародийные жанры), в стороне от большой дороги высокого рыцарского романа. Именно здесь вырабатываются те основные типы и разновидности двуголосого слова, которые затем начнут определять стиль большого романа второй линии: пародийного слова во всех его степенях и оттенках, иронического, юмористического, сказового и т. п.

Именно здесь в маленьком масштабе – в мелких низких жанрах, на балаганных подмостках, на ярмарочных площадях, в уличных песнях и анекдотах вырабатываются приемы построения образов языка, приемы сочетания слова с образом говорящего, приемы объектного показа слова вместе с человеком, не как слова общезначимого обезличенного языка, а как характерного или социального типического слова данного человека, как язык попа, язык рыцаря, купца, крестьянина, юриста и т. п. У каждого слова свой корыстный и пристрастный собственник, нет “ничьих” общезначимых слов. Такова как бы философия слова народной сатирико-реалистической новеллы и других низких пародийных и шутовских жанров. Более того, ощущение языка, лежащее в основе этих жанров, проникнуто глубочайшим недоверием к человеческому слову как к таковому. В понимании слова важен не его прямой предметный и экспрессивный смысл – это лживое обличие слова, – а важно действительное, всегда корыстное использование этого смысла и этой экспрессии говорящим, определяемое его положением (профессией, сословием и т. п.) и конкретной ситуацией. Кто говорит и при каких обстоятельствах говорит – вот что определяет действительный смысл слова. Всякое прямое значение и прямая экспрессия лживы, в особенности же – патетические.

Здесь подготавливается тот радикальный скептицизм в оценке прямого слова и всякой прямой серьезности, граничащий с отрицанием возможности нелживого прямого слова, который найдет свое глубочайшее выражение у Вийона, Рабле, Сореля, Скаррона и др. Здесь же подготавливается и та новая диалогическая категория словесного и действительного ответа на патетическую ложь, которая сыграла в истории европейского романа (и не только романа) исключительно важную роль, – категория веселого обмана. Накопившейся в языке всех высоких, официальных, канонизованных жанров, в языке всех признанных и устроенных профессий, сословий и классов патетической лжи противопоставляется не патетическая же и прямая правда, а веселый и умный обман, как оправданная ложь лжецам. Языкам попов и монахов, королей и сеньоров, рыцарей и богатых горожан, ученых и юристов – языкам всех власть имущих и устроенных в жизни противопоставляется язык веселого плута, пародийно воспроизводящего там, где это нужно, любую патетику, но обезвреживающего ее, отодвигая ее от уст улыбкой и обманом, издеваясь над ложью

и этим превращая ложь в веселый обман. Ложь освещается ироническим сознанием и пародирует себя самое в устах веселого плута.

Формам большого романа второй линии предшествуют, подготавливая их, своеобразные циклизации сатирических и пародийных новелл. Мы не можем касаться здесь проблемы этой романно-прозаической циклизации, существенных отличий ее от эпической, различных типов объединения новелл и других аналогичных моментов, выходящих за пределы стилистики.

Рядом с образом плута появляется, часто сливаясь с ним, образ дурака – или действительного простеца, или маски плута. Рядом с веселым обманом лживой патетике противостоит не понимающая ее простецкая наивность (или понимающая искаженно, навыворот), “остранняющая” высокую действительность патетического слова.

Это прозаическое остраннение мира патетической условности непонимающей глупостью (простотой, наивностью) имело громадное значение для всей последующей истории романа. Если образ дурака в дальнейшем развитии романной прозы и утратил свою существенно-организующую роль (как и образ плута), то самый момент непонимания социальной условности (конвенциональности) и высоких, патетических имен, вещей и событий остается почти всюду существенным ингредиентом прозаического стиля. Прозаик или изображает мир словами не понимающего условности этого мира рассказчика, не знающего его поэтических, ученых и иных высоких и важных имен, или вводит непонимающего героя, или, наконец, прямой авторский стиль инволюирует нарочитое непонимание (полемическое) обычного осмысления мира (например, у Толстого). Возможно, конечно, одновременное использование момента непонимания, прозаической глупости на всех трех путях.

Иногда непонимание носит радикальный характер и является основным стилиобразующим фактором романа (например, “Кандид” Вольтера, у Стендаля, у Толстого), – но часто непонимание осмысления жизни определенными языками ограничивается лишь отдельными сторонами ее. Таков, например, Белкин как рассказчик: прозаизм его стиля определяется непониманием им поэтической весомости тех или иных моментов рассказываемых событий: он, так сказать, упускает все поэтические возможности и эффекты, сухо и сжато (нарочито) излагает все поэтически наиболее благодарные моменты. Такой же плохой поэт и Гринев (недаром он пишет плохие стихи). В рассказе Максима Максимыча (“Герой нашего времени”) выдвинуто непонимание байронического языка и байронической патетики.

Сочетание непонимания с пониманием, глупости, простоты и наивности – с умом, – распространенное и глубоко типичное явление романной прозы. Можно оказать, что момент непонимания и специфической глупости (нарочитой) почти всегда в той или иной степени определяет романную прозу второй стилистической линии.

Глупость (непонимание) в романе всегда полемична: она диалогически соотнесена с умом (с ложным высоким умом), полемизирует с ним и разоблачает его. Глупость, как и веселый обман, как и все другие романские категории, – категория диалогическая, вытекающая из специфического диалогизма романного слова. Поэтому глупость (непонимание) в романе всегда отнесена к языку, к слову: в основе ее всегда лежит полемическое непонимание чужого слова, чужой патетической лжи, опутавшей мир и претендующей его осмысливать, полемическое непонимание общепринятых и канонизованных изолгавшихся языков с их высокими именами для вещей и событий: поэтического языка, учено-педантического языка, религиозного, политического, юридического и т. п.

Отсюда – многообразие романно-диалогических ситуаций или диалогических противостояний: дурак и поэт, дурак и ученый-педант, дурак и моралист, дурак и поп или ханжа, дурак и законник (дурак, непонимающий, – на суде, в театре, на ученом заседании и т. д.), дурак и политик и т. п. Широко использовано многообразие этих ситуаций в “Дон-Кихоте” (особенно губернаторство Санчо, дающее благоприятную почву для развития этих диалогических ситуаций); или – при всем различии стили – у Толстого: непонимающий в различных ситуациях и учреждениях, – например, Пьер в сражении, Левин на дворянских выборах, на заседании городской думы, на беседе Кознышева с профессором философии, на беседе с экономистом и проч., Нехлюдов в суде, в сенате и т. п. Толстой воспроизводит старые традиционные романские ситуации.

Выводимый автором дурак, остранняющий мир патетической условности, и сам может быть объектом авторского осмеяния, как дурак. Автор не обязательно солидаризуется с ним до конца. Момент осмеяния самих дураков может выступить даже на первый план. Но дурак нужен автору: самым своим непонимающим присутствием он остранняет мир социальной условности. Изображая глупость, роман учится прозаическому уму, прозаической мудрости. Глядя на дурака или глядя на мир глазами дурака, глаз романиста научается прозаическому видению опутанного патетической условностью и ложью мира. Непонимание общепринятых и кажущихся общезначимыми языков научает ощущать их объектность и относительность, овнешнять

их, прощупывать их границы, то есть научает раскрывать и строить образы социальных языков.

Мы отвлекаемся здесь от многообразных разновидностей дурака и непонимания, выработанных в процессе исторического развития романа. Тот или иной роман, то или иное художественное направление выдвигает на первый план тот или иной аспект глупости и непонимания и, в зависимости от этого, строит свой образ глупца (например, детскость у романтиков, чудачки Жан-Поля). Различны и коррелятивные аспектам глупости и непонимания острашие языки. Различны и функции глупости и непонимания в целом романа. Изучение этих аспектов глупости и непонимания и связанных с ними стилистических и композиционных вариаций в их историческом развитии – очень существенная и интереснейшая задача истории романа.

Веселый обман плута – оправданная ложь лжецам, глупость – оправданное непонимание лжи, – таковы два прозаических ответа высокой патетике и всякой серьезности и условности. Но между плутом и дураком встает, как их своеобразное сочетание, образ шута. Это – плут, надевающий маску дурака, чтобы мотивировать непониманием разоблачающие искажения и перетасовки высоких языков и имен. Шут – один из древнейших образов литературы, и шутовская речь, определяемая специфической социальной установкой шута (привилегиями шута), – одна из древнейших форм человеческого слова в искусстве. В романе стилистические функции шута, так же как и функции плута и дурака, всецело определяются отношением к разноречию (к его высоким слоям): шут – это имеющий право говорить на непризнанных языках и злостно исказить языки признанные.

Итак, веселый обман плута, пародирующий высокие языки, их злостное искажение, выворачивание их наизнанку шутком и, наконец, наивное непонимание их глупцом – эти три диалогические категории, организующие разноречие в романе на заре его истории, в новое время выступают с исключительной внешней отчетливостью и воплощены в символические образы плута, шута и дурака. В дальнейшем развитии эти категории утончаются, дифференцируются, отрешаются от этих внешних и символически неподвижных образов, но они продолжают сохранять свое организующее романский стиль значение. Этими категориями определяется своеобразие романских диалогов, которые корнями своими всегда уходят во внутреннюю диалогичность самого языка, то есть во взаимное непонимание говорящих на разных языках. Для организации драматических диалогов эти категории, напротив, могут иметь лишь второстепенное значение, ибо они лишены момента драматической завершенности. Плут, шут и дурак – герои незавершимого ряда эпизодов-приключений и незавершенных же диалогических противостояний. Поэтому и возможна прозаическая циклизация новелл вокруг этих образов. Но именно поэтому они не нужны драме. Чистая драма стремится к единому языку, который лишь индивидуализуется драматическими персонажами. Драматический диалог определяется столкновением индивидов в пределах одного мира и единого языка[65]. Комедия является до некоторой степени исключением. Но все же характерно, что плутовская комедия далеко не достигла такого развития, как плутовский роман. Образ Фигаро, в сущности, – единственный великий образ такой комедии[66].

Для понимания романского стиля разобранные нами три категории имеют первостепенное значение. Колыбель европейского романа нового времени начали плут, шут и дурак и оставили в его пеленах свой колпак с погремушками. Более того, и для понимания доисторических корней прозаического мышления, и для понимания связей его с фольклором наши три категории имеют не меньшее значение.

Образ плута определил первую крупную форму романа второй линии – плутовской авантюрный роман.

Понять героя этого романа и его слово в их своеобразии можно только на фоне высокого рыцарского романа испытания, внелитературных риторических жанров (биографических, исповедальных, проповеднических и др.), а затем и барочного романа. Только на этом фоне вырисовывается со всею отчетливостью радикальная новизна и глубина концепции героя и его слова в плутовском романе.

Герой, носитель веселого обмана, поставлен здесь по ту сторону всякого пафоса, как героического, так и сентиментального, поставлен нарочито и подчеркнуто, и антипатетическая природа его обнажена повсюду, начиная от комического самопредставления и саморекомендации героя публике, задающих тон всему последующему рассказу, и кончая финалом. Герой поставлен вне всех тех – в основном риторических – категорий, которые лежат в основе образа героя в романе испытания: по ту сторону всякого суда, всякой защиты или обвинения, самооправдания или покаяния. Слову о человеке дан здесь радикально новый тон, чуждый всякой патетической серьезности.

Между тем, как мы уже сказали, эти патетические категории всецело определяли образ героя в романе испытания и образ человека в большинстве риторических жанров: в биографиях (прославление, апология), в автобиографиях (самопрославление, самооправдание), в исповедях (покаяние), в судебной и

политической риторике (защита – обвинение), в риторической сатире (патетическое разоблачение) и др. Организация образа человека, отбор черт, их связывание, способы отнесения поступков и событий к образу героя всецело определяются или его защитой, апологией, прославлением, или, напротив, обвинением, разоблачением и т. п. В основе лежит нормативная и неподвижная идея человека, исключаящая всякое сколько-нибудь существенное становление, – поэтому герой может получить либо до конца положительную, либо до конца отрицательную оценку. Более того, в основе концепции человека, определяющей героя софистического романа, античной биографии и автобиографии, а затем и рыцарского романа, романа испытания и соответствующих риторических жанров преобладают риторико-юридические категории. Единство человека и единство его поступков (действия) носят риторико-правовой характер и потому с точки зрения последующей психологической концепции личности кажутся внешними и формальными. Недаром софистический роман родился из юридического фантазирования, оторванного от реальной правовой и политической жизни ратора. Схему для анализа и изображения человеческого поступка в романе давали риторические анализы и изображения “преступления”, “заслуги”, “подвига”, “политической правоты” и т. п. Этой схемой определялось единство поступка и его категорическая квалификация. Такие же схемы лежали в основе изображения личности. И уже вокруг этого риторико-правового ядра располагался авантюрный, эротический и (примитивный) психологический материал.

Правда, рядом с этим внешне риторическим подходом к единству человеческой личности и к ее поступкам существовал еще исповедальный, “покаянный” подход к себе самому, обладающий своей схемой построения образа человека и его поступков (со времени Августина), – но влияние этой исповедальной идеи внутреннего человека (и соответствующее построение образа его) на рыцарский и барочный роман было очень невелико, оно стало значительным лишь гораздо позже, уже в новое время.

На этом-то фоне отчетливо выступает прежде всего отрицательная работа плутовского романа: разрушение риторического единства личности, поступка и события. Кто такой “плут” – Ласарильо, Жиль Блаз и др.? Преступник или честный человек, злой или добрый, трус или смелый? Можно ли говорить о заслугах, преступлениях, подвигах, создающих и определяющих его облик? Он стоит вне защиты и обвинения, вне прославления или разоблачения, он не знает ни покаяния, ни самооправдания, он не соотнесен ни с какой нормой, ни с каким требованием или идеалом, он не един и не выдержан с точки зрения наличных риторических единств личности. Человек здесь как бы освобожден из всех пут этих условных единств, не определяясь и не завершаясь в них, он издевается здесь над ними.

Распадаются все старые связи между человеком и его поступком, между событием и его участниками. Обнажается резкий разрыв между человеком и его внешним положением – саном, достоинством, сословием. Вокруг плута все высокие положения и символы, как духовные, так и светские, в которые с важностью и лицемерною ложью облекался человек, превращаются в маски, в маскарадные костюмы, в бутафорию. В атмосфере веселого обмана происходит преобразование и улегчение всех этих высоких символов и положений, их радикальная переакцентуация.

Такой же радикальной переакцентуации подвергаются, как мы говорили, и высокие языки, сросшиеся с определенными положениями человека.

Слово романа, как и герой его, не сковывает себя ни одним из наличных акцентных единств, – оно не отдает себя ни одной ценностно-акцентной системе, и даже там, где оно не пародирует и не смеется, оно предпочитает остаться как бы вовсе безакцентным, сухим осведомительным словом.

Герой плутовского романа противопоставлен герою романа испытания и соблазна, он ничему не верен, всему изменяет, – но тем самым он верен себе, своей антипатетической, скептической установке. Здесь вызревает новая концепция человеческой личности, не риторическая, но и не исповедальная, еще нащупывающая свое слово, подготовляющая для него почву. Плутовской роман еще не оркеструет своих интенций в точном смысле, но он существенно подготавливает эту оркестровку, освобождая слово от гнетущей его тяжелой патетики, от всех омертвевших и лживых акцентов, улегчая и в известной степени опустошая слово. В этом его значение рядом с плутовской сатирической и пародийной новеллой, пародийным эпосом и соответствующими циклизациями новелл вокруг образа шута и дурака.

Всем этим были подготовлены великие образцы романа второй линии – такие, как “Дон-Кихот”. В этих узловых великих произведениях романский жанр становится тем, что он есть, разворачивает все свои возможности. Здесь окончательно созревают и достигают полноты своеобразия подлинные двуголосые романские образы в их глубоком отличии от поэтических символов. Если искаженное патетическою ложью лицо в плутовской и шутовской пародийной прозе в атмосфере всеулегчающего веселого обмана превращалось в художественную и откровенную полумаску, то здесь эта полумаска сменяется подлинным художественно-прозаическим образом лица. Языки

перестают быть только объектом чисто полемического или самоцельного пародирования: не утрачивая до конца пародийной окраски, они начинают осуществлять функцию художественного изображения, справедливого изображения. Роман научается пользоваться всеми языками, манерами, жанрами, он заставляет все отживающие и дряхлеющие, все социально и идеологически чуждые и далекие миры говорить о себе на своем собственном языке и своим собственным стилем – но автор надстраивает над этими языками свои диалогически сочетающиеся с ними интенции и акценты. Автор влагает свою мысль в образ чужого языка без насилий над волей этого языка, над его собственным своеобразием. Слово героя о себе самом и своем мире органически и изнутри сливается с авторским словом о нем и его мире. При таком внутреннем слиянии двух точек зрения, двух интенций и двух экспрессии в одном слове пародийность его приобретает особый характер: пародируемый язык оказывает живое диалогическое сопротивление пародирующим чужим интенциям; в самом образе начинает звучать незавершенная беседа; образ становится открытым, живым взаимодействием миров, точек зрения, акцентов. Отсюда – возможность переакцентуации такого образа, возможность разных отношений к звучащему внутри образа спору, разных позиций в этом споре и, следовательно, разных истолкований самого образа. Образ становится многозначным, как символ. Так создаются неумирающие романские образы, живущие в разные эпохи разной жизнью. Так, образ Дон-Кихота в последующей истории романа разнообразно переакцентуировался и по-разному истолковывался, причем эти переакцентуации и истолкования были необходимым и органическим дальнейшим развитием этого образа, продолжением заложенного в нем незавершенного спора.

Эта внутренняя диалогичность образов связана с общей диалогичностью всего разноречия в классических образцах романа второй стилистической линии. Здесь раскрывается и актуализуется диалогическая природа разноречия, языки соотносятся друг с другом и взаимно-освещаются [67]. Все существенные авторские интенции оркестрованы, преломлены под различными углами сквозь языки разноречия эпохи. Только второстепенные, чисто осведомительные, ремарочные моменты даны в прямом авторском слове. Язык романа становится художественно-организованной системой языков.

Для дополнения и уточнения наших различий первой и второй стилистической линии романа остановимся еще на двух моментах, освещающих разницу в отношении к разноречию романов первой и второй стилистической линии.

Романы первой линии, как мы видели, вводили многообразие жизненно-бытовых и полулитературных жанров для вытеснения из них грубого разноречия и для замены его повсюду единообразным “облагороженным” языком. Роман был энциклопедией не языков, а жанров. Правда, все эти жанры были даны на диалогизирующем их фоне соответствующих языков разноречия, полемически отрицаемых или очищаемых, но этот разноречивый фон оставался вне романа.

И во второй линии мы замечаем то же стремление к жанровой энциклопедичности (хотя и не в такой степени). Достаточно назвать “Дон-Кихота”, очень богатого вставными жанрами. Однако функция вводных жанров в романах второй линии резко меняется. Здесь они служат основной цели: ввести в роман разноречие, многообразие языков эпохи. Внелитературные жанры (например, бытовые) вводятся не для того, чтобы их “облагородить”, “олитературить”, но именно ради их внелитературности, ради возможности ввести в роман нелитературный язык (даже диалект). Множественность языков эпохи должна быть представлена в романе.

На почве романа второй линии слагается то требование, которое в дальнейшем часто провозглашалось как конститутивное для романного жанра требование (в его отличие от других эпических жанров) и формулировалось обычно так: роман должен быть полным и всесторонним отражением эпохи.

Требование это нужно формулировать иначе: в романе должны быть представлены все социально-идеологические голоса эпохи, то есть все сколько-нибудь существенные языки эпохи; роман должен быть микрокосмом разноречия.

В такой формулировке это требование действительно имманентно той идее романного жанра, которая определяла творческое развитие важнейшей разновидности большого романа нового времени, начиная с “Дон-Кихота”. Новое значение это требование получает в романе воспитания, где самая идея избирающего становления и развития человека требует полноты изображения социальных миров, голосов, языков эпохи, среди которых совершается это испытующее и избирающее становление героя. Но, конечно, не только роман воспитания обоснованно требует такой полноты (в пределе исчерпывающей) социальных языков. Это требование может органически сочетаться и с иными, самыми разнообразными установками. Например, романы Э. Сю стремятся к полноте в изображении социальных миров.

В основе требования для романа полноты социальных языков эпохи лежит правильное осознание сущности романного разноречия. Каждый язык раскрывается в своем своеобразии лишь тогда, когда он соотнесен со всеми другими языками,

входящими в одно и то же противоречивое единство социального становления. Каждый язык в романе – это точка зрения, социально-идеологический кругозор реальных социальных групп и их воплощенных представителей. Поскольку язык не ощущается как такой своеобразный социально-идеологический кругозор – он не может быть материалом для оркестровки, не может стать образом языка. С другой стороны, и всякая существенная для романа точка зрения на мир должна быть конкретной, социально-воплощенной точкой зрения, а не абстрактной чисто смысловой позицией, должна, следовательно, иметь свой язык, с которым она органически едина. Роман строится не на отвлеченно-смысловых разногласиях и не на чисто сюжетных коллизиях, а на конкретной социальной разноречивости. Поэтому и та полнота воплощенных точек зрения, к которой стремится роман, не есть логическая систематическая, чисто смысловая полнота возможных точек зрения; нет, это историческая и конкретная полнота действительных социально-идеологических языков, вступивших в данную эпоху во взаимодействие, принадлежащих к одному становящемуся противоречивому единству. На диалогизирующем фоне других языков эпохи и в прямом диалогическом взаимодействии с ними (в прямых диалогах) каждый язык начинает звучать иначе, чем он звучал бы, так сказать, “в себе” (без соотнесения с другими). Только в целом разноречия эпохи отдельные языки, их роли и их действительный исторический смысл раскрываются до конца, подобно тому как окончательный, последний смысл отдельной реплики какого-нибудь диалога раскрывается лишь тогда, когда этот диалог уже окончен, когда все высказались, то есть только в контексте целой завершенной беседы. Так, язык “Амадиса” в устах Дон-Кихота до конца раскрывает себя и полноту своего исторического смысла лишь в целом диалога языков эпохи Сервантеса.

Переходим ко второму моменту, также уясняющему различие первой и второй линии.

В противовес категории литературности роман второй линии выдвигает критику литературного слова как такового, притом прежде всего – романного слова. Эта самокритика слова – существенная особенность романного жанра. Слово критикуется в его отношении к действительности: в его претензиях верно отражать действительность, управлять действительностью и перестраивать ее (утопические претензии слова), подменять действительность, как ее суррогат (мечта и вымысел, заменяющие жизнь). Уже в “Дон-Кихоте” дано испытание литературного романного слова жизнью, действительностью. И в последующем развитии роман второй линии в значительной части остается романом испытания литературного слова, причем наблюдаются два типа такого испытания.

Первый тип концентрирует критику и испытание литературного слова вокруг героя – “литературного человека”, смотрящего на жизнь глазами литературы и пытающегося жить “по литературе”. “Дон-Кихот” и “Мадам Бовари” – наиболее известные образцы этого рода, но “литературный человек” и связанное с ним испытание литературного слова есть почти во всяком большом романе – таковы в большей или меньшей степени все герои Бальзака, Достоевского, Тургенева и др. – различен лишь удельный вес этого момента в целом романе.

Второй тип испытания вводит автора, пишущего роман (“обнажение приема”, по терминологии формалистов), однако не в качестве героя, а как действительного автора данного произведения. Рядом с прямым романом даются фрагменты “романа о романе” (классический образец, конечно, – “Тристрам Шенди”).

Далее, оба этих типа испытания литературного слова могут объединяться. Так, уже в “Дон-Кихоте” имеются элементы романа о романе (полемика автора с автором подложной второй части). Далее, формы испытания литературного слова могут быть весьма различными (особенно многообразны разновидности второго типа). Наконец, необходимо особо отметить различную степень пародирования испытываемого литературного слова. Как правило, испытание слова сочетается с его пародированием, – но степень пародийности, а также и степень диалогической сопротивляемости пародируемого слова могут быть весьма различны: от внешней и грубой (самоцельной) литературной пародии до почти полной солидаризации с пародируемым словом (“романтическая ирония”); в середине между этими двумя крайними пределами, то есть между внешней литературной пародией и “романтической иронией”, стоит “Дон-Кихот” с его глубокой, но мудро уравновешенной диалогичностью пародийного слова. Как исключение возможно испытание литературного слова в романе, вовсе лишенное пародийности. Интересный новейший пример такого испытания – “Журавлиная родина” М. Пришвина. Здесь самокритика литературного слова – роман о романе – перерастает в лишенный всякой пародийности философский роман о творчестве.

Так категория литературности первой линии с ее догматическими претензиями на жизненную роль в романах второй линии сменяется испытанием и самокритикой литературного слова.

К началу XIX века резкое противостояние двух стилистических линий романа –

“Амадис”, с одной стороны, “Гаргантюа и Пантагрюэль” и “Дон-Кихот” – с другой; высокий барочный роман и “Симплициссимус”, романы Сореля, Скаррона; рыцарский роман и пародийный эпос, сатирическая новелла, плутовской роман; наконец, Руссо, Ричардсон и Филдинг, Стерн, Жан-Поль и др. – кончается. Конечно, можно и до настоящего времени проследить более или менее чистое развитие обеих линий, но лишь в стороне от большой дороги нового романа. Все сколько-нибудь значительные разновидности романа XIX и XX веков носят смешанный характер, причем доминирует, конечно, вторая линия. Характерно, что даже в чистом романе испытания XIX века стилистически преобладает все же вторая линия, хотя моменты первой линии в нем сравнительно сильны. Можно сказать, что к XIX веку признаки второй линии становятся основными конститутивными признаками романного жанра вообще. Романное слово развернуло все свои специфические, ему лишь свойственные стилистические возможности именно во второй линии. Вторая линия раз и навсегда открыла заложенные в романном жанре возможности; роман стал в ней тем, что он есть.

Каковы социологические предпосылки романного слова второй стилистической линии? Он сложился, когда были созданы оптимальные условия для взаимодействия и взаимоосвещения языков, для перехода разноречия из “бытия в себе” (когда языки не знают друг о друге или могут игнорировать друг друга) к его “бытию для себя” (когда языки разноречия взаимораскрываются и начинают служить друг для друга диалогизирующим фоном). Языки разноречия, как наведенные друг на друга зеркала, каждое из которых по-своему отражает кусочек, уголок мира, заставляют угадывать и улавливать за их взаимоотраженными аспектами мир более широкий, многоплановый и многокругозорный, чем это было доступно одному языку, одному зеркалу.

Эпохе великих астрономических, математических и географических открытий, разрушивших конечность и замкнутость старой Вселенной, конечность математической величины и раздвинувших границы старого географического мира, эпохе Возрождения и протестантизма, разрушивших средневековую словесно-идеологическую централизацию, – такой эпохе могло быть адекватно только галилеевское языковое сознание, воплотившее себя в романном слове второй стилистической линии.

В заключение несколько методологических замечаний.

Беспомощность традиционной стилистики, знающей лишь птоломеевское языковое сознание, перед подлинным своеобразием романной прозы, неприменимость к этой прозе традиционных стилистических категорий, опирающихся на единство языка и на прямую равную интенциональность всего его состава, игнорирование могучего стилиобразующего значения чужого слова и модуса непрямого, оговорочного говорения, – все это привело к тому, что стилистический анализ романной прозы подменяется обычно нейтральным лингвистическим описанием языка данного произведения или, еще хуже, данного автора.

Но такое описание языка само по себе ровно ничего не может дать для понимания романного стиля. Более того, и как лингвистическое описание языка оно методологически порочно, ибо в романе не один язык, а языки, сочетающиеся друг с другом в чисто стилистическое, а вовсе не в языковое единство (как могут смешиваться диалекты, образуя новые диалектологические единства).

Язык романа второй линии – это не один язык, генетически образовавшийся из смешения языков, но, как мы неоднократно подчеркивали, это своеобразная художественная система языков, не лежащих в одной плоскости. Если мы даже отвлечемся от речей персонажей и от вводных жанров, то и самая авторская речь остается все же стилистической системой языков: значительные массы этой речи стилизуют (прямо, или пародийно, или иронически) чужие языки, и по ней рассеяны чужие слова, вовсе не заключенные в кавычки и формально принадлежащие авторской речи, но явно отодвинутые от уст автора иронической, пародийной, полемической или иной оговорочной интонацией. Отнести все эти оркеструющие и дистанцированные слова к единому словарю данного автора, отнести семантические и синтаксические особенности оркеструющих слов и форм к особенностям семантики и синтаксиса автора, то есть воспринять и описать все это как лингвистические признаки некоторого единого авторского языка, – так же нелепо, как относить на счет авторского языка объектно показанные грамматические ошибки какого-нибудь из его персонажей. На всех этих оркеструющих и дистанцированных языковых элементах лежит, конечно, и авторский акцент, и они в конечном счете определяются авторской художественной волей, и они всецело на художественной ответственности автора, – но они не принадлежат к языку автора и не лежат в одной плоскости с этим языком. Задание описать язык романа методологически бессмысленно потому, что самого объекта такого описания – единого языка романа – вовсе не существует.

В романе дана художественная система языков, точнее – образов языков, и действительная задача его стилистического анализа заключается в том, чтобы раскрыть все наличные в составе романа оркеструющие языки, понять степени отстояний каждого языка от последней смысловой инстанции произведения и

различные углы преломления интенций в них, понять их диалогические взаимоотношения и, наконец, если есть прямое авторское слово, определить диалогизирующий его разноречивый фон вне произведения (для романа первой линии эта последняя задача является основной).

Решение этих стилистических задач предполагает прежде всего глубокое художественно-идеологическое проникновение в роман [68]. Только такое проникновение (подкрепленное, конечно, знаниями) может овладеть существенным художественным замыслом целого и почувствовать, исходя из этого замысла, мельчайшие различия дистанций отдельных моментов языка от последней смысловой инстанции произведения, тончайшие оттенки авторской акцентуации языков и их различных моментов и т.д. Никакие лингвистические наблюдения, как бы они ни были тонки, никогда не раскроют этого движения и этой игры авторских интенций между различными языками и их моментами. Художественно-идеологическое проникновение в целое романа все время должно руководить его стилистическим анализом. Нельзя забывать при этом, что введенные в роман языки оформлены в художественные образы языков (это не сырые лингвистические данности), и это оформление может быть более или менее художественным и удачным и более или менее отвечать духу и силе изображаемых языков.

Но, конечно, одного художественного проникновения мало. Стилистический анализ встречается с целым рядом трудностей, особенно там, где он имеет дело с произведениями далеких эпох и чужих языков, где художественное восприятие не находит опоры в живом языковом чутье. В этом случае, говоря образно, весь язык, вследствие нашей отдаленности от него, кажется лежащим в одной плоскости, третье измерение и различия планов и дистанций в нем не ощущаются. Здесь лингвистическое историко-языковое изучение наличных в данную эпоху языковых систем и стилей (социальных, профессиональных, жанровых, направленческих и др.) существенно поможет воссозданию третьего измерения в языке романа, поможет дифференцировать и дистанцировать его. Но, конечно, и при изучении современных произведений лингвистика – необходимая опора стилистического анализа.

Однако и этого недостаточно. Вне глубокого понимания разноречия, диалога языков данной эпохи, стилистический анализ романа не может быть продуктивным. Но, чтобы понять этот диалог, чтобы вообще впервые услышать здесь диалог, – мало знания лингвистического и стилистического облика языков: необходимо глубокое понимание социально-идеологического смысла каждого языка и точное знание социальной расстановки всех идеологических голосов эпохи.

Анализ романного стиля встречает особого рода трудности, определяемые быстротой течения двух процессов трансформации, которым подвержено всякое языковое явление: процесса канонизации и процесса переакцентуации.

Одни элементы разноречия, введенные в язык романа, например, провинциализмы, профессионально-технические выражения и т. п., могут служить оркестровке авторских интенций (следовательно, употребляются оговорочно, с дистанцией), другие же элементы разноречия, аналогичные с первыми, уже утратили в данный момент свой “иноязычный” привкус, уже канонизованный литературным языком, и, следовательно, ощущаются автором уже не в системе провинциального говора или профессионального жаргона, а в системе литературного языка. Приписывать им оркеструющую функцию будет грубой ошибкой: они уже лежат в одной плоскости с авторским языком или, в том случае, если автор не солидаризуется и с современным литературным языком, – в плоскости иного оркеструющего языка (литературного, а не провинциального). И вот в иных случаях бывает очень трудно решить, что для автора является уже канонизованным элементом литературного языка и в чем он еще ощущает разноречие. Чем дальше от современного сознания анализируемое произведение, тем труднее эта серьезнее. Именно в эпохи наиболее остро разноречивые, когда столкновение и взаимодействие языков особенно напряженно и сильно, когда разноречие со всех сторон захлестывает литературный язык, то есть как раз в эпохи наиболее благоприятные для романа. – моменты разноречия чрезвычайно легко и быстро канонизируются и переходят из одной системы языка в другую; из быта – в литературный язык, из литературного – в бытовую, из профессионального жаргона – в общий быт, из одного жанра в другой жанр и т. п. В напряженной борьбе границы одновременно и обостряются и стираются, и иной раз невозможно установить, где именно они уже стерлись и одни из воюющих уже перешли на чужую территорию. Все это порождает громадные трудности для анализа. В эпохи более устойчивые языки консервативнее, и канонизация совершается медленнее и труднее, за ней легко следить. Однако нужно сказать, что быстрота канонизации создает трудности лишь в мелочах, в деталях стилистического анализа (преимущественно при анализе спорадически рассеянного по авторской речи чужого слова), пониманию же основных оркеструющих языков и основных линий движения и игры интенций канонизация помешать не может.

Второй процесс – переакцентуация – гораздо сложнее и может существеннее

искажать понимание романного стиля. Этот процесс касается нашего ощущения дистанций и оговаривающих авторских акцентов, стирая для нас их оттенки, а часто и вовсе их уничтожая. Нам уже приходилось говорить, что некоторые типы и разновидности двуголосого слова очень легко утрачивают для восприятия свой второй голос и сливаются с одноголосой прямой речью. Так, пародийность именно там, где она не является самоцелью, а соединена с изображающей функцией, при известных условиях может очень легко и быстро вовсе утрачиваться восприятием или значительно ослабляться. Мы уже говорили, что в подлинном прозаическом образе пародируемое слово оказывает внутреннее диалогическое сопротивление пародирующим интенциям: ведь слово не мертвый объектный материал в руках орудующего им художника, но живое и последовательное, во всем себе верное, слово, которое может стать несвоевременным и смешным, обнаружить свою узость и односторонность, но смысл которого – однажды осуществленный – никогда не может угаснуть до конца. И при изменившихся условиях этот смысл может давать новые и яркие вспышки, сжигая нарощенную на нем объектную кору и, следовательно, лишая настоящей почвы пародийную акцентуацию, затмевая и погашая ее. При этом нужно еще иметь в виду следующую особенность всякого глубокого прозаического образа: авторские интенции движутся в нем по кривой, дистанции между словом и интенциями все время изменяются, то есть меняется угол преломления, на вершинах кривой возможна полная солидаризация автора со своим образом, слияние их голосов; в низших точках кривой возможна, напротив, полная объектность образа и, следовательно, грубая, лишенная глубокой диалогичности пародия на него. Слияние с образом авторских интенций и полная объектность образа могут резко чередоваться на протяжении небольшого участка произведения (например, у Пушкина в отношении к образу Онегина и отчасти Ленского). Конечно, кривая движения авторских интенций может быть более или менее резкой, прозаический образ может быть и более спокойным и уравновешенным. При изменившихся условиях восприятия образа кривая может стать менее резкой, а может и просто вытянуться в прямую: образ становится весь или прямо интенциональным, или, напротив, чисто объектным и грубо пародийным.

Чем обусловливается эта переакцентуация образов и языков романа? Изменением диалогизирующего их фона, то есть изменениями в составе разноречия. В изменившемся диалоге языков эпохи язык образа начинает звучать по-иному, ибо он по-иному освещается, ибо он воспринимается на ином диалогизирующем его фоне. В этом новом диалоге в образе и в его слове может усилиться и углубиться его собственная прямая интенциональность, или, напротив, он может стать сплошь объектным, комический образ может стать трагическим, разоблаченный – разоблачающим и т. п.

В такого рода переакцентуациях нет грубого нарушения авторской воли. Можно сказать, что процесс этот происходит в самом образе, а не только в изменившихся условиях восприятия. Эти условия только актуализовали в образе уже наличные в нем потенции (правда, одновременно ослабили другие). С известным правом можно утверждать, что образ в одном отношении лучше понят и услышан, чем раньше. Во всяком случае, некоторое непонимание здесь сочетается с новым и углубленным пониманием.

В известных границах процесс переакцентуации неизбежен и законен и даже продуктивен, но эти границы легко могут быть перейдены там, где произведение далеко от нас и где мы начинаем воспринимать его на совершенно чуждом ему фоне. При таком восприятии оно может подвергнуться в корне искажающей его переакцентуации; такова судьба очень многих старых романов. Но особенно опасна вульгаризирующая, упрощенческая переакцентуация, лежащая во всех отношениях ниже авторского (и его времени) понимания, превращающая двуголосый образ в плоский одноголосый: в ходульно-героический, сентиментально-патетический или, наоборот, в примитивно-комический. Таково, например, примитивное обывательское восприятие образа Ленского “всерьез”, даже его пародийного стихотворения: “Куда, куда вы удалились”; или чисто героическое восприятие Печорина в стиле героев Марлинского.

Значение процесса переакцентуации в истории литературы громадно. Каждая эпоха по-своему переакцентуирует произведения ближайшего прошлого. Историческая жизнь классических произведений есть, в сущности, непрерывный процесс их социально-идеологической переакцентуации. Благодаря заложенным в них интенциональным возможностям, они в каждую эпоху на новом диалогизирующем их фоне способны раскрывать все новые и новые смысловые моменты; их смысловой состав буквально продолжает расти, создаваться далее. Также и влияние их на последующее творчество неизбежно включает момент переакцентуации. Новые образы в литературе очень часто создаются путем переакцентуации старых, путем перевода их из одного акцентного регистра в другой, например из комического плана в трагический или наоборот.

В. Дибелиус приводит в своих книгах интересные примеры такого создания новых

образов путем переакцентуации старых. Профессиональные и сословные типы английского романа – врачи, юристы, помещики – первоначально появились в комедийных жанрах, затем перешли во второстепенные комические планы романа в качестве второстепенных объектных персонажей и уже затем передвигаются в его высокие планы и могут стать его главными героями. Один из существенных способов перевода героя из комического плана в высший – это изображение его в несчастье и страданиях; страдания героя переводят комического героя на иной, высший регистр. Так традиционный комедийный образ скупого помогает овладению новым образом капиталиста, подымаясь до трагического образа Домби.

Особенное значение имеет переакцентуация поэтического образа в прозаический и обратно. Так возник в средние века пародийный эпос, сыгравший существенную роль в подготовке романа второй линии (его параллельное классическое завершение – Ариосто). Большое значение имеет переакцентуация образов при переводе их из литературы в другие искусства – в драму, оперу, живопись. Классический пример – довольно значительная переакцентуация “Евгения Онегина” Чайковским: она оказала сильное влияние на обывательское восприятие образов этого романа, ослабив их пародийность [69].

Таков процесс переакцентуации. За ним необходимо признать высокое продуктивное значение в истории литературы. При объективном стилистическом изучении романов далеких эпох нужно все время учитывать этот процесс и строго соотносить изучаемый стиль с диалогически-звучащим его фоном разноречия соответствующей эпохи. При этом учет всех последующих переакцентуаций образов данного романа, – например, образа Дон-Кихота, – имеет громадное эвристическое значение, углубляет и расширяет художественно-идеологическое понимание их, ибо, повторяем, великие романские образы продолжают расти и развиваться и после своего создания, способны творчески изменяться в других эпохах, отдаленнейших от дня и часа их первоначального рождения.

Примечания

1

Еще в 1920-х годах В. М. Жирмунский писал: «В то время, как лирическое стихотворение является, действительно, произведением словесного искусства, в выборе и соединении слов, как со смысловой, так и со звуковой стороны, насквозь подчиненным эстетическому заданию, роман Л. Толстого, свободный в своей словесной композиции, пользуется словом не как художественно-значимым элементом воздействия, а как нейтральной средой или системой обозначений, подчиненных, как и в практической речи, коммуникативной функции и вводящих нас в отвлеченное от слова движение тематических элементов. Такое литературное произведение не может называться произведением словесного искусства или, во всяком случае, не в том же смысле, как лирическое стихотворение» («К вопросу о «формальном методе», в сборнике его статей «Вопросы теории литературы», Л., «Academia», 1928, с. 173. (обратно)

2

У нас стиль художественной прозы изучался формалистами по преимуществу в этих
Страница 68

Бахтин М. Слово в романе filosoff.org
двух последних плоскостях, то есть изучались или сказовые элементы, как наиболее характерные для художественной прозы (Эйхенбаум), или сюжетно-осведомительные (Шкловский).
(обратно)

3

Такое решение вопроса было особенно соблазнительно для формального метода в поэтике: ведь восстановление риторики в ее правах чрезвычайно укрепляет формалистические позиции. Формалистическая риторика – необходимое дополнение формалистической поэтики. Наши формалисты были вполне последовательны, заговорив о необходимости возрождения рядом с поэтикой риторики (см. Об этом: Б. М. Эйхенбаум. Литература, изд-во «Прибой», 1927, с. 147 – 148).
(обратно)

4

Первоначально – в «Эстетических фрагментах», в наиболее же законченном виде в книге «Внутренняя форма слова». М., 1927.
(обратно)

5

«Внутренняя форма слова», с. 215.
(обратно)

6

В. В. Виноградов. О художественной прозе. М. – Л., ГИЗ, 1930, с. 75-106.
(обратно)

7

Лингвистика знает только механические (социально-бессознательные) взаимовлияния и смешения языков, отражающиеся в абстрактных языковых элементах (фонетических и морфологических).
(обратно)

8

В этом отношении очень характерна борьба с сговоренностью предмета (идея возврата к первичному сознанию, первобытному сознанию, к самому предмету в себе, к чистому ощущению и т. п.) в руссоизме, натурализме, импрессионизме, акмеизме, дадаизме, сюрреализме и аналогичных направлениях.
(обратно)

9

Горацианская лирика, Вийон, Гейне, Лафорг, Анненский и сколь ни разнородны эти явления.
(обратно)

10

См. книгу В. Виноградова «О художественной прозе» – глава «Риторика и поэтика», с. 75 и дальше, где приведены определения из старых риторик.
(обратно)

11

См. книгу: Б. М. Эйхенбаум. Лев Толстой, книга 1-я, л., «Прибой» 1928, где имеется много соответствующего материала; например, вскрыт злободневный контекст «Семейного счастья».
(обратно)

12

Мы все время характеризуем, конечно, идеальный предел поэтических жанров; в действительных произведениях возможны существенные прозаизмы, существуют многочисленные гибридные разновидности жанров, особенно распространенные в эпохи смен литературных поэтических языков.
(обратно)

13

Такова точка зрения латыни на национальные языки средневековья.
(обратно)

14

Мы, конечно, нарочито упрощаем: реальный крестьянин до известной степени всегда умел это делать и делал.
(обратно)

15

То есть слова не его, если их понимать как прямые слова, но они его, как переданные иронически, показанные и т. п., то есть понятые с соответствующей дистанции.
(обратно)

16

Подробнее о гибридных конструкциях и их значении см. главу IV настоящей работы.
(обратно)

17

В эпосе она невозможна.
(обратно)

18

Ср. гротескные псевдообъективные мотивировки у Гоголя.
(обратно)

19

Сумятиц (франц.).
(обратно)

20

Рассудок, воплощенный в формах и методах словесно-идеологического мышления, то есть языковой кругозор нормального человеческого рассудка, становится, по Жан-Полю, бесконечно малым и смешным в свете идеи разума. Юмор – игра с рассудком и его формами.
(обратно)

21

Самого Рабле ни хронологически, ни по существу нельзя, конечно, отнести к представителям юмористического романа в точном смысле.
(обратно)

22

Все же сентиментальная серьезность не преодолевается до конца (в особенности у Жан-Поля).
(обратно)

23

Как истинный французский кавалер (франц.).
(обратно)

24

В неоклассицизме она становится существенной только в низких жанрах, особенно
Страница 72

в сатире.
(обратно)

25

В пределах поэтического мира и единого языка все существенное в этих разногласиях и противоречиях может и должно развернуться в прямой и чистый драматический диалог.
(обратно)

26

Которые вообще тем острее, драматичнее и завершеннее, чем более выдержан и един язык.
(обратно)

27

Шпильгаген в своих известных работах по теории и технике романа ориентируется именно на такой нероманный роман, игнорирует как раз специфические возможности романного жанра. Как теоретик Шпильгаген был глух к языковой разноречивости и к ее специфическому порождению – двуголосому слову.
(обратно)

28

У Алексея Александровича Каренина была привычка отделять себя от некоторых слов и связанных с ними экспрессии. Он строил двуголосые конструкции без всякого контекста, исключительно в интонационном плане: “Да, как видишь, нежный муж, нежный, как на другой год женитьбы, сгорал желанием увидеть тебя, – сказал он своим медлительным тонким голосом и тем тоном, который он всегда почти употреблял с ней, тоном насмешки над тем, кто бы в самом деле так говорил” (“Анна Каренина”, ч. I, гл. 30).
(обратно)

29

Анализ этого примера мы даем в статье “Из предыстории романного слова” (см. Страница 73

Бахтин М. Слово в романе filosoff.org
с. 410 – 411 наст. изд.).
(обратно)

30

Своеобразный (лат.).
(обратно)

31

Разнообразны способы фальсификации чужого слова при передаче его, способы доведения его до абсурда путем его дальнейшего развития, путем раскрытия его потенциального содержания. Кое-что в этой области освещено риторикой и искусством спора – “эристикой”.
(обратно)

32

Часто авторитарное слово – иноязычное чужое слово (ср., например, иноязычные религиозных текстов у большинства народов).
(обратно)

33

При конкретном анализе авторитарного слова в романе необходимо иметь в виду, что слово чисто авторитарное в иную эпоху может быть внутренне убедительным словом; это особенно касается морали.
(обратно)

34

Ведь свое слово постепенно и медленно вырабатывается из признанных и усвоенных чужих, и границы между ними вначале почти вовсе не ощущаются.
(обратно)

35

Таким диалогически испытываемым художественным образом мудреца и учителя является Сократ у Платона.
(обратно)

36

См. нашу книгу: “Проблемы творчества Достоевского”. Л., “Прибой”, 1929 (во втором и третьем изданиях – “Проблемы поэтики Достоевского”. М., “Советский писатель”, 1963; М., “Художественная литература”, 1972). В книге даны стилистические анализы высказываний героев, раскрывающие различные формы передачи и контекстуального обрамления.
(обратно)

37

Такие исторические бессознательные гибриды – как гибриды двуязычны, но, конечно, одноголосы. Для системы литературного языка характерна полуорганическая, полунамеренная гибридизация.
(обратно)

38

Хотя бы эти “авторы” и были безличными, были типами, – как при стилизациях жанровых языков и общего мнения.
(обратно)

39

Мы не можем входить здесь в существо проблемы взаимоотношения языка и мифа. В соответствующей литературе проблема эта до последнего времени трактовалась в психологическом плане с установкой на фольклор и без связи с конкретными проблемами истории языкового сознания (Штейнталь, Лацарус, Вундт и др.). У нас в существенную связь эти вопросы поставлены Потребней и Веселовским.
(обратно)

40

Впервые эта гипотетическая область начинает становиться достоянием науки в «палеонтологии значений» яфетидологов.
(обратно)

41

Общеизвестны иронические самоосвещения в сатирах Горация. Юмористическая установка по отношению к собственному “я” в сатирах всегда включает в себя элементы пародийной стилизации обычных подходов, чужих точек зрения и ходячих мнений. Еще ближе к романной оркестровке смысла сатиры Марка Варрона; по сохранившимся фрагментам можно судить о наличии пародийной стилизации ученой и морально-проповеднической речи.
(обратно)

42

Элементы оркестровки разноречием и зачатки подлинного прозаического стиля в “Апологии Сократа”. Вообще образ Сократа и его речей носит у Платона подлинно-прозаический характер. Но особенно интересны формы позднеэллинистической и христианской автобиографии, сочетающие исповедальную историю обращения с элементами авантюрного и нравоописательного романа, о которых до нас дошли сведения (самые произведения не сохранились): Диона Хризостома, Юстина (мученика), Киприана и так называемый Климентинский круг легенд. Наконец, те же элементы мы найдем и у Боэция.
(обратно)

43

Из всех риторических форм эллинизма диатриба заключает в себе наибольшее количество романно-прозаических потенций: она допускает и даже требует разнообразия речевых манер, драматизованного и пародийно-иронического воспроизведения чужих точек зрения, допускает смешение стихов и прозы и т. п. Об отношении риторических форм к роману см. дальше.
(обратно)

44

Достаточно назвать письма Цицерона к Аттику.
(обратно)

45

См.: Б. Грифцов. Теория романа (М., 1927), а также вступительную статью к переводу романа Ахилла Татия “Левкиппа и Клитопонт” А. Болдырева (изд-во “Всемирной литературы”, М., ГИЗ, 1925); в статье освещено положение вопроса о софистическом романе.
(обратно)

46

Эти представления нашли свое выражение в первом и авторитетнейшем специальном исследовании о романе – в книге Юэ (1670 г.). В области специальных проблем античного романа эта книга нашла сполну смену лишь в работе Э. Роде, то есть только через двести лет (1876 г.).
(обратно)

47

Ср. с крайней формой этого приема у Стерна и с более разнообразными колебаниями степеней пародийности у Жан-Поля.
(обратно)

48

Так, Болдырев в указанной статье отмечает пародийное использование Ахиллом Татием традиционного мотива вещего сна. Болдырев, впрочем, считает роман Татия уклоняющимся от традиционного типа в сторону приближения к комическому роману нравов.
(обратно)

49

“Парцифаль” – первый проблемный роман и роман становления. Эта жанровая разновидность – в отличие от чисто дидактического (риторического), преимущественно одноголосого, романа воспитания (“Киропедия” – “Телемак” – “Эмиль”) – требует двуголосого слова. Своеобразную вариацию этой разновидности представляет собою юмористический роман воспитания с резким пародийным уклоном.
(обратно)

50

Самый процесс переводов и ассимиляции чужого материала совершается здесь не в индивидуальном сознании творцов романа: процесс этот, длительный и многостепенный, совершался в литературно-языковом сознании эпохи; индивидуальное сознание не начинало и не кончало его, априобщалось ему.
(обратно)

51

В конце XV и в начале XVI века выходят печатные издания почти всех созданных к этому времени рыцарских романов.
(обратно)

52

“Амадис”, отрешенный от своей испанской почвы, стал вполне интернациональным романом.
(обратно)

53

Этот район действия категории “литературного языка” в иные эпохи может сужаться, – когда тот или иной полулитературный жанр вырабатывает устойчивый и дифференцированный канон (например, эпистолярный жанр).
(обратно)

54

Для немецкой литературы характерна особая склонность к этому приему низведения высоких слов путем развертывания ряда низких сравнений и ассоциаций. Введенный в немецкую литературу Вольфрамом фон Эшенбахом, этот прием в XV веке определял стиль народных проповедников вроде Геплора фон Кайзерсберга, в XVI веке у Фишарта, в XVII веке в проповедях Абраама а Санта-Клара, в XVIII и XIX веках в романах Гиппеля и Жан-Поля.
(обратно)

55

С этим связаны существенные композиционные достижения пастушеского романа сравнительно с рыцарским: большая концентрация действия, большая завершенность целого, развитие стилизованного пейзажа. Следует указать также на введение мифологии (классической) и введение стихов в прозу.
(обратно)

56

Характерна распространенность “диалога мертвых” – формы, дающей возможность беседовать на свои темы (современные и злободневные) с мудрецами, учеными и героями всех стран и всех эпох.
(обратно)

57

Буквальное переодевание конкретных современников в “Астрее”.
(обратно)

58

Так, идея испытания организует с исключительной стройностью и выдержанностью общеизвестное старофранцузское стихотворное “Житие Алексея”; у нас см., например, житие Феодосия Печерского.
(обратно)

59

Удельный вес подобных испытаний представителей всяких модных идей и направлений в массовой романной продукции второстепенных романистов грандиозен.
(обратно)

60

Правда, эта широта редко бывает его преимуществом: проблемный и психологический материал в большинстве случаев опошлен; второй тип более четок и чист.

(обратно)

61

Термин В. Дибслиуса.

(обратно)

62

Мы говорим, конечно, только о том патетическом слове, которое полемически и апологетически соотнесено с чужим словом, но не о пафосе самого изображения, чисто предметном пафосе, который художествен и не нуждается в специфической условности.

(обратно)

63

Особенно в немецком барокко.

(обратно)

64

В той или иной форме – у Филдинга, Смоллетта, Стерна. В Германии – у Музеуса, Виланда, Мюллера и др. Все эти авторы в художественной постановке проблемы сентиментального пафоса (и дидактики), в его отношении к реальности, следуют за “Дон-Кихотом”, влияние которого является определяющим. У нас ср. роль ричардсоновского языка в разноречивой оркестровке “Евгения Онегина” (старуха Ларина и деревенская Татьяна).

(обратно)

65

Бахтин М. Слово в романе filosoff.org

Мы говорим, конечно, о чистой классической драме, как выражающей идеальный предел жанра. Современная реалистическая социальная драма может, разумеется, быть разноречивой и многоязычной.
(обратно)

66

Мы не касаемся здесь вопроса о влиянии комедии на роман и о возможном комедийном происхождении некоторых разновидностей плута, шута и дурака. Каково бы ни было происхождение этих разновидностей, в романе их функции меняются, и в романских условиях разворачиваются совершенно новые возможности этих образов.
(обратно)

67

Мы уже говорили, что потенциальный диалогизм облагороженного языка первой линии, его полемика с грубым разноречием здесь актуализуется.
(обратно)

68

Такое проникновение инвольвирует и оценку романа, притом не только художественную в узком смысле, но и идеологическую, ибо нет художественного понимания без оценки.
(обратно)

69

Чрезвычайно интересна проблема двуголосого пародийного и иронического слова (точнее, его аналогов) в опере, в музыке, в хореографии (пародийные танцы).

Спасибо, что скачали книгу в бесплатной электронной библиотеке

<http://filosoff.org/> Приятного чтения!

<http://buckshee.petimer.ru/> форум Бакши buckshee. Спорт, авто, финансы, недвижимость. Здоровый образ жизни.

<http://petimer.ru/> Интернет магазин, сайт Интернет магазин одежды Интернет магазин обуви Интернет магазин

<http://worksites.ru/> Разработка интернет магазинов. Создание корпоративных сайтов. Интеграция, Хостинг.

<http://dostoevskiyfyodor.ru/> Приятного чтения!