



- однородный «монофонический» – полифонический текст;
- монологический – диалогический текст;
- определенно-личные – безличные структуры текста;
- стилистическая однородность – неоднородность текста;
- монокодовость – мультикодовость текста;
- текстовая избыточность – компрессия информации в тексте.

В результате выявляется внутренняя неоднородность художественного текста, функционирующая как система разнородных семиотических пространств, «в континууме которых циркулирует некоторое исходное сообщение»²². Семиотическое пространство художественного текста – это условная однородность какой-либо вторичной знаковой системы, закодированной неким доминирующим кодом и рядом локальных кодировок разных степеней²³.

Семиотическое пространство определенного типа текста реализуется в той знаковой системе, которая имеет соответствующие ему признаки. Их совокупность образует метасемиотический уровень текста с его семантикой, синтактикой и прагматикой, анализ которого позволяет выделить характерные признаки, определить их иерархию, обозначить прагматическую интенцию их использования и благодаря этому проникнуть в глубинный текстовый смысл. В связи с этим представляется, что метасемиотический анализ может отразить такие стороны художественного текста, которые с помощью иных методов остаются недоступными для восприятия.

Примечания

- ¹ См.: Агеев В. Семиотика. М., 2002. С. 17.
- ² См.: Соловьев А. Семиотика : метод. пособие. Кострома, 2003. С. 8.
- ³ Лотман Ю. Семиосфера. СПб., 2001. С. 9.

УДК 82.0

ПЕРЦЕПТИВНО-СЕМАНТИЧЕСКИЕ ДОМИНАНТЫ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ СТИЛЕОБРАЗОВАНИИ

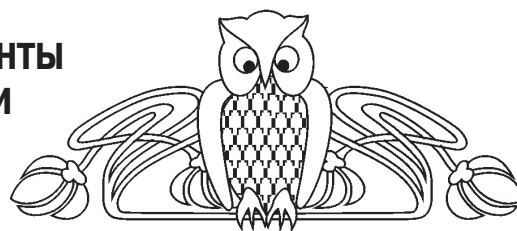
О. Ю. Авдевина

Саратовская государственная юридическая академия
E-mail: olga.rosauzb@gmail.com

В статье рассматривается влияние форм психологического феномена восприятия на эстетические системы писателей. Наиболее последовательно и системно в художественной прозе отражаются визуальный и аудиальный типы восприятия. У разных авторов наблюдаются отличия в их соотношении: преобладание или визуального, или акустического типа.

Ключевые слова: этапы познания, образ, визуальное восприятие, аудиальное восприятие, мировосприятие, перцептивная картина мира.

- ⁴ Почепцов Г. История русской семиотики до и после 1917 года. М., 1998. С. 20.
- ⁵ См.: Ельмслев Л. Прологомены к теории языка. М., 2006. С. 82.
- ⁶ См.: Энциклопедия Кругосвет. URL: http://www.krugosvet.ru/enc/gumanitarnye_nauki/lingvistika/SEMIOTIKA.html?page=0,1 (дата обращения: 15.03.2014).
- ⁷ Там же.
- ⁸ Моррис Ч. Основания теории знаков // Семиотика : антология / сост. Ю. С. Степанов. 2-е изд, испр. и доп. М., Екатеринбург, 2001. С. 46.
- ⁹ См.: Лотман Ю. Семиотика культуры и понятие текста // Лотман Ю. Избранные статьи : в 3 т. Т. 1. Таллинн, 1992. С. 129.
- ¹⁰ Там же.
- ¹¹ См.: Щедровицкий Г. О методе семиотического исследования знаковых систем. URL: <http://ru.convdocs.org/docs/index-122599.html> (дата обращения: 20.11.2014).
- ¹² Там же.
- ¹³ См.: Иванов В. Очерки по истории семиотики в СССР. М., 1976. 298 с. URL: http://philologos.narod.ru/semiotics/ivanov_g13.htm (дата обращения: 23.06.2013).
- ¹⁴ См.: Грицанов А. Новейший философский словарь. URL: <http://www.term.ru/dictionary/175> (дата обращения: 12.10.2014).
- ¹⁵ Ельмслев Л. Указ. соч. С. 140.
- ¹⁶ Барт Р. От произведения к тексту // Барт Р. Избранные работы : Семиотика. Поэтика. М., 1989. С. 123.
- ¹⁷ Лотман Ю. О содержании понятия «художественная литература» // Лотман Ю. Избранные статьи. Т. 1. С. 204.
- ¹⁸ Там же. С. 206.
- ¹⁹ См.: Лотман Ю. Текст в тексте // Лотман Ю. Избранные статьи. Т. 1. С. 150.
- ²⁰ См.: Zifonun G., Hoffmann L., Strecker D. Grammatik der deutschen Sprache. Berlin ; N. Y., 1997. S. 89.
- ²¹ Степанов Ю. Предисловие // Семиотика. С. 33.
- ²² Лотман Ю. Текст в тексте. С. 151.
- ²³ Там же.



Perceptive and Semantic Keynotes in the Formation of Artistic Style

O. Yu. Avdevnina

The article considers the influence of the forms of the psychological phenomenon of perception on writers' aesthetic systems. Visual and audio types of perception are reflected in fiction in the most consistent and systemic manner. Different authors exhibit



variations in their correlation: either the visual or the acoustic type prevails.

Key words: stages of learning, image, visual perception, audio perception, perception of the world, perceptive world picture.

DOI: 10.18500/1817-7115-2015-15-4-45-52

Категории восприятия, представления и познания окружающей действительности не являются понятиями чисто лингвистическими, хотя и активно разрабатываются некоторыми направлениями языкознания, например когнитивной лингвистикой. В большей мере они относятся к области философии познания и психологии отношения человека к окружающей действительности. Однако поиск логических оснований языковых и речевых явлений заставляет лингвистов обращаться к этим категориям, к изучению соотношения форм и этапов познания и различных способов вербализации мысли.

Говоря об этапах познания, необходимо напомнить, что общим местом гносеологии является отнесение восприятия и представления к чувственному познанию, к простейшим эмпирическим формам отражения действительности. Именно эти формы, как утверждает философская теория, несут печать индивидуального, субъективного отношения человека к миру: восприятие и представление направлены на «получение знания, неотделимого от индивидуального субъекта»¹, в отличие от познания, ориентированного на объективированное знание, «существующее вне отдельного индивида» (научная, социально-культурная деятельность)². Это объясняется, в частности, тем, что восприятие и представление входят в бытийный слой сознания и составляют базу для формирования рефлексивного слоя, включающего значение и смысл³.

Для лингвопоэтики особый интерес составляют закономерности отражения в содержании и языке художественного текста наглядно-чувственной и абстрактной форм познания, так как именно эти формы становятся основой смыслового конструкта, называемого художественным образом. Образ художественный является моделью вербализации образа перцептивного – того представления, которое формируется сознанием в результате восприятия. В процессе же вербализации перцептивных впечатлений сознание создает и языковые эквиваленты перцептивных образов, их вербальные, семантические модели, соотносимые с представлениями. У разных языковых структур разные возможности участия в вербализации образов восприятия. И в этой связи можно вести речь об их перцептивном потенциале⁴.

Чувственное восприятие как биодинамический процесс целостно и синкретично, так как охватывает объект действительности всеми разновидностями ощущений: зрением, слухом, обонянием, осязанием и т. п. Представления как результат обобщения чувственных образов уже

не столь целостны в плане сочетания характеристик предмета, полученных разными видами ощущений. Поэтому образ предмета или явления у каждого человека индивидуален: основан на каком-либо одном или избирательно – нескольких признаках, и эта индивидуальность проявляется в языке (в процессе номинации образов и компонентов восприятия) и в речи (в процессе речевой репрезентации перцептивных впечатлений).

Субъективная расчлененность психологических форм перцепции проявляется не только в речи, но и в возникновении особых направлений мировосприятия с автономией визуальной: эстетическое восприятие живописи⁵ – или аудиальной формы: «звуковой пейзаж», «звуковая картина мира»⁶, «музыкальная картина мира»⁷. Эта индивидуальность обобщения результатов восприятия не может не проявиться в содержании и манере речи, а значит, и в формировании авторского стиля. Различия в художественных стилях «и в обуславливающих их пространственных перцепциях» свидетельствуют об относительности принципов эстетического восприятия и художественного творчества, базирующейся на избирательной направленности (интенции) опыта и познания человека⁸.

Изучение индивидуального, личностного преломления сложившегося в языке арсенала средств репрезентации психологического феномена восприятия является одной из продуктивных областей современной лингвистики. Известны целые объединения ученых, плодотворно разрабатывающие эту проблематику. Например, в Томском государственном университете на кафедре русского языка более 10 лет работает семинар по изучению семантики восприятия: ее языковой системности, когнитивной целостности (перцептивная картина мира) и преломления в поэзии и художественной прозе. Это работы Т. А. Демешкиной, Л. Б. Крюковой, Д. А. Олицкой, С. Корячанковой, А. В. Двизовой, Ван Сяохуань и др.⁹

Не все формы равноправны в их обработке сознанием. Наиболее последовательно и специфично человек осознает визуальные и аудиальные перцептивные впечатления, что проявляется, например, в классификации форм эстетической деятельности: существуют и широко распространены «зрительные» и «звуковые» виды искусства (живопись, скульптура, музыка), но не признаны как формы искусства виды деятельности, связанные с другими разновидностями ощущений (вкусом, обонянием и т. п.). Приоритет визуальной и аудиальной перцепции проявляется и в языке, и в тексте – в организующей роли Наблюдателя – субъекта прежде всего «видения» и «слушания»¹⁰.

Соотношение зрительных и акустических образов в художественном тексте чаще всего сохраняет синкретичность, но анализ показывает, что эти образы выполняют разные функции в формировании художественной картины мира и занимают разные позиции в эстетической про-



грамме писателя. Методика их исследования основана, прежде всего, на внимании к модулям познавательного процесса: Я → действительность, Я → Я¹¹, и на сравнении степени их логизации/психологизации – связи с областью абстрактного мышления и областью чувств, эмоций.

Использованием зрительных и звуковых образов отличаются, прежде всего, те разновидности текста, целью которых является описание. При этом их функционирование носит не случайный, а системный и обусловленный характер. Зрительные образы тяготеют в большей степени к моделированию и маркированию чистого восприятия (первого вектора художественного познания: Я → действительность). Роль же звуковых представлений оказывается сложнее. С одной стороны, они дополняют пейзажные описания, обогащая созданные визуальные образы, передавая их природную целостность, перцептивную нерасчлененность. Но с другой стороны, они связаны с областью чувств, эмоций. Поэтому в художественном произведении они часто становятся средствами психологизации, экспрессивизации повествования, формирования лирического подтекста.

Однако звуковые образы отличаются функциональной неоднозначностью. Одни входят в арсенал средств экспликации первого вектора познания (Я → действительность), другие становятся средствами выражения «самосознания», экстеризации чувств, субъективизации повествования (Я → Я). Это их промежуточное положение между восприятием и логическим представлением, осознанием объективной действительности воспринимается многими писателями как суть искусства, как неотъемлемое свойство эстетического отношения к миру. Поэтому отдельные художники возводят звучание, звуковую образность в ранг души мира, голоса вечности, души народа и т. п. Одним из таких писателей можно назвать Н. В. Гоголя. При всей кажущейся «живописности» его прозы главным принципом его поэтики является принцип акустический, заключающийся в толковании звука, звучания как «нескладного выражения истинного чувства», как голоса самой жизни, в котором сливаются устная («звучащая») человеческая речь, народная песня, звуки природы¹².

В поэтике другого писателя, тоже услышавшего звучание жизни, – И. С. Шмелева – преобладает синестетическая слитность зрительных и звуковых образов, например: *Солнце, трезвон и гомон. Весь двор наш – праздник. <...> Я уже ничего не разбираю: так все пестро и громко, и звон-трезвон. С неба падает звон, от стекол, от крыши и сеновалов, от голубей, с скворешни, с распушившихся к празднику берез, льется от этих лиц, веселых и довольных, от режущих глаз рубаш и поясков, от новых сапог начищенных, от мелькающих по рукам яиц, от встряхивающихся волос враскачку, от цепочки Василь Василича, от звонкого вскрика Горкина. Он всех*

обходит по череду и чинно. Скажет-вскрикнет: «Христос воскрес!» – радостно-звонко вскрикнет – и чинно, и трижды чмокает. («Лето Господне»¹³).

Пестрота звуков сливается здесь с многообразием и разнообразием предметов, их разрозненностью, расчлененностью: так, даны не монолитные комплексные образы людей (*Я уже ничего не разбираю: так все пестро и громко*), а хаотично выхваченные детали внешности (сапоги, пояски, руки, волосы, цепочка). Благодаря такой организации передачи перцептивных впечатлений, контекст приобретает динамичность и яркость. Возникает особый тип метафоры, построенной на сочетании вербализации звука и изображения, в частности движения: *звон падает, льется* и т. п.

Такая метафоричность, детальность и многомерность описаний – примета стиля И. С. Шмелева. В романе «Лето Господне» художественная репрезентация восприятия строится на преобладании звуковых характеристик: звучания предметов, пения птиц, голосов людей, интонационных, орфоэпических, акцентологических особенностей устной народной речи:

На кирпичках, на бревнах, на настилке каретника <...> народ и народ, с мешками и пилами, которые цепляют и тонко звенят, как струнки. /.../ (85);

Я слышу благовест, слабый, постный.

– Под горкой, у Константина-Елены. Колоколышко у них старенький... ишь, как плачет!

Слышится мне призывно – по-мни... по-мни... и жалуется как будто. <...> Я оглядываюсь на Кремль: золотится Иван Великий, внизу темнее, и глухой – не его ли – колокол томительно позывает – по-мни!..

Кривая идет ровным, надежным ходом, и звоны плывут над нами.

Помню /.../ (44);

...кап... кап-кап... кап-кап-кап...

Засытая, все слышуя, как шуришит по железке за окошком, постукивает сонно, мягко – это весеннее, обещающее – кап-кап... Это не скучный дождь, как зарядит, бывало, на всю неделю: это веселая мартовская капель. Она вызывает солнце. Теперь уж везде капель:

Под сосенкой – кап-кап...

Под елочкой – кап-кап... /.../;

В тревожно-радостном полусне я слышу это, все торопящееся – кап-кап... Радостное за ним стучится, что непременно будет, и оно-то мешает спать.

...кап-кап... кап-кап-кап... кап-кап...

Уже тараторит по железке, попрыгивает-пляшет, как крупный дождь /.../ (28);

Долго они толкуют, а отец все не замечает, что пришел я прощаться – ложиться спать. И вдруг, зашурчало под потолком, словно гривеннички посыпались.

– Тсс! – погрозил отец, и все поглядели кверху. Жавороночек запел! /.../ (48);



И вдруг... – соловей!.. ж и в о й!! Робея, тихо, чуток... первое свое подал, такое истомно-нежное, – **ти-пу... ти-пу...** – будто выкликивает кого, кого-то ищет, зовет, тоскуя... <...> **Дышать стало даже трудно, от радости, от счастья, вернулось лето!.. Ти-пу, ти-пу, ти-пу... чок-чок-чок... трстррр-рррр... – но это нельзя словами /.../ (283);**

О, незабвенный вечер, гаснущий свет за окнами... И теперь еще слышу медленные шаги, с лампадкой, поющий в раздумье голос –

Ангели поют на не-бе-си-и...!.../ (194).

Неоформленность звуковых впечатлений, их неопределенность и бессвязность напрямую обусловлена импульсивностью эмоционального состояния героя (радость в полусне). Звуковая картина получается импрессионистичной: зыбкой и очень чувственной.

Эффект хаотичности и разрозненности звуковых впечатлений создается не только лексическими средствами, но и особой синтаксической организацией контекстов: использованием номинативных, эллиптических, парцеллированных конструкций, инверсии, разнообразием типов предложения по цели высказывания и интонационному оформлению и т. п. – и даже графическим оформлением контекста (в примерах, приведенных выше, сохранены особенности пунктуации и графического членения цитируемого источника).

Анализ таких контекстов в аспекте векторов познавательного процесса позволяет заметить некоторые особенности, которые могут вывести к интерпретации специфики перцептивной основы индивидуального стиля писателя. Звуки у И. С. Шмелева часто даются без визуализации предмета или иного источника этого звука: это звуки, возникающие и льющиеся сами по себе, неизвестно откуда, неважно откуда. Ситуации возникновения звуковых образов однотипны: это звуки, слышащиеся сквозь сон (*Засылая, все слышу я; В тревожно-радостном полусне я слышу это*), звуки невидимых предметов (*вдруг, зажурчало под потолком*), издали (благовест), высоко (*звоны плывут над нами*), звуки, приходящие на память, – звуковая память о прошлом, об ушедших людях (*О, незабвенный вечер, гаснущий свет за окнами... И теперь еще слышу медленные шаги, с лампадкой, поющий в раздумье голос...*).

В большинстве случаев визуальный облик звучащего предмета устраняется из представления, что свидетельствует о близости звукового образа ко второму вектору познания действительности: Я→Я. В нем можно выделить признаки саморефлексии, элементы «медитативной семантики»¹⁴: здесь – самоуглубленность, погруженность в воспоминания, чувства, связанные с ними:

Я в постельке. Все лица, лица... тянутся ко мне, одни, другие... смеются, плачут. И засыпаю с ними. Со мной как будто – слышу я шелест сарафана, стук бусинок! – моя кормилка Настя,

шепчет: «Выкормышек мой, растешь...» почему же они плачут?..

Где они все? Нет уже никого на свете.

А тогда, – о, как давно-давно! – в той комнате с лежанкой, думал ли я, что они все ко мне вернуться, через много лет, из далей... совсем живые, до голосов, до вздохов, до слезинок, – и я припикну к ним и погрущу!.. (153).

Актуализация акустической образности в прозе И. С. Шмелева обусловлена особенностями его художественной концепции, в основе которой философия «живого» мира. Мир «живой», по Шмелеву, это мир звучащий, а значит, одухотворенный, освященный Божьим благословением. Звук – это живое человеческое чувство, физическое тело чувства:

– Вы прислушайте, прислушайте... как все играет!.. и на земли, и на небеси!..

А это про звон он. Мороз, ночь, ясные такие звезды, – и гу-ул... все будто небо звенит-гудит, колокола поют, будто вся тварь играет: и дым над нами, со всех домов, и звезды в дыму, играют, сияние от них веселое (323).

Меня заливают и радостью, и грустью, хочется мне чудесного, и утреннее поет во мне – ...Пресвятая Богородицею... спаси на-ас!.. (97).

В душе радость сливается с грустью, страхом, горем. На их амбивалентном созвучии основывается шмелевская философия присутствия Бога в человеческой жизни, что отражается уже в названии его произведений и их частей: «Лето Господне», «Праздники», «Радости», «Скорби».

Звучание – это душа мира, поэтому звук есть даже в тишине, в беззвучии:

Вечер, а все еще пахнет ладаном и чем-то еще... святым? Кажется мне, что во всех щелях, в дырках между досками, в тихом саду вечернем, держится голубой дымок, стелятся петье молитвы, – только не слышно их (96).

Совершенно особая разновидность звучания – человеческая речь. У И. С. Шмелева это народная речь в богатстве ее интонаций, смысловых и звуковых оттенков. Как природный звук – душа мира, так народная речь (песня, слово) – это душа народа. Народное слово, народная поэзия – нить, связывающая человека, художника с его народом и народ – с Богом: «Да как же не принять, не признать космического, творящего начала – в песне?! Начала от Творца, религиозного трепета, религиозной неистребимой связанности! – в слове?!»¹⁵ – из письма И. С. Шмелева философу И. А. Ильину.

У Бога тоже есть слово – особое, «не наше»: *Таинственные слова, священные. Что-то в них... Бог будто? Нравится мне и «яко кадило пред Тобою», и «непцевати вины о гресех», – это я выучил в молитвах. И еще – «жертва вечерняя», будто мы ужинаем в церкви, и с нами Бог. И еще – радостные слова: «чаю Воскресения мертвых!» Недавно я думал, что там дают мертвым по вос-*



кресеньям чаю с булочками, как нам. Вот глупый! И еще нравится новое слово «целому-дрие», – буд-то звон слышится? Другие это слова, не наши: Божьи это слова (18).

Стилизация народной речи, воспроизведение особенностей звучания народных песен в прозе И. С. Шмелева тоже обусловлены, на наш взгляд, преобладанием аудиального аспекта в его миро-восприятии.

Народное слово не обязательно должно содержать глубокие мысли, быть мудрым и поучительным. Одухотворено любое слово, даже пустое балагурство:

Глупая Маша шутит: «Спой ты хоть про капусту, в кармане, мол, пусто!..» А Денис ей: «А ты косила?» – «Ну, косила, ложкой в рот носила!» Совсем непонятный разговор. «А что тебе, косила, тебя не спросила!» – «А вот то, знала бы: что косить – что капусту рубить, – не спеть». А она все свое: «Пьет только под капусту!» Горкин даже останавливает: «Чисто ты червь капустный, тебя не оберешь» (246).

Традиция стилизации болтовни, бессмыслицы, пустого балагурства, «складного словца», пестроты устной народной речи характерно для многих русских писателей (см. выше о стиле Н. В. Гоголя), она дополняет приемы психологизации повествования, потому что бессмысленный на первый взгляд обмен репликами может выражать чувства героев (в последнем примере герои так проявляют взаимную влюбленность).

Стилизация балагурства у И. С. Шмелева – прием сознательный, это идеологическая позиция автора, заключающаяся в том, что народной речи в любом ее проявлении (бытовые разговоры, пословицы, поговорки, прибаутки, шутки, дразнилки, балагурство и т. п.) придается значимость хранительницы русской духовности, народной культуры. Культура «проникала невидимо, как воздух, вливалась в нас, порой – и смешным путем. Кругом же была она! В церковном пении, в благовесте, в песнях и говоре рабочего народа из деревни <...> Вливалась метко – чудесным народным сл о в о м (здесь и далее разрядка автора. – О. А.). На самом пороге детства встретил я это слово, ж и в о е слово. Потом уж в книгах. И вот, вспоминая детство, – скромное, маленькое детство, вижу я в нем б о л ь ш о е, великий подарок жизни, – родное слово. Родное слово – это и есть культура»¹⁶.

Умение слышать мир и слышать слово составляет, по Шмелеву, основу писательского таланта, суть искусства и литературного творчества. У художника «чуткий слух», что равнозначно чуткости души. «... У тебя все в этюде говорят с в о и м языком, – пишет он своей ученице О. А. Бредиус-Субботиной. – У меня ухо строгое, я-то в с е с л ы ш у. <...> Это чудо “языка”. <...> Это – такой дар твой, граничит с чудесным. Да, мы с тобой одного теста, одной души и дара. Я признан – в частности – “в языкочуткости-меткости”, ты – будешь признана»¹⁷. Само искусство – это «молит-

венная песнь» по «пробуждению души» человека, и даже любое искусное мастерство сравнивается с песней: плотник Мартын *песни пел топориком*.

Преобладание акустической образности в поэтике И. С. Шмелева имеет и свое языковое выражение. Во-первых, это актуализация глагола *слышать* (*слушать*, *слышаться* и т. п.) в конструкциях с обязательным указанием субъекта этого восприятия – самого рассказчика (*я слышу* – см. примеры). Во-вторых, это глагольность самого стиля писателя, заключающаяся в актуализации семантики и грамматики глагола: возникновении большого количества глагольных метафор (*звук льются, меня заливают радостью, все играет и на земли, и на небеси* и т. п.), словотворчестве по линии образования глаголов характеризованных способов действия (*...Владыка великий постник <...>, а и он «зачревоугодничал», – так и пошутит сам; монахи его устерлядили; Василь Васильч «отархирелся, достоял», и теперь заперся в конторе*) и других особенностях использования глагола и глагольной семантики.

Звук проникает внутрь человека в самую душу (*поет во мне*). Там же внутри рождаются и теснятся чувства. Отсюда наличие у глагола *слышать* значений, связанных с эмоциональной (внутренней) сферой психологии человека: *он умеет выслушать* (т. е. ‘сочувствовать, сопереживать’), *ног под собой не слышать* (‘испытывать сильную радость, восторг’), *себя не слышать от чего-либо* (‘забывая все, горячо, полностью отдаваться чему-либо, какому-либо чувству’). Этот глагол имеет также значение ‘ощущать вообще’: интуицией, обонянием. Для прозы Шмелева особенно характерно последнее: память о родном доме, родине, счастливым детстве сохраняет не только «солнце и звоны», но и запахи, которые, по неосознанности их ощущения, близки к звукам: *Звонок, впросонках. Быстрые, крепкие шаги, пахнет знакомым флердоранжем, снежком, морозом. Отец щекочет холодными мокрыми усами, шепчет: «Стишь, капитан?» и чувствую я у щечки тонкий и сладкий запах чудесной груши, и винограда, и пробковых опилок...; И дни забудешь, а как услышишь запах запеченного творага, так и знаешь: суббота нынче; А я дышу и дышу этим сладким и липким духом. Кажется мне, что от рогожских токов с намазанных на них дегтем кривыми знаками, от новых еловых ящичков, от ворохов соломы – пахнет полями и деревней, машиной, шпалами, далекими садами (318).*

Звуки, запахи, дух, душа, жизнь, родина – выстраиваются в прозе И. С. Шмелева в целостную систему манифестации художественной программы писателя, основанной на его эстетическом и социальном мировосприятии. Нервом его стиля становится чуткий слух, способный сквозь звучание почувствовать душу предмета и на этой аудиально-психологической или аудиально-иррациональной семантике построить художественный образ.



Несколько иное сочетание визуального и аудиального типов представлений о мире имеем в творчестве И. А. Бунина. В его мироощущении преобладают, без сомнения, визуальные образы. Само искусство символизируется им через отражение в зеркале: целью искусства Бунин считает поиск «тайны жизни», понимаемое как осознание, логико-эстетическое, рассудочное освоение человеческого бытия и того, что располагается за его пределами: до рождения и после смерти.

Начало творческого отношения к миру маркировано символом визуального отражения – зеркала. Само слово *зеркало* этимологически восходит к глаголу *зреть* – ‘смотреть’. Так, в рассказе «У истока дней» раннее знакомство с зеркалом подано как осознание себя, при котором происходит смена третьего лица на первое: *Нечаянно взгляд ребенка падает в эту минуту на зеркало. Я хорошо помню, как поразило оно меня. С него начинаются смутные, не связанные друг с другом воспоминания моего младенчества. <...> Ранее нет ничего: пустота, несуществование. Ни мое сердце, ни мой разум никогда не могли и до сих пор не могут примириться с этой пустотой. Но, покоряясь неизбежности, я принимаю за начало бытия этот августовский день, эти синие гербовые бумаги с орлами <...> – и зеркало. <...> Мои восприятия вдруг озарились первым ярким проблеском сознания, когда я разделился на воспринимающего и сознающего. И все окружавшее меня внезапно изменилось, ожило – приобрело свой собственный лик, полный непонятного. Я заглянул в то светлое, блестящее, что слегка наклонно висело между колонок туалета, увидел там другую комнату, совершенно такую же, как та, в которой я был, но только более заманчивую, увидел самого себя <...> Нас было двое, удивленно смотревших друг на друга <...>*

Отраженная комната была все так же притягательна, заманчива... стократ заманчивее той, в которой был я! И сладко было снова и снова мешать себя несбыточной мечтой побывать, пожить в этой отраженной комнате!¹⁸ Художественное творчество дает возможность если не проникнуть в зазеркалье, то приблизиться к нему. Эстетическое познание мира интерпретируется не как пробуждение души, а как осознание существования мира и себя в этом мире: пробуждение сознания и самосознания, пока еще отстраненного (Я заглядываю не внутрь себя, а гляжу на себя, как на другого).

Отстраненность взгляда на мир и на себя обусловлена рассудочностью, аналитическим отношением к миру, потому что именно логический анализ ставит человека в позицию стороннего наблюдателя по отношению к миру. Эта отстраненность проявляется, в частности, в почти полном «безмолвии», «беззвучии» описаний. Безмолвие, беззвучие, пустота, неподвижность – акустическая доминанта бунинских описаний: *Темнеет – и странная тишина царит в селе. <...> Пусте-*

ет дорога. Медленно бредет по ней несколько человек, провожавших переселенцев до ближнего перекрестка.

Они чувствуют ту внезапную пустоту в сердце и непонятную тишину вокруг себя, которая всегда охватывает человека после тревоги проводов, при возвращении в опустевший дом («На край света») (209);

Поле молчало, лежало в бледной темноте. Воздух был сухой и теплый. Звезды трепетали скромно и таинственно. И одни только кузнечики неумолимо стрекотали под окнами в чернотыльнике, да в степи отчетливо выкрикивал «пять-пальватъ» перепел («На хуторе») (1, 189);
– Михайла! – тихонько позвал Капитон Иваныч старого пастуха. Никто не откликнулся. Михайла ушел «ко двору, рубаху сменить» <...>
– Митька! – позвал он.

Опять никто не отозвался. Только за воротами тяжело-тяжело вздохнула корова и завозились и затрепыхались крыльями на насесте куры. <...> С косогора была далеко видна молчаливо утонувшая в сумраке окрестность (На хуторе») (192).

Пейзажное описание включает звуковые детали, однако у Бунина они однотипны и монофункциональны. Чаще всего это невнятные звуки, нарушающие тишину: стрекот насекомых, вздох коровы. Такие звуки несут всегда грусть, тоску. Ясные, оформленные звуки могут восприниматься как чуждые, враждебные человеку, они предвещают гибель, беду, страдания:

Уже и на закате стемнело. <...> Осторожно лязгая колесами, прокатился мимо платформы паровоз, осветил ее красным отблеском растопленной печки, около которой, как в тесном уголке ада, копошились какие-то черные люди, и все опять потонуло в темноте. Мужики долго прислушивались, как он где-то в стороне сипел горячим паром.

Потом издалека гнусаво запел рожок. <...> Через минуту что-то завизжало, заскрипело, вазоны дрогнули, подались назад – и замерли. Раздались чьи-то громкие голоса и тоже смолкли («На чужой стороне») (203);

Музыка в зале ударила ему по сердцу как-то болезненно. И, под предлогом, что он идет слушать, он вышел в залу. <...> Музыка Грига решительно не понравилась Турбину. Звуки лились вычурно, быстро и не трогали его сердца. Он чувствовал, что она также чужда ему, как все общество, окружавшее его («Учитель») (235);

От посещения печника более всего осталось в памяти его пение. И сам печник, волосатый, пожилой мужик, и жена его, всегда веселая и разбитная баба, больше всего на свете любили водку и песни. <...> Песни начал печник. Положив голову на руку, он что ни есть мочи разливался таким неистовым криком, что на шее у него вздувались синие жилы («Учитель») (243–244);



Вдруг с шумом летят кирпичи с крыши. Ветер повалил трубу... Это плохой знак: скоро, скоро, должно быть и следа не останется от Лучезаровки! («В поле») (260).

В отличие от И. С. Шмелева, И. А. Бунин создает акустический образ не передачей звука (звукописью, звукоподражанием), а простым его обозначением (*кузнечики стрекотали, рожок запел* и т. п.).

Из природных звуковых образов для художественной актуализации И. А. Бунин чаще всего выбирает звучание ветра: ветер (метель) – традиционный символ тоски, запустения, бесприютности – появляется в контекстах, изображающих темноту, мглу, беспросветность, в пейзажах с низкой степенью видимости:

Когда я пытаюсь разглядеть то, что окружает меня, я вижу только седую бегущую мглу, которая слепит снегом. Когда я вслушиваюсь, я различаю только свист ветра в уши и однообразное позвякивание за спиной: это стучат стремяна, сталкиваясь друг с другом («Перевал») (168);

Кроме этих злобещих таинственных огоньков, в полувверсте ничего не видно впереди. <...> Ветер <...> засыпает с шипеньем придорожные дубовые вешки, отрывает и уносит в дыму поземки их почерневшие, сухие листья, и, глядя на них, чувствуешь себя затерянным в пустыне, среди вечных северных сумерек... («В поле») (247).

Ветер в темноте, во мгле, сквозь сон, в невидимой картине за окном, сквозь затуманенное сознание, в опьянении (рассказ «Учитель») – это амбивалентная подмена визуальной неясности образа предмета враждебной четкости звука. А визуальная неясность – это непроясненность сознания о предмете, о мире, который в звуках проявляется как агрессивный, враждебный по отношению к человеку. Звук гармонии, неведомой вечности, инобытия, из которого вышли все и в которое все уйдут, – это у Бунина тишина: *Жизнь осталась где-то там, за этими горами, а мы вступаем в благословенную страну той тишины, которой нет имени на нашем языке* («Тишина») (380). Она равнозначна покою, невыразимости, тайне жизни. Безмолвно и отражение в зеркале – символ художественного познания, творческого поиска. Таким образом, акустическая образность в произведениях И. А. Бунина уточняет не только особенности его мироощущения, но и эстетический код его творчества – философию «незнания» тайны жизни, поиск ее разгадки только расширяет «незнание».

Особо следует остановиться на передаче и стилизации народной речи в произведениях И. А. Бунина. Писатель довольно искусно воспроизводит среднерусские диалектные черты, колорит малороссийского говора, разговорные интонации. Речь его героев подчинена созданию психологического образа, а потому индивидуализирована и психологизирована: *Иногда подергивал плечами и с ожесточением выговаривал: «Эх, мать твою не замать, отца твоего не трогать! Был конь, да*

уездился...» («Кастрюк»); – *И замерзнешь, не откажешься. Смерть, брат, она как солнце, глазами на нее не глянешь. А найдет – везде. Да и помирать-то не десять раз, а всего один* («Птицы небесные») (456). Однако звучание и речевые интонации всегда вторичны по отношению к смыслу. В народных песнях, говоре простых людей, спорах интеллигенции, монологах героев акцентируется, прежде всего, содержательная сторона речи, мудрость, приближающая к разгадке той тайны бытия/инобытия, о которой писатель прямо рассуждает во многих своих произведениях.

Акустическая образность вторична не только по отношению к смыслу, но и к образу визуальному. Это обнаруживается даже в смысловой организации отдельных контекстов: звук следует за визуальным образом (сначала *вижу*, а затем *слышу* – см. примеры) и особо выделяется в описании только тогда, когда визуальный образ неясен (см. выше). В ряде случаев звуковая характеристика служит признаком визуального облика предмета, а значит, тоже подчинена ему: *Прикрыв глаза, мы долго слышали только однообразное журчание воды, бегущей вдоль бортов лодки. И даже по звуку можно было угадать, как чиста и прозрачна она* («Тишина») (381).

Все эти особенности свидетельствуют о совершенно иной, в сравнении с И. С. Шмелевым, перцептивной картине мира И. А. Бунина, таком мировосприятии, в котором рассудочное, аналитическое преобладает над чувственным, эмоциональным, визуальные образы – над аудиальными, изобразительность – над выразительностью.

К этой особенности организации его стиля применимы наблюдения, сделанные Л. Г. Бергером об изобразительном (подражательном) методе в искусстве Нового времени: активизация этого метода обусловлена «осознанием физической реальности существования человека и земной природы»¹⁹ и общекультурной тенденцией десакрализации искусства: в искусстве становится главным «живой эмоциональный и драматический смысл временного и конкретно-пространственного существования человека»²⁰.

В поэтике И. А. Бунина эстетическое отношение к жизни понимается, на наш взгляд, не как мирочувствование, слияние с этим миром, подобно духовному слиянию живого с живым, а как осмысление, осознание, мировидение, рациональное постижение связей, основ, предельности жизни. Полное постижение невозможно, но мечта о нем и движение в его направлении и составляет, согласно Бунину, существо творческой деятельности, смысл и цель искусства.

Примечания

¹ Философский энциклопедический словарь. М., 1989. С. 489.

² Там же.



- ³ См.: *Стернин И.* Об образном и рефлексивном сознании // *Язык – Сознание – Культура – Социум* : сб. докл. и сообщ. междунар. науч. конф. памяти профессора И. Н. Горелова. Саратов, 2008. С. 100.
- ⁴ См.: *Иванова Е.* О перцептивности номинативных предложений // *Вопр. языкознания*. 2004. № 1. С. 107–117.
- ⁵ См.: *Елина Е.* Художественное восприятие : типология и особенности // *Инновационная лингводидактика в контексте межкультурной и профессиональной коммуникации* : межвуз. сб. науч. тр. Саратов, 2010. С. 91–97.
- ⁶ См.: *Жарова А.* Звуковой пейзаж города // *Музыкальная жизнь*. 2008. № 11. С. 39–41.
- ⁷ См.: *Бурнашева Н.* Звучащий мир Толстого // *Музыкальная жизнь*. 1978. № 16. С. 30 ; *Михайлова Е.* Гендерный аспект музыкальной картины мира : А. Ахматова – О. Седакова // *Язык – Сознание – Культура – Социум*. С. 238–242 ; *Френкель Н.* О некоторых нюансах «музыкальных страниц» романа Л. Н. Толстого «Война и мир» // *Русская словесность (Уроки мировой художественной культуры)*. 2008. № 4. С. 5–12.
- ⁸ *Бергер Л.* Пространственный образ мира (парадигма познания) в структуре художественного стиля // *Вопр. философии*. 1994. № 4. С. 115.
- ⁹ См.: *Демешкина Т., Верхотурова Н., Крюкова Л., Кюрикова Н.* Лингвистическое моделирование восприятия в региональном и общероссийском дискурсе. Томск, 2006 ; *Крюкова Л., Двизова А.* Семантическая модель тактильного восприятия и ее реализация в поэзии Б. Пастернака // *Вестн. Том. гос. ун-та*. 2011. № 352. С. 22–26 ; *Корычанкова С., Крюкова Л.* Отражение лингвистической модели восприятия в тексте оригинала и перевода (на материале русской и чешской поэзии XX века). URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/> (дата обращения: 26.03.2015) ; *Олицкая Д., Крюкова Л.* Авторское мировосприятие и способы его языкового выражения в оригинальной и переводной поэзии Б. Пастернака // *Мир русского слова*. 2012. № 4. С. 92–99 ; *Крюкова Л., Ефимова С.* Ситуация восприятия и языковые особенности ее репрезентации в современном публицистическом тексте (жанр FEATURE, на материале журналов «GEO» И «GEO TRAVELLER») // *Текст. Книга. Книгоиздание*. 2013. № 1 (3). С. 30–37 ; *Двизова А.* Ситуация чувственного восприятия и способы ее языковой репрезентации в поэзии Б. Л. Пастернака : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Томск. 2014 ; *Ван Сяохуань.* Языковые средства выражения чувственного восприятия и их роль в семантической организации художественного текста (на материале рассказов А. П. Чехова) : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2015 и др.
- ¹⁰ Обзор работ, посвященных изучению этой категории языка и текста, и анализ категории сделан нами в работах: *Авдвинина О.* Перцептивная семантика : закономерности формирования и потенциал художественной реализации. Саратов, 2013. С. 43–64 ; *Она же.* Грамматически выраженные конструктивные параметры художественного текста // *Актуальные вопросы русской словесности* : сб. ст. М., 2009. С. 309–322 ; *Она же.* Акустический принцип в метапоэтике Н. В. Гоголя // *Метапоэтика* : сб. ст. науч.-метод. семинара «Textus». Ставрополь, 2008. С. 265–270.
- ¹¹ См.: *Авдвинина О.* Модули художественного познания и дейктическое поле произведения // *Изв. Саратов. ун-та. Нов. сер. Сер. Филология. Журналистика*. 2009. Т. 9, вып. 1. С. 10–18.
- ¹² Подробнее см.: *Авдвинина О.* Акустический принцип в метапоэтике Н. В. Гоголя ; *Она же.* Поэтика «бесмыслицы» в произведениях Гоголя // *Русский язык в школе*. 2009. № 1. С. 54–59.
- ¹³ *Шмелев И.* Собр. соч. : в 12 т. М., 2008. Т. 10. С. 81–82. Далее произведения И. С. Шмелева цитируются по данному изданию с указанием страницы в скобках.
- ¹⁴ См.: *Бабайцева В.* Рематическая рамка не...ли(ль)? как маркер медитативной семантики // *Бабайцева В.* Избранное. 1955–2005 : сб. науч. и науч.-метод. ст. / под ред. К. Э. Штайн. М. ; Ставрополь, 2005. С. 438–454 ; *Она же.* Энтимема в поэтическом тексте // *Там же*. С. 369–389.
- ¹⁵ *Ильин И.* Собрание сочинений : Переписка двух Иванов (1927–1934) : в 3 т. Т. 1. М., 2000. С. 94–95.
- ¹⁶ *Шмелев И.* Собр. соч. : в 5 т. Т. 2. Въезд в Париж : Рассказы. Воспоминания. Публицистика. М., 1998. С. 289.
- ¹⁷ И. С. Шмелев и О. А. Бредиус-Субботина : Роман в письмах : в 2 т. / подг. текста и коммент. А. А. Голубковой, О. В. Лексиной, С. А. Мартыяновой, Л. В. Хачатурян. М., 2004. Т. 2. С. 76.
- ¹⁸ *Бунин И.* Собр. соч. : в 4 т. М., 1988. Т. 1. С. 434–435. Далее произведения И. А. Бунина цитируются по данному изданию с указанием страницы в скобках.
- ¹⁹ *Бергер Л.* Пространственный образ мира (парадигма познания) в структуре художественного стиля. С. 120.
- ²⁰ Там же. Подробнее о методе см. также: *Бергер Л.* Эпистемология искусства : художественное творчество как познание. «Археология» искусствоведения. Познание и стили искусства исторических эпох. М., 1997.