

Д. С. ЛИХАЧЕВ

К СПЕЦИФИКЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СЛОВА

В своей работе «Природа эстетического знака» М. Б. Храпченко, возражая против «глобальной семиотики»¹, видящей в художественном творчестве только одно из проявлений «сигнификаций» — создание и употребление знака, отмечает, что «знак» и «художественный образ» существенно различаются между собой по характеру отражения действительности. Поскольку искусство совмещает в себе и знак и художественный образ, оно тем самым уже не может быть сведено к одной только знаковости.

«Эстетический знак, — пишет М. Б. Храпченко, — обладает тем свойством, которое можно охарактеризовать как тяготение к инвариантности его смысла. Любой знак обычно обладает устойчивым значением и противится множественности его истолкований, по крайней мере в определенном период времени. И это естественно. Множественность значений, придаваемых знаку, затрудняет его существование. Важнейшим условием функционирования знака является постоянство его понимания»².

Если с этой точки зрения мы подойдем к слову художественной литературы в его отличии от научного термина, то можно отметить то различие, которое мешает признать слово художественной литературы знаком. Если научный термин — это знак по преимуществу, то художественное слово (или слово в художественной литературе, что одно и то же) — это по преимуществу «не знак» (сразу же оговорюсь: здесь и далее словом я для краткости называю всю семантическую сторону слова).

В слове в известной мере можно различать то, что формальная логика различает в понятии: содержание и объем.

Содержание слова — это совокупность его существенных признаков, определяемых обычно в словарных статьях. Объем же слова — это вся совокупность предметов, явлений, действий, тех же понятий и значений и т. д., которые данным словом охватываются, к которым данное слово может быть применено.

Слово, взятое как научный термин, как знак, стремится сузить объем слова и придерживаться только строго разработанного и конвенционально установленного содержания. Слово же в художественной литературе наряду с содержанием стремится к воздействию на читателя или слушателя еще и своим объемом. Причем важно то, что объем художественного слова не вмещается в его словарные значения. В художественном слове существенны не только его словарные значения, не только объем, охватываемый этими значениями, но и некая «периферия», некий ареал ассоциаций, возникающих самыми различными путями. Для художественной речи важны слова, «нагруженные» широким и разнообразным объемом и с большими ассоциативными возможностями, слова — возбудители ассоциаций,

¹ Храпченко М. Б. Природа эстетического знака. — В сб.: «Семиотика и художественное творчество», М., 1977, с. 7.

² Там же, с. 14.

и в связи с этим слова, богатые исторической традицией, многовековым культурным контекстом.

Каждое слово, в сущности, бесконечно богато своим объемом и расширяющей этот объем ассоциативной аурой. При этом оно очень богато, но не беспредельно. Все-таки в разнообразии всего своего объема оно не смешивается с другими словами, имеет некие «центры» в своих значениях, вокруг которых концентрируется объем и ассоциативная аура.

Каким образом в художественном слове используется его объем и аура? Это зависит от состояния, в котором находятся объем слова и его ассоциативная аура. Объем и аура содержатся в отдельно взятом слове в латентном состоянии. Весь объем слова и вся его аура — это только некоторые «возможности», потенциалы, очень неявно ощущаемые, но тем не менее чрезвычайно существующие, ибо эти возможности могут коренным образом менять художественный смысл текста.

В самом деле, в художественном тексте существенную роль, как я сказал, играют объем слова и его ассоциативная аура, но не весь объем и аура одновременно, а «нечто», извлекаемое из недр этого объема и его ауры. Притом это «нечто» не обязательно одно и четко определенное. Чаще всего это «нечто» возникает в контексте, и тогда над контекстом возникает какое-то слабо уловимое мелькание значений, эмоций, ассоциаций — особый «сверхсмысл», иногда более или менее определенный, иногда же слабо уловимый.

Художественное слово большей частью лишено логической устойчивости, которую придают слову его словарные значения и которая так важна в научном термине.

Научный термин — это чистый знак. В качестве такового термин является заместителем и позволяет производить мысленные операции с большой точностью.

Художественное слово может быть иногда и термином, но чаще это не заместитель, а возбудитель различных, не всегда ясных значений, эмоций, ассоциаций и т. д.

Для научного термина очень важно «очистить» термин от всего постороннего, от ассоциаций, множественности смысла слова и т. д. Термин, как знак, — указывает М. Б. Храпченко, — стремится к инвариантности смысла. Поэтому нередко в качестве терминов используются слова других языков или слова искусственные, изобретенные, свободные от культурного контекста, не употреблявшиеся в прошлом.

Каждое же слово в художественном тексте, взятое само по себе — вне автора, вне времени и места, вне художественного контекста, — это «неродившее слово», готовое породить поэтический смысл только при включении в контекст произведения, эпохи, автора.

Художественное слово есть, конечно, тоже своего рода заместитель, но замещение в художественной речи совершается преимущественно не путем конвенциональным — условного обозначения одного другим, а путем сокращения, перевода части объема слова в латентное, скрытое состояние, а другой части — в состояние активного возбудителя ассоциаций.

Объем слова чаще всего находится в отдельно взятом слове как бы «в засаде», готовое к действию, но лишь смутно ощущаемое автором и воспринимающим то, в чем это действие будет заключаться.

Приведем пример перехода из латентного состояния в состояние «творческой активности» такого слова, как «черный». В слове «черный» скрыты различные возможности: тут и разные значения с разными объемами и множеством ассоциаций, одни из которых могут быть мрачными, другие говорят о богатстве, пышности, страстности и т. д. («черный ворон», «черные очи» и пр.).

Остановимся на словосочетании «черный вечер». Объем слова и круг ассоциаций сразу резко ограничивается и ассоциации становятся более узкими, определенными и острыми. Прибавим к этому словосочетанию

второе — «белый снег». Здесь контраст между первым словосочетанием и вторым рождает новые ассоциации и объем слова еще более сужается. Черный вечер при белом снеге приобретает оттенок отвлеченный, как «черные мысли», «черное дело», «черная совесть».

Оба сочетания вместе — это начало поэмы А. Блока «Двенадцать»:

Черный вечер,
Белый снег.
Ветер, ветер!
На ногах не стоит человек.

Перед нами противостоящие символы, которые охватывают всю поэму «Двенадцать». Это два главных цвета блоковской поэмы. И вся поэма в конце концов влияет на поэтическое восприятие ее начала. Вторичное чтение поэмы еще более обостряет содержание этих первых двух строк. Но дальше мы еще более углубляем и «обостряем» свое понимание слов «черный» и «белый», если вспомним, что эти два цвета типичны для всего творчества Блока и пришли в «Двенадцать» «из глубины его прежнего творческого опыта»³.

Слово заключает в себе в латентном состоянии не только множество смыслов, возникающих на основе его объема и ассоциативной ауры, но и скрытые возможности творческих процессов. Слово заключает в себе как бы *Primum motus* к совершению различных творческих актов, творческих процессов.

В какой-то мере слово продолжает оставаться творческим началом даже и после своей частичной реализации в сложном контексте. Творческие возможности слова в литературном контексте бесконечны.

Разовью свою мысль на конкретном примере. Возьмем такой сравнительно «простой» пример слова с узким значением и широким объемом, как название улицы в Петербурге — Ленинграде — «Невский». Других значений «Невского» — название района, машин, приборов, стирального порошка, гостиницы и пр. — касаться не будем. Такое сужение уже само по себе есть некий творческий акт, активизирующий одну из латентных сторон объема и ассоциативной ауры слова «Невский».

Итак, возьмем слово «Невский» в одном только словарном значении «Невский проспект» или все словосочетание в целом. Оно охватывает огромный объем заключенных в нем объектов, который можно разбить на ряд аспектов.

Первый аспект «архитектурный». Перед нами мелькают представления как о десятках различных зданий, так и общий архитектурный облик проспекта.

Другой аспект «транспортный». Бегло представляем себе автомобили разных видов, троллейбусы, автобусы. Люди старшего поколения вспоминают трамваи, пролетки, извозчиков. Знакомые с историей Невского проспекта мельком представят себе omnibus, конки. Мелькнут в сознании их маршруты.

Третий аспект «исторический»: события, происходившие на Невском, на его площадях, — митинги студентов, расстрел июльской демонстрации в 1917 г. и пр.

Четвертый аспект «изобразительный»: отражение Невского в живописи, в графике.

Пятый аспект «музыкальный» (музыкальные залы на Невском), шестой — «социальный», далее могут следовать аспекты чисто личные (личные воспоминания, связанные с Невским), «кинематографический», «религиозный» (церкви различных вероисповеданий на Невском) и т. д., и т. д.

Уже из этой слабой попытки (только попытки) «ухватить» начало начинающейся работы мысли при одном упоминании слова «Невский» ста-

³ Долгополов Л. К. Поэма Александра Блока «Двенадцать». Л., 1979, с. 14.

новится ясным, что «творческие» возможности этого слова не могут быть даже перечислены. Они все латентно заключены в этом слове и у каждого человека по-разному в зависимости от его кругозора, личного опыта или знаний.

Как развивается и реализуется «творческий процесс», латентно заключенный в слове «Невский», отчетливо показывает повесть Гоголя «Невский проспект».

Гоголь сужает объем слова «Невский». Он сосредоточивается на людях, на прохожих, посещающих Невский в разные часы дня. Во всех описываемых им прохожих он подчеркивает по преимуществу их внешнюю сторону, отрывая эту внешнюю сторону, мелькающую перед глазами, от их внутреннего содержания. Это позволяет Гоголю увидеть в людях Невского их фальшь, обман; оптические обманы прямо описываются им, когда он переходит к вечернему Невскому. Завязывается острый сюжет. Вечером герой «Невского проспекта» принимает за совершенство красоты и невинности обычную публичную женщину.

Так от широкого объема и огромной ассоциативной ауры слова «Невский» Гоголь переходит к «узкому» отдельному случаю, насыщенному сложными ассоциациями, экспрессивными и эмоциональными.

Одно из «необходимейших» свойств термина-знака — это его «единственность». Термин-знак перестает служить своей непосредственной цели обозначения, если одно и то же явление, объект, действие будет иметь несколько терминов-знаков. Совсем иначе обстоит дело в художественном слове. Оно не требует своей «единственности».

В народной лирике рябина, береза, калина, малина, смородина могут одинаково «обозначать» девушку, невесту, молодую вдову и т. д. Но ни одно из этих слов не служит ни условным знаком, ни символом (как это обычно считается). Дуб в гербе — знак, и его функция совершенно иного характера, чем упоминание дуба в лирической песне. В лирической песне и кусты и деревья — заместители, но заместители художественные, сохраняющие нечто от того, что они собой заместили.

Рябина, береза, калина, малина, смородина отражают в себе черты девушки, молодой женщины и именно поэтому и играют в лирической песне их роль. При этом деревья и кусты не столько похожи на девушек, молодых женщин, сколько «действуют» как они: то они клонятся, то их ломают, то завивают. И только в самой этой игре, в песенном действе они получают предназначенную им роль.

«Антитерминологичность» художественного слова особенно отчетливо выступает в фольклоре, где часто сочетаются для обозначения одного и того же объекта близкие, но не тождественные по значению слова — «гуси-лебеди», «злато-серебро», «блюдо злата-серебра», «зрел-смотрел», «не весел-не радобен» и т. д.

Впрочем, иногда художник создает свои термины, необходимые ему в его произведениях. Довольно много «терминов» встречаем мы у Достоевского: «случайное семейство» («Братья Карамазовы»), «гражданская скорбь» («Бесы»), «высший либерализм», «высокий либерал» («Бесы»), «административный восторг» («Бесы»), «фатер» («Подросток»), «моя идея» («Подросток») и т. д.

Однако все эти термины получают очень широкое значение. Их значение даже вовсе не определяется, а только раскрывается в широком контексте романов их объем. Это термин-образ, который, в сущности, очень далек от знака.

Таким образом, следует согласиться с М. Б. Храпченко, что наряду со словом-знаком в художественной литературе существует слово, которое по своей эстетической природе представляет собой нечто прямо противоположное знаку. И именно это слово в художественной литературе отличает его от слова научного или технического.