

Стиль и стилистика Ю.С. Степанова

О.Г. Ревзина
МОСКВА

Стилистические исследования занимают совершенно особое место в научной деятельности академика Ю.С. Степанова. В 1965 году выходит его монография «Французская стилистика». Ю.С. Степанову принадлежат статьи «Стилистика» и «Стиль» в Лингвистическом энциклопедическом словаре 1990 года. Второе издание его монографии «Французская стилистика в сравнении с русской» относится к 2002 году. Таким образом, проблемы стилистики постоянно находились в сфере научных интересов Ю.С. Степанова. В подходе к этим проблемам проявились черты его личности как ученого и как человека: всеохватность, оригинальные исследовательские ходы, какая-то особая легкость, интенсивное переживание красоты. Наиболее полно стилистические взгляды Ю.С. Степанова раскрылись в сопоставительном описании стилистики французского и русского языков. На этой книге, названной учебным пособием, мы и хотим дальше остановиться. У неё, действительно, есть ближайший адресат – будущий синхронный переводчик, и к нему фактически обращен целый раздел – «Индивидуальная речь». Но главным адресатом являются, конечно, все те, кто занимается теоретической, описательной и типологической стилистикой. То, что относится в узком смысле к контексту 60-х годов, можно в данном случае не принимать во внимание. Принципиальными представляются следующие положения Ю.С. Степанова:

1. Стиль – это «плоть» языка. Чтобы понять стиль, нужно знать, как устроен язык и какова его история. Языку присуща национальная норма. «Национальные особенности речи – неотъемлемый признак нации, характеризующейся общностью языка, психического склада, жизни и культуры. Поэтому национальная норма должна описываться в связи со всеми этими явлениями»¹.

¹ Степанов Ю.С. Французская стилистика. В сравнении с русской. М., 2002. С. 14.

2. Не существует по отдельности стилистики языка и стилистики художественной речи. «Эстетически ценным в языке может быть сделано то, что конструктивно оправдано в его структуре»¹.

Ю.С. Степанов, естественным образом, опирался на работы известных западноевропейских ученых в области стилистики и прежде всего, на основателя научной стилистики – Шарля Балли. Но как раз в этих двух пунктах Ю.С. Степанов расходится с Ш. Балли. «Постоянное отношение между речью и мышлением» Ш. Балли поставил в основание стилистики. Одно из его определений предмета стилистики – «словесное выражение мысли»². Однако разделив «логические и эмоциональные элементы в мышлении», Ш. Балли серьезнейшим образом сузил свое определение: «...стилистика изучает экспрессивные факты языковой системы с точки зрения их эмоционального содержания, то есть выражение в речи явлений из области чувств и действие речевых фактов на чувства»³. Но тогда и понятие стиля начинается, что называется, хромать на одну ногу, что было неприемлемо для Ю.С. Степанова. Читая его монографию, невольно вспоминаешь определение стиля, данное Ж. Женеттом: «Стиль – это осязаемый аспект дискурса, который по определению сопутствует ему от начала до конца, без всяких перерывов и колебаний. Колебаться может перцептивное внимание читателя и его чувствительность к той или иной модальности осязаемости»⁴. Национальная норма – это, как можно полагать, как раз и есть то, от чего начинается отсчет «модальностей осязаемости», а сам стиль предстает как онтологическая категория дискурса.

Столь же принципиальным для стилистики является вопрос о языке художественной литературы и о художественной речи. Позиция Ш. Балли была бескомпромиссна. По поводу известного изречения «стиль – это человек», Ш. Балли пишет: «не опровергая его, заметим, однако, что оно может навести на мысль, будто изучение стиля, скажем, Бальзака, есть изучение индивидуальной стилистики Бальзака. Это было бы грубой ошибкой: между речевой практикой в обыденных обстоятельствах, общих для всех членов данной языковой группы, и тем, как использует язык поэт, романист или оратор, лежит непроходимая пропасть»⁵. Отметив, что «писатель использует язык в эстетических целях» (в отличие от обычного носителя языка), Ш. Балли выносит «окончательный приговор»: «Этого одного достаточно, чтобы отделить стиль от стилистики»⁶. Невозможно отказать себе в удовольствии привести здесь аргументацию Ю.С. Степанова в пользу того, что стилистика нехудожественной

¹ Степанов Ю.С. Указ. соч. С. 303.

² Балли Ш. Французская стилистика. М., 2001. С. 30.

³ Там же. С. 33.

⁴ Женетт Ж. Стиль и значение: *stilus et signification* // Женетт Ж. Фигуры: В 2 т. М., 1998. Т. 2. С. 438.

⁵ Там же. С. 36.

⁶ Степанов Ю.С. Указ. соч. С. 14. Такова же была и точка зрения Г.О. Винокура: «Постановка вопроса об индивидуальном стиле составляет границу между лингвистикой и прочими науками, заинтересованными в данных языка» (Винокур Г.О. Об изучении языка литературных произведений // Винокур Г.О. Избранные работы по русскому языку. М., 1959. С. 256).

и художественной речи составляет одно целое (названное им исторической стилистикой). Он обращается к метафоре Сартра, отмечает ее неповторимость («метафора Сартра – это одновременно и краткий очерк, и иллюстрация его философии») и дальше ставит вопрос о характерном для Сартра способе метафоризации, «невозможном по материалу в русском языке»: *Un dimanche <...> déjà plein de croupissures secrètes – воскресенье, полное тайных загниваний.* Ю.С. Степанов восстанавливает историю подобного рода метафор: 30-е годы XIX века (период «революции романтиков») и дальше – «от личности к личностному языку. После этого совершается «непредсказуемый ход»: Ю.С. Степанов обращается к истории номинативности во французском языке – к истории партитивного определения и французского подлежащего. Так определяются «основные структурные особенности французского языка – метонимичность; ориентация фразы на основной предмет сообщения; членение планов высказывания (главного и фона), разных временных планов, разных пространственных планов; развитие конструкций с *c'est* и *il y a...*; номинативный или субстантивный стиль и др.; те же особенности, закрепляемые нормой (в частности, деятельностью классицистов в XVII веке), и, наконец – те же конструктивные особенности, осознанные и преломленные эстетически (в метафоре, в строе художественной фразы)...»¹. Итак, сознательно или бессознательно использует носитель языка – этот критерий Балли отступает перед очевидностью: художественный и нехудожественный языки – это, прежде всего, реализация структуры. Художественный язык и художественный идиолект отличаются тем, что они глубже проникают в закономерности языковой структуры, подчас выводят на явь эти закономерности (в том числе благодаря языковому эксперименту). Ш. Балли писал: «Некоторые думают, что знают французский язык, если они читали Расина, Корнеля, Лафонтена или Виктора Гюго; на самом деле они знают лишь те формы, которые язык принял, преломившись сквозь призму воображения гениальных поэтов»². Пафос Ш. Балли абсолютно оправдан и понятен, если иметь в виду сложившуюся к началу XX века филологическую традицию и становящуюся научную парадигму Соссюра. Обратная же сторона заложенной во всяком пафосе односторонности проступает, если обратиться, например, к Пушкину. По утверждению Г.О. Винокура, «на конечном пункте движения русского языка к общенациональной норме решающая роль выпала на долю русской художественной речи»³, и воплощением этой нормы стал художественный язык Пушкина, в наибольшей степени проникший в дух и природу русского языка. Трудно представить себе, что мы отказали бы Пушкину в том, что он стал лучшим носителем русского языка только на том основании, что он был гением.

В свою очередь, менее всего можно усомниться в том, какую ценность представляет для самого Ю.С. Степанова стилистическая теория Шарля Балли. Ведь Ш. Балли был едва ли не первый, кто ясно определил «поле стилистики»

¹ Степанов Ю.С. Указ. соч. С. 345.

² Балли Ш. Указ. соч. С. 286.

³ Винокур Г.О. Русский язык // Винокур Г.О. Избранные работы по русскому языку. М., 1959. С. 99.

в отношении языковой системы: «... стилистика охватывает все области языка... <...> Стилистика не изучает какую-то часть языка, она изучает весь язык в целом, однако под определенным углом зрения»¹. И в описании французской национальной нормы «изнутри» Ю.С. Степанов частично полемизирует с Ш. Балли, но во многом он и следует ему. Что же касается описания национальной нормы, описанной извне, то есть в сопоставлении с русским языком, на нем следует остановиться подробнее, потому что здесь точно вскрывается связь между языковой категоризацией и стилем. Аналитический разбор Ю.С. Степанова движется в направлении от слова к словосочетанию и от словосочетания к сообщению. Слово – это, прежде всего, конверсия, полная и неполная. «Большая склонность к субстантивации прилагательных (т.е. к полной конверсии. – *O.P.*) наряду с высокой частотностью существительных – характерные черты французской нормы»². Но ведь это означает, что при прочих равных условиях, в русском языке использование в качестве номинации субстантивированного прилагательного будет означать внесение в материю стиля некоего добавочного смысла, в то время как «легучее» французское прилагательное – знак привычного и «правильного» французского мышления. Синтаксическая неполная конверсия, отмечает Ю.С. Степанов, «представляет собой одну из самых характерных черт современной французской речи»³. При этом в русском языке прилагательное определение преобразуется в слово другой части речи – прилагательное (*платить по кварталам – поквартальная плата*), то есть происходит полная синтаксическая конверсия; в то же время как основная стратегия французского – сохранить прилагательную форму при имени. Собственно, речь идет о двух разных способах считывания ситуации, которые, если оперировать пространственными объектами, выглядят следующим образом. Нам говорят: вот два больших кубика – синий и красный, и к синему прилепился поменьше – желтый. Одна логика: оторвавшись от красного, желтый кубик не меняется, и его можно спокойно ставить рядом с красным. Вторая логика: переместившись на место рядом с красным, желтый кубик совершенно изменит свои качества, станет другим. Две эти логики присутствуют и во французском, и в русском языках, но для французов нормальной, «правильной» является первая из них, а для русских – вторая. Так и представляет Ю.С. Степанов стилистическое значение французской конверсии: «Синтаксическая конверсия, употребленная в меру, свойственна литературно-

¹ Балли Ш. Язык и жизнь. М., 2003, С. 82. Определение стилистики у Г.О. Винокура почти буквально совпадает с определением Ш. Балли: «...Стилистика обладает тем свойством, что она изучает язык по всему разрезу его структуры сразу, т.е. и звуки, и формы, и знаки, и их части <...> стилистика изучает тот же самый материал, который по частям изучается в других отделах истории языка, но зато с особой точки зрения» (Винокур Г.О. О задачах истории языка// Винокур Г.О. Избранные работы по русскому языку. М., 1959. С. 223).

² Степанов Ю.С. Указ. соч. С. 76.

³ Там же. С. 77.

разговорному стилю, интеллигентной французской речи наших дней, а в чрезмерном количестве характеризует язык «снобов»¹.

Второй аспект рассмотрения слова – это его вхождение в разные группировки на уровне нормы. Одной из таких группировок является семья слов – «отражение одного понятия во всех категориях частей речи»². Семьи слов разделяются на глагольные (*manger – mangeur – mangeable / писать – писатель – писательский*) и именные (*frère – fraternel – fraternizer – confrerie / брат – братский – брататься – братство*). Ю.С. Степанов ставит, казалось бы, не столь уж принципиальный вопрос – «насколько свойственно тому и другому языку заполнять пустые клетки семьи слов словами другого корня»³. Сразу же понятно, что такая тенденция характерна именно для французского языка, в отличие от русского с его развитой словообразовательной системой. Итак, внутренняя форма – это то, что активно присутствует в русском, но не во французском языковом сознании. Но что из этого следует? Вывод относится к понятию «красоты речи», которое, таким образом, непосредственно связано с языковой структурой. В русском языке «красота речи» соотносится с буквальным прочтением «Зри в корень!» Козьмы Пруткова. Для русского уха однокоренные слова, входящие в одну семью, – это норма, но никак не «погрешность слога» (*Люблю отчизну я, но странною любовью*); такой повтор может использоваться как специальное риторическое средство (деривация), участвовать в паронимической аттракции. Эстетическая оценка французской речевой цепи для французов действует в обратном направлении: «Французский язык почти не допускает повторения в одном высказывании однокоренных слов, близких по значению»⁴, при этом слабость аффиксального словообразования «приучила французское ухо не замечать повторов сходных морфологических элементов: *absolument adroitement – необыкновенно ловко, strictement personnel – в строго индивидуальном порядке* и т.п.»⁵.

При анализе словосочетания во главу угла ставится различие дискретных и недискретных конструкций, и для целей стилистики предлагается «дополнительный словарь, занимающий как бы промежуточное положение между уровнем индивидуального сообщения и уровнем нормы, или иначе, образующим как бы субстрат нормы»⁶. Дискретные (иначе – свободные) словосочетания характеризуются тем, что, будучи разложимыми, они регулярно воспроизводятся в речи и являются «семантически и социально устойчивыми и общепринятыми». Это, например, типовые обращения, диалогические реплики в разных повторяющихся ситуациях городского общения, это передача типовых эмоциональных реакций, бытовые описания (ср. русск. *речка, лес...*; ой, ну просто, очень!, франц. *epoutement!, charreaux!*). Фактически речь идет о стереотипах бытового общения. Ю.С. Степанов предлагает, таким образом, словарь, по его выражению, «метаобразов некоей жизненной ситуации». Как

¹ Степанов Ю.С. Указ. соч. С. 83.

² Там же. С. 101.

³ Там же. С. 103.

⁴ Там же. С. 119.

⁵ Там же.

⁶ Там же. С. 125.

и в других случаях, Ю.С. Степанов широко использует данные французских исследователей (Марузо, М.Граммон, Вине, Дарбельне). Но здесь интересно то, что само выделение недискретных единиц, больших чем слово, может прочитываться в разных научных парадигмах. Например, приводятся типовые начала фраз и типичных обрывов фраз в разговорной речи. Рассматривая этот словарь, мы не можем не увидеть связи между недискретным словосочетанием и коммуникативным фрагментом. Понятие коммуникативного фрагмента было введено Б.М. Гаспаровым, разграничившим «две стратегии обращения с языковым материалом»: операционную и репродуктивную. При операционной стратегии «требующийся конкретный материал языка развертывается по определенным правилам из компактного многократно свернутого абстрактного отображения этого материала»¹, репродуктивная стратегия основана «на непосредственном запоминании и воспроизведении»². По мысли Б.М. Гаспарова, «языковое существование» носителя языка осуществляется на основе именно репродуктивной стратегии. Здесь-то и возникает коммуникативный фрагмент: «Коммуникативные фрагменты (КФ) – это отрезки речи различной длины, которые хранятся в памяти говорящего в качестве стационарных частиц его языкового опыта и которыми он оперирует при создании и интерпретации высказываний. КФ – это целостный отрезок речи, который говорящий способен непосредственно воспроизвести в качестве готового целого в процессе своей речевой деятельности и который он непосредственно опознает как целое в высказываниях, поступающих к нему извне»³. Отсюда уже прямая дорога к теории интертекстуальности к значению собственно языковых интертекстов в формировании стилового облика разновидностей дискурса⁴. Вот как предстает ет в этом аспекте приводимый Ю.С. Степановым «словарик французской литературной критики». Выделяются «ключевые единицы», отражающие специфическое – и общее – для французской литературной критики членение литературной действительности, литературных фактов»⁵ и «приемы качественной характеристики». К «ключевым единицам» относятся именованная литературной техники (*de nouvelles techniques romanesques – новые формы романа, les questions formelles – вопросы формы, le roman d'analyses – психологический роман* и под.), типов писателей и типов тем (*le document – произведение, основанное на подлинном факте и имитирующее факт, la literature romanesque – произведения основанные на вымысле, le drame humaine – тема человеческих страданий* и под.). Типовые приемы качественной характеристики: *une respiration personnelle – своеобразие, индивидуальность, écrire en connaissance de cause – писать со знанием дела, un large éventail de production littéraire – широкий ассортимент литературной продукции* и под. Перед нами – типичные собственно языковые интертексты. Вместе с однословными номинациями они

¹ Гаспаров Б.М. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. М., 1996. С. 57.

² Там же.

³ Там же. С. 116.

⁴ См. об этом: Ревзина О.Г. Дискурс и дискурсивные формации // Критика и семиотика. 2005. Вып. 8.

⁵ Степанов Ю.С. Указ. соч. С. 130.

составляют тот фонд, который постоянно воспроизводится в разных литературно-критических произведениях; составляет специализированную характеристику именно данного типа текстов; продвигаясь во времени, обеспечивает устойчивость и опознаваемость данной разновидности дискурса, выступая как его стилепорождающая характеристика. Так к пониманию стиля как «плоти» языка «подверстывается» другая его неустранимая составляющая – бытие и функционирование языка во времени, «плоть» дискурса. Отметим здесь же, что к вкладу Ю.С. Степанова в теорию стиля и дискурса следует отнести и трактовку им понятия нормы, которое вообще играет очень важную роль в стилистической концепции Ю.С. Степанова в отношении как языка, так и текста. В понимании текстовой нормы Ю.С. Степанов отталкивается, с одной стороны, от соображений М. Граммона и, с другой – от выделенной Б.А. Лариным так называемой собственной нормы высказывания или произведения. Суммируя весь круг идей, относящихся к текстовой норме, можно сказать, что речь идет о прототипической норме (тесно связанной с жанром), которая удерживается в языковом сознании благодаря ее воспроизводимости (с возможными мутациями) в дискурсе. «Таким образом, это понятие нормы объединяет практическую речь, художественную речь и словесно-художественное произведение, устанавливая их общую основу»¹, – пишет Ю.С. Степанов, инкорпорируя тем самым понятие нормы в формирование стиливого образа разновидности дискурса и, опять-таки, не разъединяя, а соединяя во «вселенной дискурса» нехудожественную и художественную речь.

Научное творчество Ю.С. Степанова в целом отмечено редко встречающейся чертой: его статьи и книги занимательны, то есть их интересно читать и хочется читать. При этом они глубоки по мысли, содержат большой подтекст и сами будят мысль, то есть вызывают множество ассоциаций и «сцепление идей». Прежде чем перейти к последнему члену в триаде слово – словосочетание – сообщение, приведем один пример. Поскольку недискретные словосочетания понимаются Ю.С. Степановым очень широко, в них попадают и сравнения. Ю.С. Степанов пишет: «В русских сравнениях отсутствуют библейский и античный пласт: *riche comme Cresus; vieux comme Herode; pauvre comme Job*»². И, в отношении античного пласта, мы сразу вспоминаем, что освоение античного наследия происходило в русской культуре в XVIII веке, т.е. гораздо позднее, чем во французской культуре. Это, иначе говоря, вопрос о том, как в языке социума запечатлевается история его культуры. Ю.С. Степанов предлагает своего рода метаописание сравнений, вскрывая неотъемлемый от конкретного языка взгляд на мир. За русскими народными сравнениями стоит образ степи, леса, крестьянской усадьбы (*вольный как ветер, горький как полынь, глухой как пень, худой как жердь*). Французские сравнения мало говорят воображению и не содержат метаобразов. Сравнения выступают как историческая память в языке («что видели говорящие вокруг себя, где искали они свои сравнения»), а сам язык в каждую эпоху по-своему преобразует разновременность в одновременность. «Не так ли любимы мы средневековыми соборами, забы-

¹ Степанов Ю.С. Указ. соч. С. 289.

² Там же. С. 169.

вая о том, что одна их часть древнее другой иной раз на сотни лет?»¹. Вопрос о национальном своеобразии сравнений был поднят В.Н. Телия². В.Н. Телия говорит о квазистереотипах, воплощенных в образе сравнения: «Свойство квазистереотипов – быть носителями видения мира или языкового мифа о действительности, созданного данным народом в процессе обиходного её освоения...»³. А Ю.С. Степанов, опять-таки, включает литературный и научный подтекст – он пишет о «духе языка»: это «не мистическое неуловимое видение, а явление, поддающееся точному описанию»⁴.

Центральным в сопоставительном описании является раздел, посвященный сообщению. В его основе – использованная Вине и Дарбельне⁵ аналогия между речевой цепью и кинофильмом и, соответственно, обращение к таким понятиям, как кадр и монтаж. Сообщение – это речевая цепь (независимо от устной или письменной формы), и речевую цепь «можно рассматривать как кинофильм, кадры которого располагаются один за другим во времени и, последовательно сменяясь, создают картину действительности»⁶. Кадр – это «нечленимое далее изображение куска действительности, попадающей в объектив», монтаж – «способ соединения кадров»⁷. Концептуализация речевой цепи в терминах кино позволяет Ю.С. Степанову сделать ряд интереснейших наблюдений относительно национальной нормы французского и русского языков. Известные сами по себе типологические различия русского и французского языков оборачиваются неожиданной стороной, так что в какой-то момент пресловутое понятие картины мира обретает вполне зримые, доступные экспликации черты. Ю.С. Степанов ставит вопрос следующим образом: вот такие категории есть во французском языке, вот такие в русском – а как они определяют языковое представление внеязыковой ситуации? Как сквозь призму языковых категорий носители двух языков выстраивают языковой образ одной и той же ситуации – что представляется главным, что второстепенным? Так постепенно определяется национальная норма высказывания в русском и французском языках, чреватая, надо сказать, историко-культурными коннотативными смыслами. На сообщение переносится параметр дискретности – недискретности. Высказывание *Поезд пришел* (*поезд* в ударной позиции) является дискретным, ибо «в этом случае говорящий, начав фразу, еще не знает, как он ее кончит»⁸. Все остальные случаи (*Пришел поезд*, *Поезд пришел*, *Пришел поезд*) демонстрируют недискретные высказывания, в которых слово в инициальной позиции и ударение предполагают «знания о последующем»⁹.

¹ Степанов Ю.С. Указ. соч. С. 169.

² Телия В.Н. Коннотативный аспект семантики языковых единиц. М., 1986.

³ Степанов Ю.С. Указ. соч. С. 46.

⁴ Там же. С. 172.

⁵ Vinay J.P., Darbelnet J. Stylistique compare du francais et de l'anglais. Paris, 1958.

⁶ Степанов Ю.С. Указ. соч. С. 179.

⁷ Там же. С. 180.

⁸ Там же. Указ. соч. С. 181.

⁹ Там же. С. 185.

В русском языке дискретное высказывание – «метасообщение», это «кадр на уровне нормы». «...Принцип строения нейтрального русского кадра таков, что взор наблюдателя, “объектив”, движется в нем от известного к неизвестному, от уже увиденного к новому, и то, что стоит в нем во второй позиции, воспринимается как новое»¹. Перевод четырех вариантов высказывания *Поезд пришел* на французский язык убеждает в том, что здесь действуют иные стратегии. Во французском языке главное – это прогрессивный порядок слов, от грамматического подлежащего к грамматическому сказуемому. А поскольку подлежащее, прежде всего, называет предмет или оформляет обозначаемое как предмет, национальной нормой французского языка является «предметность французского кадра» и его «номинальность». Вот еще одно разъяснение разных норм русского и французского языков: *Открылась дверь и вышла женщина* – *Une porte s'ouvrit et une femme apparut*. В русском – движение от известного к неизвестному, во французском – движение от общего к частному, то есть от имени к глаголу. «То, что имя – неизвестное, не играет роли во французском кадре, это деталь, которая передается артиклем»². Так же поступает Ю.С. Степанов в отношении категории залога. Почему во французском языке редки пассивные конструкции? Да потому что «существенным с точки зрения французского языка является агенс – реально действующий субъект, лицо: *Дверь хлопнула меня по носу, или меня хлопнуло дверью по носу* – *J'ai reçu la porte au nez*»³. Какую роль в структуре французского кадра (то есть сообщения) играет категория артикля? Конструктивная функция – «согласование предметных деталей» и «расслоение изображаемого на два плана: одни предметы относятся к фону, другие – к деталям первого плана»⁴. «Предметность» французского кадра делает его более статичным, чем русский, в котором «кадр не членится на планы, но взгляд в нем как бы переходит от детали к детали»⁵. В связи с пространством говорится, во-первых, о том, что пространство мыслится «как деталь, частность, аксессуар обстановки, в зависимости от действующего предмета и в подчиненном отношении к нему»⁶ (поэтому для французского языка характерно сращивание предлогов с существительным, в то время как в русском языке предлог срывается с глаголом). Во-вторых, «имеется стирание различий между движением и покоем, между отправной точкой и конечной точкой») и отсюда – возможность *manger d'une assiette* / *manger dans une assiette* (*есть из тарелки* – **есть в тарелке*); второй из вариантов условно-нормативен и системен, первый – также системен, но становится экспрессивным по отношению к норме. С временным параметром связано различие планов во французском кадре с помощью *plus que parfait*, что (как и в случае с артиклем) совершенно не характерно для русского «кадра». Наконец – об особенностях представления действий: в русском языке разные действия описываются разными глаголами, во французском – в разных действиях усматрива-

¹ Степанов Ю.С. Указ. соч. С. 180.

² Там же. С. 189.

³ Там же. С. 199.

⁴ Там же. С. 201.

⁵ Там же. С. 203.

⁶ Там же. С. 205.

ется общий стержень, который и передается 'абстрактным' французским глаголом: *Птица впорхнула в комнату, Войска ворвались в город – L'oiseau est entre dans la piece, Les troupes sont entrees dans la ville.*

Следуя метафоре кино, Ю.С. Степанов вслед за рассмотрением кадра обращается к монтажу, то есть к сцеплению и дроблению элементарных сообщений в речевой цепи. Дробление – это в том или ином виде усечение нормативного высказывания – в русском языке это прежде всего эллипсис, причем эллипсис подлежащего и сказуемого, что абсолютно невозможно во французском. Что же касается сцепления кадров – «грамматическое подчинение, а не сочинение, становится требованием французской нормы»¹. Так, три следующие подряд русские предложения *Ты с ума сошел! Тискаешь так ребенка! Он же только что покормлен!* трансформируются в сцепленное французское *Tu es fou de serrer ainsi l'enfant qu'on vient de nourrir!*

Понятия кадра и монтажа используются Ю.С. Степановым далее при анализе текста. Здесь как бы складываются две идеи: одна исходит из подхода к речевой цепи, вторая – из трактовки понятия монтажа в кино и анализа этого понятия у С. Эйзенштейна. Обе эти линии сходятся в одном: два высказывания (два кадра), соединенные вместе, порождают новый знак, не равный по значению сумме значений этих высказываний-кадров. Здесь, таким образом, происходит выход на лингвистику текста, на механизмы его понимания и на недостаточность выделения референциальной и релятивной связности. В самом деле, вот небольшой фрагмент из книги Ж. Дюби «Время соборов»: *Бога нельзя созерцать лицом к лицу. Созерцательная жизнь, начавшаяся в этом мире, станет совершенной лишь тогда, когда мы воочию узрим Бога*². Без сомнения, два следующих друг за другом высказывания формируют новый знак – новое высказывание, делающее возможным дальнейшее движение по тексту. При этом, чтобы это высказывание было сформировано, читатель должен извлечь ту информацию, которая эксплицитно в данном фрагменте не представлена (в том числе: установить связь между невыраженным субъектом первого суждения и *мы* во втором предложении; выявить метонимический переход от *мы* к *жизнь*; через деривационный повтор *созерцать – созерцательная* прийти к особому, отличному от общепринятого смыслу понятия *совершенная созерцательная жизнь*). В текстовом анализе Ролана Барта, по существу, используется именно такой метод выявления новых текстовых знаков на основе предварительного анализа следующих друг за другом высказываний³. Однако Ю.С. Степанову важны механизмы смыслопорождения именно в художественном тексте, и текстовый знак он дальше трактует в семиотическом смысле – как новое означаемое («изображаемое»), возникающее в результате «сцепления кадров». Ю.С. Степанов ссылается на В.В. Виноградова, который писал о том, что целостные символы-предложения, переплетаясь, подвергаются

¹ Степанов Ю.С. Указ. соч. С. 216.

² Дюби Ж. Время соборов: пер. с франц. М., 2002. С. 104.

³ См.: Барт Р. S/Z. М., 1994.

в языке А. Ахматовой метафорическому преобразованию¹. Мысль та же, хотя и выраженная в другой терминологии – и Ю.С. Степанов подхватывает ее, комментируя известные ахматовские строки:

*Самые темные дни в году
Светлыми стать должны.
Я для сравнения слов не найду, –
Так твои губы нежны.*

«Здесь первые две строчки образуют один образ, вторые две – другой, не связанный с первым. Это – изображаемое. Соположение их рождает новый образ, не содержащийся ни в одном из первоначальных словесных образов. Это – выражаемое»².

Так возникает «схема метаописания художественного произведения». Кадру соответствует «изображение» (словесный образ); соединившись вместе, они дают новое значение (выражаемое), метаобраз. Соположение метаобразов, теперь уже второй системы, можно описать с помощью третьей системы, причем количество образов этой метасистемы будет меньше предыдущей. Так мы доходим «до минимально возможного в данной ситуации количества метаобразов, которые по содержанию должны – если отправная точка была найдена верно – совпасть с художественной идеей произведения»³. Абстрактной эта схема выглядит до тех пор, пока она не обращается к конкретному тексту. В тексте она обрастает плотью, направляя «объектив» и на то, что высказано, и на то, что не высказано, а рождается в тексте именно в процессе его линейного развертывания. По существу в разных исследовательских практиках используется именно эта схема «метаописания».

Однако Ю.С. Степанов вовсе не настаивал на том, что его «схема метаописания художественного произведения» является единственно возможной. Последняя часть его монографии целиком посвящена художественной речи. Разграничив стилистику «от автора», «имманентную» стилистику и стилистику восприятия, Ю.С. Степанов приводит целую совокупность версий стилистического анализа: в первую очередь стихотворных, но также и прозаических русских и французских художественных текстов. Стилистика «от автора» – это логический анализ М. Рустана, психологический анализ М. Граммона, это «современная французская школа», как ее называет Ю.С. Степанов – Ж. Марузо, Ш. Брюно, Ж. Антуан. И, конечно, это стилистика Л. Шпицера. «Имманентная» стилистика представлена изложением позиций русских формалистов и структуральным анализом на примере разбора Р. Якобсоном стихотворения болгарского поэта Христо Ботева «Казнь Василия Левского». К стилистике восприятия отнесены работы Л.В. Щербы и Б.А. Ларина. По мысли Ю.С. Степанова, подход к тексту зависит от самого текста, за которым стоит

¹ Виноградов В.В. О поэзии Анны Ахматовой (стилистические наброски) // Виноградов В.В. Избранные труды. Поэтика русской литературы. М., 1976 (раздел VI: «Сопоставления, сравнения и метафоры»).

² Степанов Ю.С. Указ. соч. С. 291.

³ Там же. С. 292.

время, и от человека. «...Стилистические учения в каждую данную эпоху возникают в ответ на потребность понять искусство именно этой эпохи... <...> Таким образом история стилистики предельно ясно показывает, как художественная речь, искусство, а оно в данном случае практика, постоянно опережает научное сознание – стилистику»¹. Вслед за Л.В. Щербой Ю.С. Степанов отстаивает «индивидуальность наблюдения в стилистике. Щерба предвосхитил общее теперь положение: если сбросить со счетов наблюдателя, то во многих случаях в результате получится большее искажение объективной истины, чем если учесть индивидуальность наблюдателя и сделать поправку на нее»². Нельзя заниматься искусством и стилем в искусстве, не любя само искусство. Юрий Сергеевич Степанов был именно таким человеком. Поэтому его трудам в целом присуща особая стилистическая аура и эстетическое отношение к языку.

¹ Степанов Ю.С. Указ. соч. С.270.

² Там же. С.284 -285.