ОБ ЭСТЕТИЧЕСКИ-КОММУНИКАТИВНОЙ ФУНКЦИИ ЯЗЫКА

Одна из особенностей человеческого познания заключается в его двоякой направленности. Устремляясь в беспредельные просторы вселенной и таинственную глубь микромира, оно другой стороной своей обращено непосредственно к человеку и, в частности, к его духовной жизни. При этом, независимо от объекта познания, путь к цели остается один—«от живого созерцания к абстрактному мышлению и от него к практике—таков диалектический путь познания истины, познания объективной реальности»¹.

Но как подвергнуть «живому созерцанию» внутренний духовный мир человека, то, что не является материальным объектом, не обладает адекватно соответствующими его сущности материальными атрибутами? Разумеется, наши переживания могут проявляться в каких-то жестах, звуках и иных материальных движениях. Но, во-первых, переживания довольно часто не сопровождаются внешними проявлениями, во-вторых, эти внешние проявления большей частью возникают, так сказать, в конце, как реакция, ответ на раздражение, и не составляют самого процесса. Они могут служить сигналами о его наличии, но мало что говорят о его природе.

Когда мы слышим, что человек тяжело вздохнул, то можем лишь в самых общих чертах предполагать о каких-то неприятных переживаниях, но не знаем, печаль ли это, сожаление, досада, разочарование. Слишком мала вероятность того, чтобы услышанный вздох вызвал в нашей душе то же самое переживание, которым он был порожден. Таким образом, внешние проявления не могут служить надежным подспорьем, коль скоро мы желаем исследовать духовные переживания, познать их. Это станет еще очевиднее, если учесть омонимичность внешних проявлений, доходящую порой до полной противоположности. Так, например, через слезы могут обнаруживаться (только обнаруживаться, а не раскрываться) как глубочайшее горе, так и светлая радость; улыбка может свидетельствовать как о чувстве одобрения, так и об

¹ В. И. Ленин. Соч., изд. 4-е, т. 38, стр. 146—147.

остром сарказме, претенциозном высокомерии, сердечной доброжелательности и т. д.

Одним словом, истинное значение внешнего выражения чаще всего становится нам понятным лишь после того, как мы иными путями узнали содержание самого переживания. Следовательно, они не могут рассматриваться как материализованные факторы адекватного выражения внутренних процессов: объем предоставляемой ими информации слишком скуден, часто носит неопределенный, а то и противоречивый характер.

Средством, способным объективизировать все бесконечное многообразие внутреннего мира человека, является искусство. Оно воссоздает живое кипение страстей, сложную борьбу выступающих в диалектическом единстве противоположных психических процессов, в которых находят внутреннее выражение внешние условия социального и биологического² бытия человека. Так искусство дает возможность подвергнуть внутренний мир человека «живому созерцанию», перейти от него к абстрактному мышлению и в то же время служит материальной «базой», через которую результаты абстрактного мышления могут быть вновь обращены к практике в целях дальнейшего совершенствования духовного мира. При этом надо в ряду различных видов искусств отметить особое место литературы и таких видов искусства, как театр, кино, в которых различные конкретно-чувственные средства воссоздания действительности выступают в синтезе со словом, которое, как известно, выступает средством логизации, абстрагирования мысли.

Мы отдаем себе отчет, что язык в искусстве выступает в своеобразной, эстетически-коммуникативной функции и слово выступает в ином, чем в абстрактно-логическом мышлении, аспекте. Тем не менее мы почти не знаем слов, встречающихся в художественной литературе, которые не могли бы быть пригодными для употребления в иных целях. Совершенно очевидно, что сущность слова раскрывается как в его способности выступать средством абстрактно-логического мышления, так и служить материалом для воссоздания конкретно-чувственного облика предметов и явлений действительности³.

² Поскольку человек—существо общественное, биологическое также чаще всего выступает в форме общественного или, по крайней мере, получает общественную окраску.

³ В. Кожин (Художественная речь как форма искусства слова. В кн: «Теория литературы», т. 3, М., 1965.) отстаивает идею резкого отграничения художественно-изобразительной функции слова от прочих его свойств, в результате чего язык художественной литературы рассматривается как абсолютно автономное явление внеязыкового характера. В свете сказанного выше это вряд ли правильно.

Таким образом, именно литература вводит в орбиту абстрактно-логического мышления результаты художественного познания конкретно-чувственного, добытые как его, так и другими видами искусства.

Особенно хорошо это прослеживается в тех случаях, когда на словесной, литературной основе создаются произведения других видов искусства. Сергей Бондарчук во 2-й серии «Войны и мира» воссоздает на экране сцену после охоты в доме дядюшки. Ему почти не нужны слова. Все оживает перед глазами в своей конкретно-чувственной непосредственности—эти бревенчатые стены, полусонный деревенский быт и умиротворенная, улыбающаяся Анисья Федоровна, и виртуозная игра Митьки-кучера на балалайке, и звучный, чистый аккорд, которым дядюшка начинает песню. А вот уж и Наташа пустилась в пляс. И зал не просто наблюдает, а весь погружается в эту воссозданную средствами искусства конкретно-чувственную картину жизни. Но тут как будто рядом с тобой, или даже в самом тебе, возникает ненавязчивый голос, доносящий до сознания мысль Толстого: «Где, как, когда всосала в себя из того русского воздуха, которым она дышала,—эта графинечка, воспитанная эмигранткой-француженкой, этот дух, откуда взяла она эти приемы, которые *pas de châte* давно бы должно были вытеснить? Но дух и приемы эти были те самые, неподражаемые, неизучаемые, русские, которых и ждал от нее дядюшка»⁴.

Режиссер-постановщик почувствовал, что здесь он не вправе уйти от слова, что он обеднит Толстого, если вслед за ним не введет эту созданную, можно сказать, из живой плоти картину в область логического осмысления и анализа. Пример, где это сделано посредством прямого авторского вмешательства, взят преднамеренно, для большей наглядности. Но какими путями ни шел бы настоящий художник, слово ему служит для того, чтобы, воссоздавая во всей сложности внутренний мир человека, сделать его в то же время объектом исследования и познания.

Все увиденное человеком осознается другими постольку, поскольку увидевший закрепил это в слове, мысли, образе, поэтому оно носит общественный характер и зависит от достигнутого в данный момент уровня абстрактно-логических обобщений. Те же возникают обычно на почве предшествовавших обобщений, теорий. Но на определенном этапе развития новые факты перестают ассоциироваться с элементами сложившейся системы знаний. Возникает необходимость произвести «переоценку ценностей», пересмотреть истоки, самые первичные основы прежней системы. Только тогда может

⁴ Л. Толстой. «Война и мир», т. 1—2, М., 1964, стр. 544.

быть открыт простор для новой волны обобщений, для более высокого этапа логического абстрагирования.

В области познания духовного мира человека «переоценка ценностей» в значительной степени выполняется искусством. В литературе в связи с этим возникает потребность возрождения, «освежения» существовавшей когда-то связи слова с конкретно-чувственным реальным явлением, которое оно первоначально обозначало. Для доказательства сошлемся на мысль А. Толстого, высказанную им в период становления нового советского искусства: «Нужно подойти к коренным истокам языка, к началу всех начал—труду, к трудовым процессам и только там найти давно потерянный ключ—жест—и отомкнуть им слово»⁵.

Идея о наличии «внутренней формы слова» принадлежит А. А. Потебне. Он писал, что в любом слове необходимо различать «внешнюю форму, то есть членораздельный звук, содержание, объективизируемое посредством звука, и внутреннюю форму, то есть ближайшее этимологическое значение слова». Следует только учитывать, что когда говорится о выражении нового «видения» обновленными (освеженными) средствами языка, имеется в виду не столько оживление внутренней формы слов, сколько своеобразное, не бывавшее прежде использование многих элементов всей структуры языка: тропов, полисемии, фразеологии, синтаксиса и т. д. Поэтому вновь не можем мы согласиться с утверждением В. Кожина, что понятие о внутренней форме слов в теории художественной речи важно применять «не к речи как таковой, но к надъязыковой реальности «языка поэзии»⁶. Целесообразнее говорить об особой функции языка в искусстве, все же остальное не относится к языку или к «надъязычному», а к **содержанию**, отраженному посредством языка. Выступать же в различных функциях язык может потому, что знаковость—это лишь одно, хотя и очень важное свойство его. Включаясь в живую структуру языка, слово приобретает гибкость, подвижность—самые разнообразные избыточные для знака свойства. В нем почти всегда наблюдается та или иная степень экспрессивности, приобретают значимость звуковая материя слова (что уж совсем противоположно знаку), игра интонации и т. д. Все это и позволяет отразить языковыми средствами то, что простой системой знаков отразить невозможно. Вот почему вернее предполагать неисчерпаемость возможностей языка, чем говорить о «надъязыковом» и «внеязычном» в нем.

Мысли о колоссальном художественном потенциале языка мы встречаем у многих выдающихся мастеров слова. Среди

⁵ А. Н. Толстой. Собрание сочинений. В 10 тт. Т. 10, М., 1961, стр. 265.

⁶ Теория литературы. Т. 3, М., «Наука», 1965, стр. 257.

них особо плодотворными представляются идеи А. Толстого, дающие возможность лучше уяснить суть проблемы.

А. Толстой, как и другие писатели, справедливо считал, что художник слова не просто использует созданный до него язык — он творит язык своих произведений. Творчество — не конструирование по готовым моделям, не выдумывание новых слов, оно состоит в том, что писатель ему одному свойственными приемами употребления слов обнаруживает в них оставшиеся втуне смысловые и эмоциональные богатства. В итоге читатель с удивлением замечает, что слово, обесцвеченное, как трамвайный билет, вдруг засияет жемчужиной, вызовет целую гамму чувств и ассоциаций.

В связи с этим А. Толстой не считает реальной проблему нехватки языкового материала для осуществления самых смелых и сложных художественных замыслов, поскольку язык, как материал искусства, не является чем-то наподобие гранита или мрамора, запасы которых могут быть исчерпаны. Литература создается из материала, который, как все живое в природе, в каждом новом творении возрождается вновь. Это закономерность, свойство языка, вовсе не являющегося однажды сотворенным запасом кирпичиков для построения наших мыслей. Он есть форма бытия мыслей и чувств и немислим без них, как вообще немислимо существование какой-либо формы вне содержания.

А. Толстой возвращается вновь и вновь к мысли о том, что слову предшествовало движение души, реакция среды, то есть внутренний жест. «Слово есть искра, возникающая в конце жеста,—утверждает он,—жест и слово почти неразделимы». Неверно было бы предполагать, что языку слов предшествовал язык жестов, но справедливо предположение, что слово порождено внутренним жестом. Поэтому вполне логично утверждать, что первоначально слово служило средством коммуникации эмоций и только впоследствии стали развиваться прочие свойства его, выдвинувшиеся на первый план в связи с интенсивным развитием абстрактно-логического мышления.

Из этого вовсе не следует, что на современном этапе развития языка сложные чувства не могут найти отражения в слове. Скорее можно говорить о бедности речи, вследствие обедненности мыслей и чувств. Богатство языка может проявиться в реальности только при наличии психического процесса высокой интенсивности. Именно в этом смысле можно понять высказывание А. Толстого о том, что слово никогда нельзя найти, отыскать—оно возникает как искра. Мертвых слов нет—все они оживают в известных сочетаниях.

Для сравнения стоит привести высказывание И. Р. Бехера. Опровергая утверждения В. Бергенгруна (Швейцария),

что поэт говорит не то, что хочет и должен сказать, а только то, на что хватает слов, он противопоставляет ему слова Стендаля: «Человек становится поэтом тогда, когда он в состоянии выразить то, что он хочет и должен сказать». То, что в наших чувствах и мыслях нельзя выразить словами,—замечает при этом Бехер,—«не заслуживает, стало быть, того, чтобы занимать наши чувства и мысли, ибо все наши чувства и мысли рождаются одновременно с их словесным выражением... стремятся обрести язык⁷».

На первый взгляд может показаться противоречивым: с одной стороны, богатый мир чувств и мыслей вызывает к жизни обилие слов, с другой—языковое богатство представляет полный простор в мире глубочайших чувств и дерзновеннейших мыслей. Но это противоречие чисто диалектическое, выражающее существующее в действительности противоречивое свойство языка, благодаря которому он выступает тончайшим и гибким оружием двойного действия: во-первых, художественно воплощает мысли и чувства и, во-вторых, возбуждает их. Но не следует забывать, что это свойство языка находится лишь в потенции, говорит о возможностях, которые могут переходить в действительность только при определенных условиях. Потенциально каждому слову свойственна функция сигнала. На практике же дело обстоит не совсем так. Многие слова, подвергшись инфляции (причины бывают разные), превращаются лишь в бледную тень сигнала, а слова-паразиты, например, и вовсе теряют какие-либо значимые свойства. Лишь до тех пор, пока слово (в какой угодно опосредствованной форме) таит в себе образ и связанное с ним психическое движение, оно способно так или иначе сигнализировать жесту и вновь вызывать его, то есть, наряду с другими, выполнять и эстетически-коммуникативную функцию.

Но продолжительное употребление одних и тех же слов в постепенно вырабатывающихся стереотипах выражений (как разнообразный раздражитель) вместо возбуждения вызывают процесс торможения. Вот почему каждая эпоха в силу своей потребности выразить в языке то новое, что ей присуще, вынуждена отбросить устаревшие, «заштамповавшиеся» словоупотребления и вновь обратиться к языковой основе, чтобы современными средствами и приемами вдохнуть в них новую жизнь. При этом вовсе не имеется в виду, что каждая новая эпоха создает или существенно видоизменяет словарный фонд, производится лишь своего рода ревизия знакового значения словесного материала. Поскольку ему свойственна полисемия, одни значения отступают в тень, сохраняются в стертом виде, другие выступают на первый план, а иногда у

⁷ «Новый мир», 1959, № 2.

закрепленных в словарном фонде слов появляются и совершенно новые значения. Наглядным примером тому может послужить родившееся только в 1957 году новое значение слова «спутник», вошедшее в таком значении во многие языки мира.

Чаще всего художнику удается «снять» стертость, заштампованность употреблением таких словосочетаний, которые хотя бы отчасти возвращают словам связь с явлениями, первоначально породившими их. Но такой эффект может быть достигнут при чрезвычайно тонком чутье к языковому материалу, глубокому пониманию закономерностей его развития.

Выше уже отмечалось, что истинный художник не лепит свои образы из заготовленного материала. По мнению А. Толстого, он использует только языковое сырье и сам творит язык своих произведений. Но сырье должно быть чистым, полноценным, долговечным. А. Толстой, например, увидел его в пыточных записях XVII века. По признанию писателя, чтение их было подобно выходу на сияющую гладь. То рассказывала, стонала, лгала, вопила от боли и страха народная Русь. В пыточных актах, искусно записанных дяками и подъячими Московской Руси, перед которыми стояла задача, сохраняя все особенности речи пытаемых, передать их показания, сохранился язык чистый, простой, точный, образный, гибкий, будто нарочно созданный для великого искусства.

И все же слово является только символом того переживания, чувства, которое было вызвано восприятием определенного явления или предмета. Если художник сообщит это слово читателю, который сам никогда не испытывал подобного чувства, оно ему ровно ничего не скажет. А ведь одна из задач искусства в том и состоит, чтобы человек мог познать неведомые ему чувства других людей. Поэтому писатель чаще всего вынужден использовать не те слова, которые в плаче или в радости вырвались из груди изображаемого человека (они могут оказаться случайными, стертыми, невыразительными), а находить языковой материал для такого впечатляющего воссоздания чувств, какое способно вызвать их у тех, кто никогда ничего подобного не переживал, не испытывал. А. Толстой был убежден, что для этого пригодна лишь такая фраза, которая появляется как выражение системы жестов. Подлинно художественной эта фраза окажется лишь при условии, если она создана по методу построения народной речи, если художник видит изображаемого человека изнутри, не противопоставляет себя ему, не заучивает его язык, а сам живет чувствами своего героя. Язык же, по мнению А. Толстого, создается для каждого данного мгновения, в котором типичный человек в типичных обстоятельствах испытывает максимальное напряжение чувств и производит жест, движение (пускаяй только угадываемое).

«Как услышать этот язык?»—спрашивает писатель и тут же отвечает: «Его нужно увидеть. Это закон для писателя—создавать произведения путем внутреннего видения тех предметностей, которые он описывает»⁸. Здесь мы как бы оказываемся в кульминационной точке творческого процесса художника слова, которому способность к перевоплощению и помогает «увидеть» язык, из которого рождаются подлинные ценности искусства.

Именно в искусстве, которое в самом буквальном смысле является языком чувств, ярче всего обнаруживается и эстетически-коммуникативная функция слова.

И в самом деле, когда мы читаем у Маяковского:

Потолок на нас пошел снижаться вороном,
Опустили головы, еще нагни,
Потемнели вдруг и стали черными
Люстр расплывшихся огни.

то меньше всего узнаем о том, что непосредственно названо этими словами, то есть о потолке, о люстрах, о свойствах электрических огней, но зато, как электрическим током нас пронзает боль величайшей утраты, мы видим, как отражаются эти расплывшиеся огни в слезах, которые «не сжуешь с усов и щек», и чувствуем себя так, как будто оказались среди тех сильных, прокаленных в испытаниях и сраженных огромным горем людей. Где поэт нашел эти предельно точные слова? Он их «увидел», то есть он увидел все, что окружало изображенных им людей именно так и только так, как могли они увидеть это сами, он уловил внешние атрибуты внутреннего процесса, уловил внутренний жест. Того же результата достигает Михаил Шолохов в сцене похорон Аксиньи. И мы начинаем ощущать великую, ничем не измеримую скорбь Григория Мелехова прежде, чем задумаемся, может ли быть в действительности «ослепительно сияющий чёрный диск солнца», увиденный героем романа. Так язык проявляет свою способность выступать не только средством отражения непосредственно воспринимаемых нами предметов и явлений действительности, но и средством объективизации чисто субъективного, чрезвычайно сложного внутреннего мира человека.

⁸ А. Н. Толстой. Собрание сочинений. В 10 т. Т. 10, М., 1961, стр. 413.