

Карпенко И.Е.,
Учение Потебни о внутренней форме слова и
лингвопоэтический феномен орнаментальной прозы
Язык и текст langpsy.ru
2018. Том 5. № 2. С. 3-8.

Karpenko I.E.,
The teachings of Potebnya on the inner
form of the word and the linguo-poetic
phenomenon of ornamental prose
Language and Text langpsy.ru
2018. Vol. 5. # 2, pp. 3-8.

Учение Потебни о внутренней форме слова и лингвопоэтический феномен орнаментальной прозы

Карпенко И.Е.,

кандидат филологических наук, доцент, Государственный институт русского языка им.
А.С. Пушкина (ФГБОУ ВО "Гос. ИРЯ им. А.С. Пушкина"), Москва, Россия.
ikarpenko@yandex.ru

В статье рассматривается наследие А.А. Потебни и представителей его школы, учение о внутренней форме слова и другие их концепции применительно к лингвопоэтическому анализу текстов оригинальной школы Серебряного века – орнаментальной прозы, а также определяются основные типологические черты этого феномена в русской литературе.

Ключевые слова: русская литература, Серебряный век, орнаментальная проза, поэтика, художественный дискурс, лингвопоэтический анализ, Потебня, харьковская школа, внутренняя форма слова.

Для цитаты:

Карпенко И.Е. Учение Потебни о внутренней форме слова и лингвопоэтический феномен орнаментальной прозы [Электронный ресурс] // Язык и текст langpsy.ru. 2018. Том 5. №2. URL: <http://psyjournals.ru/langpsy/2018/n2/Karpenko.shtml> (дата обращения: дд.мм.гггг)

For citation:

Karpenko I.E. The teachings of Potebnya on the inner form of the word and the linguo-poetic phenomenon of ornamental prose [Elektronnyi resurs]. Jazyk i tekst langpsy.ru [Language and Text langpsy.ru], 2018, vol. 5, no. 2. Available at: <http://psyjournals.ru/langpsy/2018/n2/Karpenko.shtml> (Accessed dd.mm.yyyy)

Системный подход к художественному дискурсу предполагает динамический лингвопоэтический анализ формы литературного произведения вне отрыва от содержания, с учетом внешних и внутренних детерминант. Это обуславливает учёт всех факторов появления того или иного текста в их взаимосвязи и взаимообусловленности, исследование эстетических особенностей текста и его формально-языковой структуры, специфики производимого им художественного эффекта.

Язык художественной литературы существует по своим имманентным законам, но отражает общие тенденции развития «языка в языке» и изменяется с изменением внешних условий существования. В.Б. Шкловский заметил: «Писатель – только место приложения сил. Пишет не он, а литературная эпоха» [5, с. 281]. Художник слова обладает повышенной чувствительностью к предметам, явлениям и процессам окружающей действительности. Задача писателя – выразить специфическое содержание, которое заставляет его искать новые образно-речевые средства, новую (или обновленную) форму для своих произведений. В этом случае писатель либо использует язык «в иных пропорциях», выбирая из имеющихся в языке изобразительных средств, либо, когда полностью исчерпаны имеющиеся средства, переходит на другой тип коммуникации, привлекая как лингвистические, так и нелингвистические источники для развития и обновления своего идиостиля. Однако любое изменение на каком-

либо уровне влечет за собой изменения на другом, соответствующую постепенную «настройку» всей образно-речевой системы.

Сказанное в полной мере относится к литературному и лингвопоэтическому феномену, возникшему в начале XX века – орнаментальной прозе - и представленному именами Андрея Белого, Алексея Ремизова, Евгения Замятина, Бориса Пильняка, Артёма Весёлого, Конст. Вагинова, Ларисы Рейснер и других писателей-орнаменталистов. В этом смысле орнаментальная проза – лишь новый канал воздействия на читателя, использующий для передачи иного внеязыкового содержания обновлённый набор художественных средств и приемов изображения. Писатели-орнаменталисты лишь по-новому взглянули на известные в истории литературы и искусства средства. Их нетрадиционное сочетание, эстетическое переосмысление родило новое качество или, если согласиться с В.Б. Шкловским, ощущение нового качества: «Нужно было изменить язык. Тенденция эта была выполнена, на материале, давшем ощущение новизны. Дальше, путем создания новых ассоциаций по смежности, новое слово стало почтенным не менее прежнего» [5, 283].

Орнаментальная проза в принципе отказывается от сюжета, фабулы, да и традиционной повествовательной формы в целом. Она монтажна, графически расцвечена, изукрашена сновидениями, мозаичными вкраплениями разнородных текстов, отрывков, документов, поэтических новелл. Текстам этого типа присуща повышенная «ощутимость» образно-речевой формы: их отличает метафоричность, ассоциативность образов, активное использование повторов, лейтмотивов, активная символизация и «тропеизация», обострённое внимание к слову, его внутренней форме. Орнаментальная проза успешно продолжила блистательную «линию Гоголя» в русской литературе, а лингвопоэтический анализ этих текстов позволяет говорить об особой орнаментальной эстетике данного вида художественных текстов с присущими лишь ей изобразительными компонентами и типологическими особенностями.

По мнению Ю.С. Степанова, выдвижение на первый план в качестве основного признака языка художественной литературы какой-либо основной черты является как раз признаком языка художественной литературы данного литературно-художественного течения или метода, к которому принадлежит и данная теоретическая концепция. Как таковой язык художественной литературы может быть охарактеризован как система языковых средств и правил, в каждую эпоху различных, но равно позволяющих создание воображаемого мира в художественной литературе [ЛЭС, 1990, с. 609]. В связи с этим вспомним концепцию А.А. Потебни и его школы, которые возникли в эпоху распространения психологических, исторических и социологических методов на фоне глубокого психологизма русской реалистической прозы, её необычайно интенсивного развития. А потому внимание исследователей привлекало в первую очередь не само литературное произведение, его художественная форма, а психика автора, внутренние процессы, вызвавшие к жизни это произведение, т. е. сфера воспринимающего сознания. Именно А.А. Потебня впервые высказал мысль об утверждении «серединого» положения особой науки о языке художественных произведений наряду с общей наукой о поэзии как особой форме речи и мышления. По сути, он явился родоначальником отечественной традиции в изучении языка художественной литературы, продолженной его учениками (Д.Н. Овсяннико-Куликовским, А.Г. Горнфельдом, В.И. Харциевым, Б. Лезиным и др.), разработав теорию образа, учение о поэтическом мышлении и специфике художественной деятельности, классификацию тропов и фигур, вопрос о значении и смысле поэтического слова, соотношении поэтического слова и мифа...

Начало XX века и революция вызвали к жизни обилие деклараций, манифестов, группировок, эстетических программ, огромное количество модернистских, авангардистских школ в литературе и ознаменовались активным поиском новых форм – соответствующего духу эпохи стиля, перевооружением, своеобразной «интенсификацией» художественного языка. ОПЯЗ, закономерно отрицающий предшествующие теории, появляется как реакция на

формалистские новации своего времени. И хотя представители формальной школы критиковали Потебню за отсутствие «разграничения, спецификации образа» (Ю. Тынянов), за то, что он «не различал язык поэзии от языка прозы» (В. Шкловский), многие идеи и теоретические положения А.А. Потебни и его учеников остаются чрезвычайно продуктивными – и в общетеоретическом, и в частноаналитическом аспектах. В том числе – при анализе орнаментальной прозы. Такими методологически плодотворными применительно к орнаментальным текстам, на наш взгляд, являются учение о внутренней форме, исследование эволюции литературных форм, соображения по поводу принципа экономии в языке и некоторые другие.

Анализируя мыслительную деятельность человека, наряду с внешней формой Потебня выделяет в слове форму внутреннюю – собственно значение и этимологическое значение, которое помогает понять процесс этой деятельности. Он показывает, как «представляется» человеку его собственная мысль: «Внутренняя форма... иначе направляет мысль... Внешняя форма нераздельна с внутреннею, меняется вместе с нею, без нее перестает быть сама собою, но тем не менее совершенно от нее отлична» [3, с. 22-23]. Исходя из этого, внутренняя форма становится признаком нового понятия, центром образа, выступая как представление о предмете в словах образных, существующих в языке наряду со словами безобразными. Потебня разделяет, таким образом, словарный состав языка на слова с живым и забытым представлением, разрабатывая проблемы поэтической семантики. Рассматривая вопрос о мыслительной деятельности человека, Потебня разрабатывает теорию художественного образа, устанавливая аналогию между словом и художественным образом: «В поэтическом, следовательно, вообще художественном произведении есть те же самые стихии, что и в слове; содержание (или идея), соответствующее чувственному образу или развитому из него понятию; внутренняя форма – образ, который указывает на это содержание, соответствующее представлению (которое тоже имеет значение только как символ, намек на известную совокупность чувственных восприятий или на понятие), и, наконец, внешняя форма, в которой объективируется художественный образ» [3, с. 26].

В связи с этим надо заметить, что именно стремление к максимальной выразительности образа в поэтической структуре дискурса определяет специфику орнаментальной прозы и дает богатый материал для изучения тех компонентов орнаментальной эстетики, которые отразили особенности художественного мышления писателей-орнаменталистов Серебряного века. По отношению к текстам этого вида орнамент понимается не как украшение или украшательство, а как некий сакральный знак (эмблема, символ), который выполняет не только эстетическую, но и «магическую» функцию, вовлекается в цепь ассоциаций и всегда непостижим вглубь до конца. В этом смысле писатель-орнаменталист есть мифотворец, ибо не мир, а миф является объектом его описания. Мифологизм и символизм на этом этапе становятся внутренней детерминантой литературного процесса.

Мифологизм художественного мышления, с одной стороны, и стремление к максимальной выразительности образа, с другой, выстраивают ту динамическую оппозицию, которая косвенно демонстрирует отношения внутренней формы языка в целом и внутренней формы отдельных языковых знаков. Поскольку мифотворчество в орнаментальной прозе – это способ художественного кодирования референциальных пространств (как интерпретационно открытых, так и интерпретационно закрытых – например, сновидения), направленный на «сакрализацию» элементов языкового сознания, и в то же время – путь постижения глубинных сущностей архетипического, внеязыкового сознания. Вместе с тем, своеобразие «характера языка» определяется особенностями языкового строя, который формируется в сознании носителей языка. Как показал анализ, принцип актуализации внутренней формы отдельных языковых знаков является ведущей тенденцией в творчестве А. Ремизова, А. Белого, Б. Пильняка и в целом относится к знаковой аксиоматике орнаментализма. Особенно интересно с

этой точки зрения творчество А.М. Ремизова, для которого именно лад слов, исконный строй русской речи стал мерилом художественности.

Характерная черта русского языкового сознания – непременно объяснить любую непонятную внутреннюю форму (примером тому может служить народная этимология, «языковая игра», фольклор, в том числе и городской), в орнаментальной прозе проявляется в том, что текст может иметь «метатекстовый» характер, то есть являться объяснением к внутренней форме. В результате внутренняя форма выступает и как объект подсознательного декодирования её читателем в процессе восприятия художественного текста, и как «повод» для создания писателем нового живого образа. А элемент «языковой игры» при этом – как прием, применяемый автором для раскрытия внутренней формы. В результате слову «присваивается» (или возвращается) его изначальная мифическая, магическая функция: писателем намеренно раскрывается внутренняя форма слова, а за счет «обнажения» семантических связей происходит его включение в образно-речевую ткань текста. Таким образом, создается новая образность и возникают дополнительные – ассоциативные – связи.

Д.Н. Овсяннико-Куликовский вслед за А.А. Потебней процесс забвения внутренней формы – т. е. переход образных (поэтических) слов в безобразные (прозаические) – и другие смежные явления (например, передвижение процессов речи из сферы чувства в сферу мысли) объясняет сбережением силы, накоплением энергии, достижением все больших результатов при все увеличивающемся ее сбережении [2, с. 28-30]. Не разделяя свойственную потебнианцам абсолютизацию принципа экономии в языке, заметим, что по отношению к некоторым явлениям языка, в частности языка художественной литературы, их размышления остаются весьма продуктивными – к примеру, в том, что касается эллипсиса и парцелляции в орнаментальной прозе. Алексей Ремизов признавался: «Люблю русские природные опущения слов (эллипс), когда фраза глядится как медовые соты... Хочу писать, как говорю, а говорить, как говорится» [4, с. 590]. Для него лад слов, русский лад – это сопряжение глубинных значений и на синтагматической, и на парадигматической оси текста: образная «ощутимость» подкрепляется словесными построениями – «летучим» синтаксисом, парцеллированными конструкциями, эллиптическим построением фраз и другими средствами «экспрессивного синтаксиса», характерными для живого разговора «из уха в ухо».

Чрезвычайно интересны и идеи Д.Н. Овсяннико-Куликовского о вытеснении грамматических процессов, обычно протекающих в сфере подсознательной ещё глубже, ещё дальше от «порога сознания»: «Они становятся совершенно автоматичными, между тем как сознание всецело устремлено на содержание речи» [2, с. 23]. Сравним у Ремизова: «Пламень взвивался надо мной и пламя вырезалась из сердца — пламя окружало меня» [4, с. 467]. Здесь для создания яркого речевого образа сознательно «грамматизируется» языковое мышление, а именно: всеохватность огня передается всеми потенциально возможными для русского языка родовыми окончаниями (пламень – м. р.; пламя – ср. и ж. р.). Таким образом, налицо – с целью создания новой образности – возрождение в орнаментальной прозе архаических форм языкового мышления.

Исследования эволюции литературных форм, проведенные учеными харьковской школы, помогают понять эволюцию орнаментальных форм в русской прозе XX века: «Нет художественного произведения, в создании которого не участвовали бы элементы прозы, и нет прозаического... процесса мысли, который бы совсем обходился бы без содействия поэтических элементов, в собственном смысле, либо символических» [1, с. 32]. Теоретическое изучение, например, роли ритма и его связи с психической организацией человека, эстетическим чувством («чувством душевного благосостояния») и взаимной обусловленности поэтической и прозаической форм, осуществленное Д.Н. Овсяннико-Куликовским; активности бессознательного Б.А. Лезиным, было практически (сознательно или нет) творчески «применено» орнаменталистами (особенно А. Белым). Оно помогает нам выделить и

Карпенко И.Е.
Учение Потебни о внутренней форме слова и
лингвопоэтический феномен орнаментальной прозы
Язык и текст langpsy.ru
2018. Том 5. № 2. С. 3-8.

Karpenko I.E.
The teachings of Potebnya on the inner
form of the word and the linguo-poetic
phenomenon of ornamental prose
Language and Text langpsy.ru
2018. Vol. 5. # 2, pp. 3-8.

проанализировать некоторые типологически значимые черты этой прозы: ритмизацию, лейтмотивность, развернутую метафоризацию, привлечение максимального числа каналов воздействия на читателя, «поток сознания» и творческую активность сновидения, а также мифологизм и символизм как основные внутренние детерминанты орнаментального текста.

Таким образом, если воспользоваться терминологией потебнианцев, орнаментальная проза – это дальнейшая работа художников слова по образному сгущению мысли, возникновение новых художественных элементов (сложных ассоциаций) – «из поэтических через забвение посредствующего представления» [1, с. 31-32]. А теория Д.Н. Овсяннико-Куликовского о происхождении искусства и эволюции поэтических элементов помогает понять генеалогию орнаментальной прозы, её корни, причины появления на рубеже веков, её роль в истории литературы Серебряного века, в становлении новых жанрово-композиционных и образно-речевых художественных форм, а также влияние на последующее развитие русской прозы и на возникновение «пограничных жанров».

Литература

1. *Овсяннико-Куликовский Д.И. Лингвистическая теория происхождения и эволюции поэзии // Вопросы теории и психологии творчества. Изд. 2-е. – Харьков, 1911. – Т. 1.*
2. *Овсяннико-Куликовский Д.И. Синтаксис русского языка. Изд. 2-е. – Пг., 1917.*
3. *Потебня А.А. Теоретическая поэтика. – М.: Высш. школа, 1990.*
4. *Ремизов А.М. Неумный бубен. – Кишинев, 1988.*
5. *Шкловский В.Б. Гамбургский счет: Статьи - воспоминания -эссе (1914-1933). – М.: Сов. писатель, 1990.*

Карпенко И.Е.,
Учение Потебни о внутренней форме слова и
лингвопоэтический феномен орнаментальной прозы
Язык и текст langpsy.ru
2018. Том 5. № 2. С. 3-8.

Karpenko I.E.,
The teachings of Potebnya on the inner
form of the word and the linguo-poetic
phenomenon of ornamental prose
Language and Text langpsy.ru
2018. Vol. 5. # 2, pp. 3-8.

The teachings of Potebnya on the inner form of the word and the linguo-poetic phenomenon of ornamental prose

Karpenko I.E.,

*PhD in Philology, Assistant Professor, Pushkin State Russian Language Institute, Moscow,
Russia. ikarpenko@yandex.ru*

The article examines the legacy of A.A. Potebnya and representatives of his school, the teaching on the inner form of the word and their other concepts with reference to the linguo-poetical analysis of the texts of the original school of the Silver Age - ornamental prose, and also defines the main typological features of this phenomenon in Russian literature.

Key Words: Russian literature, Silver age, ornamental prose, poetics, artistic discourse, linguo-poetical analysis, Potebnya, Kharkov school, inner form of the word.

References

1. Ovsyaniko-Kulikovskij D.I. Lingvisticheskaya teoriya proiskhozhdeniya i ehvolyucii poehzii // Voprosy teorii i psihologii tvorchestva. Izd. 2-e. – Har'kov, 1911. – T. 1.
2. Ovsyaniko- Kulikovskij D.I. Sintaksis russkogo yazyka. Izd.2-e. – Pg., 1917.
3. Potebnya A.A. Teoreticheskaya poehtika. – M.: Vyssh. shkola, 1990.
4. Remizov A.M. Neuemnyj buben. – Kishinev, 1988.
5. SHklovskij V.B. Gamburgskij schet: Stat'i - vospominaniya -ehsse (1914-1933). – M.: Sov. pisatel', 1990.