

ОЛЬГА ВАЛЕНТИНОВА

 <https://orcid.org/0000-0002-8510-8701>
kaf_yazik_rudn@mail.ru

СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ЗНАКИ ПОЛИФОНИЧНОГО ТЕКСТА

THE STYLISTIC SIGNS OF A POLYPHONIC TEXT

In a polyphonically-organised text characterised by weakened ties between the utterance, its subject, object, and meaning, the style changes its functional vector. In polyphony, the semiotic value of the category of style decreases due to stylistic homonymy. The style ceases to perform a characterological function, hence it is difficult, and in some cases even impossible, to define the hero according to the stylistic indicators of his/her speech. The use of undifferentiated – without attachment to certain subjects and objects – stylistic indicators is a typologically-marked phenomenon inherent in the polyphonic aesthetic system. However, the same element can be encoded by several aesthetic codes: universal, typological, and individual. The degree of stylistic homonymy is in direct proportion to the degree of the polyphonicity of the text. In case an utterance “wanders” freely between different subjects and is overflowed with meanings, the technique of repetition, in addition to stylistic homonymy, becomes an integral feature of a polyphonic text as an extremely economical way of generating new meanings, being a tool of foregrounding both secondary (from the standpoint of linear development of the text) and initial meanings. Repetition entails a change in both the pragmatic and the conceptual meaning of the utterance. Thus, style in polyphony acts as a meaning-forming and meaning-transforming factor and takes direct rather than indirect part in creating nuclear meanings of the text.

Keywords: polyphonic text, semiotic model, style, technique of repetition, stylistic homonymy

В полифонично организованном тексте с характерным ослаблением связей между высказыванием, его субъектом, объектом и значением стиль меняет свою функциональную направленность. Действующая в условиях полифонии стилистическая омонимия приводит к снижению семиотической значимости категории стиля. Стиль перестает выполнять характерологическую функцию, затрудняя, а в ряде случаев делая невозможной атрибуцию героя по стилистическим показателям его речи. Недифференцированное – вне привязанности к определенным субъектам и к определенным объектам – употребление ярких стилистических показателей (уменьшительных форм, каламбуров, семантических ассоциаций, разрушенных структурно-семантических стереотипов) – типологически маркированное явление. Однако типологическая маркированность не исключает маркированности идиостилистической и общеэстетической. Один и тот же элемент или прием может быть одновременно закодирован несколькими эстетическими кодами: универсальным, типологическим и индивидуальным. Степень стилистической омонимии прямо пропорциональна степени полифоничности текста.

Стилистическая омонимия голосов разных героев порождает стилистическое двойничество, которое соотносится с семантическим двойничеством героев. В ситуации свободного «блуждания» высказывания между разными субъектами и переполненности высказывания значениями помимо стилистической омонимии неотъемлемым признаком полифоничного текста становится прием повтора как предельно экономный способ порождения новых смыслов и одновременно способ актуализации и вторичных смыслов (с позиций линейного развертывания текста), и исходных. При повторе происходит изменение и прагматического, и концептуального значения высказывания. Таким образом, стиль в полифонии выступает как смыслообразующая и смыслопреобразующая сила, которая прямо, не опосредованно участвует в создании ядерных смыслов текста.

Ключевые слова: полифоничный текст, семиотическая модель, прием повтора, стилистическая омонимия

Прежде чем перейти к обсуждению особенностей функционирования категории стиля в условиях полифонии, необходимо сразу оговориться, что метафору «полифония», предложенную в свое время Михаилом Бахтиным в отношении творчества Федора Достоевского¹, мы будем использовать не для обозначения теоретических построений Бахтина, а для обозначения появившегося в творчестве Достоевского нового эстетического феномена. Его сущность определяется выведенной нами семиотической моделью, основанной на ослаблении связи между высказыванием, его субъектом, объектом и значением. Говоря иначе, одно и то же высказывание может потенциально исходить от любого субъекта, быть направленным на любой объект и покрывать собой любые значения без каких бы то ни было ограничений. Эту модель, основанную на изменении внутренних свойств текста, мы и называем полифонией. Как любая идеальная модель, идеальная модель полифонии как недоступный предел проекции может реализовываться в разной степени. Но в полной мере она себя проявила только в двух произведениях Достоевского – в повести *Двойник* и романе *Братья Карамазовы*.

В ситуации свободного блуждания высказывания между разными субъектами и разными объектами повтор становится стилистическим знаком полифоничного текста.

Повтор, высказанный другим голосом, может менять и прагматическое, и концептуальное значение высказывания. Например, рассказчик, повторяя слова г-на Голядкина, изменяет их смысл на противоположный, одновременно меняя коннотацию, а значит, и прагматическое значение [далее в примерах выделено мной – О. В.]:

¹ М. М. Бахтин, *Проблемы творчества Достоевского*, Ленинград: Прибой 1929.

«Вот бы штука была, – сказал господин Голядкин вполголоса, – вот бы штука была, если б я сегодня манкировал в чем-нибудь, если б вышло, например, что-нибудь не так, – прыщик там какой-нибудь вскочил посторонний или произошла бы другая какая-нибудь неприятность; впрочем, покамест, недурно; покамест **всё идет хорошо**». Очень обрадовавшись тому, что **всё идет хорошо**, господин Голядкин поставил зеркало на прежнее место...²

В полифоничном тексте не только рассказчик повторяет слова героя, но и герой может повторять слова рассказчика. Разнонаправленный повтор размывает субъектные границы речи:

[...] Никогда еще не подымалось из груди его столько любви к этой роковой в судьбе его женщине, столько нового, неиспытанного им еще никогда чувства, чувства неожиданного даже для него самого, чувства нежного до моления, **до исчезновения** пред ней. «**И исчезну!**» – проговорил он [Митя] вдруг в припадке какого-то истерического восторга (14, 370).

Повтор в полифонии становится и наиболее экономным способом изменения концептуального значения высказывания: Федор Павлович «расхныкался. Он был **сентиментален**. Он был зол и **сентиментален**» (14, 24). Первое употребление высказывания *сентиментальный* непроизвольно отсылает читателя к общеупотребительному значению: 'приторно-чувствительный, изнеженно-трогательный'³. При повторе высказывание *сентиментальный*, сопоставляясь с высказыванием *злой*, принимает в себя его значение, оказываясь противопоставленным *добро*, а через него в дальнейшем – и *истине*. Изменение концептуального значения организует систему отличных от общеупотребительного языка оппозиций, представляющих собой свернутую картину миропонимания, глобально отличную от картины миропонимания, восстанавливаемой по оппозициям общеупотребительного языка. Так стиль прямо участвует в создании концептуально значимых смыслов.

Необходимо отметить, что и высказывание, повторенное одним и тем же субъектом, приобретает собственно полифоничную функцию, становясь способом импликации диалога: «[...] Это приятная сумма (1)... это весьма приятная сумма! (2) Хоть кому приятная сумма! (3) Желал бы я видеть теперь

² Ф. М. Достоевский, *Полное собрание сочинений*: в 30 т., под ред. В. Г. Базанова, Ленинград: Наука 1972, т. 1, с. 110. Далее цитаты из произведений Достоевского приводятся по этому изданию с указанием тома и страницы в скобках.

³ В. И. Даль, *Толковый словарь живого великорусского языка*: в 4 ч., Москва: Типография Т. Рис 1866, ч. 4, с. 157.

человека, для которого эта сумма была бы ничтожною суммою! (4) Такая сумма может далеко повести человека (5)...» (1, 110).

Эта оформленная как монолог речь г-на Голядкина представляет собой диалог, в котором опущены реплики собеседника, но присутствие оппонента, «врага» напряженно ощущается. Градация дополнительно усиливает противостояние мнений. Голядкин наконец прямо моделирует собеседника, приписывая ему предельно противоположную точку зрения: «Желал бы я видеть теперь человека, для которого эта сумма была бы ничтожною суммою!».

В условиях полифонии меняются принципы отбора и взаимодействия языковых единиц. Семиотическая модель полифоничного текста обуславливает функциональную переориентацию стиля, приводящую к изменению семантических возможностей этой категории.

Стиль перестает выполнять характерологическую функцию. Атрибуция субъекта высказывания по стилеобразующим структурам затрудняется или становится невозможной. Возникает стилистическая омонимия, порождающая стилистическое двойничество.

В *Братьях Карамазовых* склонность к употреблению уменьшительных форм замечают обычно в речи Федора Павловича, объясняя эту стилистическую особенность то особой пошлостью, то цинизмом, свойственными герою: «**Коньячку** бы теперь хорошо» (14, 85); «А все-таки я бы с твоим **монастырьком** покончил» (14, 123). И Грушеньку Федор Павлович называет «**маточка**», «**ангелочек**» (14, 354), «**цыпленочек**» (14, 248).

Склонность Грушеньки к уменьшительным формам тоже отмечается, и этой склонности находится сюжетное объяснение – приторность героини, говорящей о себе в 3-м лице: «“Подлецу досталась **Грушенька**, а не тебе, благородному”. Да прибавь ему [Мите] тоже, что любила его **Грушенька** один **часок** времени, только один **часок** всего и любила – так чтоб он этот **часок** всю жизнь свою отселева помнил...!» (14, 324).

Но склонность к употреблению уменьшительных форм не будет дифференциальным признаком речи Федора Павловича и Грушеньки. Уменьшительные формы будет использовать рассказчик, описывая «насмешливую улыбочку» (14, 55), «злой смешок» (14, 81) Федора Павловича, его любовь к «коньячку» (14, 113), «пальчик» (14, 129), которым он манил Смердякова, то, как Федор Павлович «подтибрил» у своей жены «все ее денежки» (14, 9).

За Катериной Ивановной, которая поцеловала «ручку» Грушеньки и за Грушенькой, которая отказалась поцеловать «ручку» Катерины Ивановны, рассказчик повторит эту же уменьшительную форму (14, 140). И потом в Мокром, скажет рассказчик, помещик Максимов целовал у Грушеньки «ручки и всякий пальчик» (14, 397). Говоря о Грушеньке, уменьшительные формы будет использовать не только Катерина Ивановна («ручка», «фантастическая

головка», «гордое-прегордое сердечко») (14, 138) и рассказчик, но и Митя («ножка», «пальчик-мизинчик») (14, 109). Может, уменьшительные формы используются героями и рассказчиком избирательно? Только в отношении тех образов, которые сами ими пользуются? Нет.

Рассказчик уменьшительными формами будет описывать и Смердякова, и следователя: «височки», «хохолок», «глазок», «глазки» (14, 243), «ножка», «носочек», «улыбочка» (14, 244) Смердякова, «личико» (14, 321) следователя. А Митя использует уменьшительную форму, обращаясь к Алеше: «Молчи, Алеша, молчи, милый, хочется мне **ручку** твою поцеловать, так, из умиления» (14, 101).

Отсутствие субъектной и объектной избирательности в использовании стилистического маркера ведет к стилистической омонимии голосов.

Конечно, стилистическая омонимия достигается недифференцированным использованием и несопоставимо более сложных структур, чем уменьшительные формы. В речи разных героев обнаруживается столкновение в пределах одного контекста двух взаимоисключающих друг друга утверждений.

В речи Алеши утверждение «не верить не значит презирать» соединяется с обратным утверждением «не верить значит презирать» (не верить – ‘не презирать’ / не верить – ‘презирать’): «Он [Иван] никого не презирает. Он только никому не верит. Коль не верит, то, конечно, и презирает» (15, 24).

В речи Мити отождествляются значения выражений «иметь честь» и «перестать быть честным человеком» (сформулируем иначе: можно перестать быть честным человеком, имея честь):

– Это жениху-то ходить [Мите, жениху Катерины Ивановны, ходить к Грушеньке – О. В.]? Да разве это возможно, да еще при такой невесте и на глазах людей? Ведь **честь-то у меня есть** небось. Только что я стал ходить к Грушеньке, так тотчас же и **перестал быть** женихом и **честным человеком**, ведь я это понимаю же (14, 109).

В речи рассказчика «не противоречить ничему», т. е. всё принимать, ничему не возражать, алогично входит в уступительные отношения с выражением «от всего отречься», т. е., напротив, ничего не принимать, от всего отказываться (в откровенно абсурдной форме такой тип соотношения мог бы выглядеть, например, так: *дождя не было, хотя шел дождь*): «Окрестили и назвали Павлом [Смердякова], а по отчеству все его и сами, без указу, стали звать Федоровичем. Федор Павлович **не противоречил ничему** и даже нашел все это забавным, хотя **изо всех сил продолжал от всего отречься**» (14, 93).

Описанный стилистический маркер нельзя путать с композиционными противоречиями. Например, Иван противоречит сам себе в разных точках линейного развития романа: в разговоре с Алешей в трактире, когда

он утверждает абсолютную невинность и ценность ребенка, и в разговоре с Алешей о Lise, объяснившейся ему (Ивану) в любви: «– Это [Лиза] ребенок, ты обижаешь ребенка!.. [реплика Алеши – О. В.] – [...] Коль она ребенок, то я ей не нянька [ответная реплика Ивана – О. В.]» (15, 38).

Такой яркий стилистический маркер, как каламбур, тоже станет показателем стилистической омонимии в *Братьях Карамазовых*.

Каламбур идеально отвечает внутренней форме полифонии: в нем одновременно актуализируются все значения без их разграничения на основные и производные.

Мастер каламбура – Федор Павлович. Вот только несколько его каламбуров. Глаголы «проткнуть» и «чмокнуть» соединяются в глаголе «прочкнуть», значение которого условно можно сформулировать как ‘видеть насквозь’: «[...] вы меня замечанием этим как бы насквозь **прочкнули** и внутри прочли» (14, 41).

«Скверна» и «мерзавцы» дают «сквернавцев» с приблизительным значением ‘те, которые живут в скверне тайком, а вслух скверну осуждают’: «В скверне-то слаще: все ее ругают, а все в ней живут, только все тайком, а я открыто. Вот за простодушие-то мое на меня все **сквернавцы** и накинулись» (14, 157–158).

Еще один каламбур Федора Павловича «представляться кем-то» (‘изображать из себя кого-то’) – «представляться» (‘притворяться’) – «представление» (‘спектакль’): «[...] я хоть и шут и **представляюсь** шутлом, но я рыцарь чести... [...] Я всё слушал да **представлялся**, да и смотрел потихоньку, а теперь хочу вам и последний акт **представления** проделать» (14, 82).

Но каламбур используют и другие герои. Автором непроизвольных каламбуров будет отец Иосиф. Например, когда он придаст прямое значение термину «ультрамонтанство», обозначающему отстаивающее неограниченную власть папы направление в католицизме: «Э, да у нас и гор-то нету! – воскликнул отец Иосиф...» (14, 57).

Каламбур «терять (потеряться)» будет в формальной речи рассказчика, передающего чувства Миусова: «Он [Миусов] почувствовал про себя, что дрянного Федора Павловича, в сущности, должен бы был он до того не уважать, что не следовало бы ему **терять** свое хладнокровие в келье старца и так самому **потеряться**, как оно вышло» (14, 78).

В речи Мити каламбур образует имя героя греческой мифологии и созвучное ему краткое прилагательное (Силен, силён): «[...] я и четверти бутылки не выпил и не Силен. **Не Силен, а силён**, потому что решение навеки взял» (14, 98).

Глагол «напрокудить», полученный объединением глаголов «напаскудить» и «напакостить», – каламбур Ракитина: «Аль тут опять что Карамазовы **напрокудили?**» (14, 78).

Карамазов – Черномазов – случайный каламбур жены капитана Снегирева, обращающейся к Алеше (14, 184).

Герои романа привязаны и к одинаковым ассоциациям. Семантическая ассоциация выполняет в полифоничном тексте непривычную для себя функцию – функцию идентификационную, а не различительную. Так, ассоциация «насекомое – сладострастие» принадлежит и рассказчику, и Мите Карамазову. Рассказчик говорит о Федоре Павловиче – «развратнейший и в **сладострастии** своем часто жестокий, как злое **насекомое**» (14, 86). И Митя – обо всех Карамазовых: «Я тебе хочу сказать теперь о **“насекомых”**, вот о тех, которых бог одарил **сладострастьем...**» (14, 99).

Одинаковые ассоциации (Федор Павлович – Эзоп) будут у Миусова, Мити и Ивана. Миусов про себя называет Федора Павловича Эзопом: «[...] я не компания этому **Эзопу...**» (14, 78). Митя чуть позже, в разговоре с Алешей, тоже назовет Федора Павловича Эзопом: «**Эзопу** теперь о деньгах ни слова...» (14, 129). Эта реплика будет произнесена в присутствии Ивана, и Иван в этой же сцене назовет Федора Павловича Эзопом: «Черт возьми, если б я не оторвал его [Митю от Федора Павловича – О. В.], пожалуй, он бы так и убил. Много ли надо **Эзопу**» (14, 129).

В речи разных героев *Братьев Карамазовых* обнаруживается разрушение структурно-семантических стереотипов.

В реплике рассказчика: «Федор Павлович слышал, **где в колокола звонят**» (14, 82) вместо «знал, откуда звон».

В репликах Мити. Митя говорит о себе самом, что глядел на Катерину Ивановну «с тою самою **ненавистью, от которой до любви**, до безумнейшей любви – **один волосок!**» (14, 105) вместо «от ненависти до любви один шаг».

И опять Митя: «Через три дня **гол, но сокол**» (14, 109) вместо «гол как сокол».

«**Пропадай мое сало!**» (14, 110) вместо «пропадай жизнь».

«Я ведь и сам **поражен до эпидермы**, потому что кто ж его убил, наконец, в таком случае, если не я?» (14, 416) вместо «поражен до глубины души».

В реплике Алеши тоже разрушается фразеологизм: «Я верю, что **бог устроит, как знает лучше...**» (14, 112) вместо «устроит как можно лучше».

В реплике Федора Павловича: «[...] в Петре Александровиче – **прищемленное самолюбие** и ничего больше» (14, 82) вместо «ущемленное самолюбие».

В реплике Грушеньки: «[...] **сердце** он [Митя] мне всё **размозжил**» (14, 316) вместо «сердце разбил». Так смешиваются два устойчивых оборота: «разбить сердце» и «размозжить голову».

В речи Ракитина, говорящего Грушеньке о Мите: «[...] **по твоей дудке пляшет**» (14, 314) вместо «под твою дудку пляшет».

В реплике Смердякова: «[...] чем я тут выйду особенно виноват, если, не видя ни там, ни тут своей выгоды, ни награды, хоть **кожу**-то по крайней мере свою **сберегу?**» (14, 121). Выражение «сберечь кожу» одновременно представляет собой и свободное словосочетание, имеющее прямое значение (Смердяков говорит о том, что лучше отречься от христианской веры, чем позволить иноверцам содрать с себя кожу в буквальном смысле), и несвободное, являясь искажением фразеологического оборота «спасти свою шкуру» – ‘беречь свою жизнь, свое благополучие’.

Привязанность самых разных героев к одинаковым стилистическим маркерам не позволит нам уточнить авторство, применяя технику стилистической атрибуции. Стилль утрачивает характерологическую функции. Семиотическая значимость категории стиля в таких условиях существенно падает.

Степень проявления стилистической омонимии находится в прямой зависимости от степени полифоничности текста. И наоборот: чем выше уровень избирательности в использовании какого бы то ни было художественного средства, тем ниже степень полифоничности.

Явление взаимопроникновения голосов, обеспечиваемое разнонаправленным повтором, оказывается еще одним фактором снижения семиотической значимости категории стиля.

Признаваемая достоинством полифоничного текста стилистическая омонимия и обеспечиваемое повтором, лексическим и стилистическим, взаимопроникновение голосов расцениваются как эстетический ход, способствующий порождению глобальных смыслов, не исчерпываемых одним или несколькими художественными сознаниями. Утрата категорией стиля характерологической функции становится существенным эстетическим достижением полифонии, позволяющим перенести центр тяжести с означающего на означаемое, на смысл как таковой.

References

- Bakhtin, Mikhail M. *Problemy tvorchestva Dostoevskogo*. Leningrad: Priboi, 1929.
 Dal, Vladimir I. *Tolkovyĭ slovar zhivogo velikorusskogo yazyka*: v 4 t. Vol. 4. Moskva: Tipografiya T. Ris, 1866.
 Dostoevskii, Fedor M. *Polnoe sobranie sochinenii*: v 30 t., ed. V. G. Bazanov. Vol. 1–30. Leningrad: Nauka, 1972–1990.



Received: 27.12.2021. Verified: 26.09.2022. Accepted: 23.10.2022.
 © by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)