

© Леонард И. Ибраев

СЛОВО И ОБРАЗ

К ПРОБЛЕМЕ ОТНОШЕНИЯ ЛИНГВИСТИКИ И ПОЭТИКИ*

Из всех искусств литература – единственное, в котором отсутствует непосредственно воспринимаемое объективное изображение, а в качестве универсального средства используется язык. Но если литература есть искусство словесное, то разве литературоведение не должно перейти на понятия и методы лингвистики? Так ставят вопрос теперь многие.

Дискуссия об отношениях лингвистики и литературоведения началась с разделения филологии более столетия назад и продолжается до сих пор¹. Автор не ставит своей целью охватить все многообразие проблематики, связанной с темой статьи.

В решении проблемы субстрата литературы выделяются две противоположные концепции.

Первая, образная, подходит к литературному произведению в аспекте его идей и представлений – «внутреннего смысла» речи, которая рассматривается только как средство его выражения. Такое понимание распространено как в идеалистическом истолковании – от Платона до Гегеля и Ортеги-и-Гассета, так и в материалистическом – от Лукреция до Дидро, Белинского и теоретиков марксистской эстетики. Вульгаризация такого литературоведения – ограничение анализа содержанием произведения и игнорирование его речевой формы.

В конце прошлого века О. Кюльпе, Н. Ах, А. Мессер, К. Бюлер и другие психологи вюрцбургской школы экспериментально подтвердили идею Шопенгауэра о том, что в мышлении и художественном сознании могут отсутствовать наглядные представления. Майер, Христиансен и другие эстетики выступили с формулой «безобразного» искусства. В работах Шкловского, Жирмунского и других русских формалистов 20-х годов стало расхожим полемическим приемом – привести в пример какие-нибудь стихи – скажем, пушкинское «Воспоминание»:

Когда для смертного умолкнет шумный день

И на немые стогны града...

и, своеобразно истолковывая А. Потебню и Д. Н. Овсяннико-Куликов-

* *Ибраев Л.И. Слово и образ. К проблеме отношения лингвистики и поэтики. // Филологические науки. М.: Высшая школа. 1981, № 1.: с. 18 – 24..*

ского, спрашивать, какое наглядное представление предполагает каждое слово: как одет «смертный»? какого он возраста? какой был день – солнечный или пасмурный? какой град представить: русский? иностранный? Москву? Петроград? какого цвета «свиток» воспоминаний? и т. д. – и иронизировать над получающимся сумбуром и нелепостями.

И, надо признать, это противоречие между образной теорией литературы и практикой осталось обойденным, но не преодоленным даже для М. М. Бахтина, Л. С. Выготского, И. А. Виноградова и других исследователей того времени², да и сейчас нередко признается отсутствие наглядности восприятия художественной литературы³.

В безобразности литературы русские формалисты увидели несокрушимый аргумент в пользу другой концепции — лингвистической, которая провозглашает «реалистическое» сведение литературного произведения к его «материалу» – речи, а литературоведения — к разделу лингвистики, в противоположность, так сказать, эстетической лингвистике А. Потебни, Б. Кроме, К. Фосслера, которые (хотя это очень разные исследователи), наоборот, язык поднимают до уровня искусства, представляя в равной мере и то, и другое выражением индивидуального сознания. Сегодня лингвистического и – шире – семиотического понимания литературы придерживаются пражские, французские, польские и немецкие структуралисты, да и некоторые советские исследователи⁴.

Ряд авторов отличие художественной речи от «практической» видит в ее особых оценках и эмоциях. Многие обращают еще внимание на «новое значение» текста (коннотацию), не равное сумме значений отдельных слов, и, следуя Л. Ельмслеву, причисляют литературу ко «вторичным языкам», «вторичным знаковым системам» по отношению к «первичным» – живописи и естественному языку, считая текст в целом новым знаком.

Однако эмоциональность, свойственна не одной литературе. Значением знака являются вызываемые им образы не только внешних объектов, но и образы *чувств* (именно образы чувств, а не сами чувства; мы можем понимать чувство другого, но не испытывать его). Таково *эмотивное значение* некоторых слов (радость, мýка, весел и т. п.) и аффиксов (глазньки, глазищи и т. п.). Кроме того, в речи есть *выражения* – симптомы чувств в мышечных движениях в груди и в гортани, а потому и в голосе: эмоциональные интонации, междометия и восклицания.

Также и коннотация – не особенность литературы. Всякая языковая связь знаков (минимум двух, субъекта и предиката связи — S и P), производимая посредством особых знаков-связок R (аффиксов и служебных слов), означает связь их значений и порождает *новый смысл* (W) знаковос-

четания в целом, какого нет ни в исходных знаках порознь, ни в их простой сумме. Так, заурядное словосочетание «светло-синий» дает совершенно новый смысл – «голубой», какого нет ни в слове «светлый», ни в слове «синий». Это созначение (коннотация) – изменение смысла знаков в их сочетаниях под влиянием образов других знаков и подразумеваемой действительности (речевой предпосылки, «*пресуппозиции*») – является одним из основных законов языка. В речевой предпосылке и созначении и заключается сущность того, что литературоведы в последние годы называют подтекстом диалогов.

Часто источник поэтичности видят в метафорах⁵, предполагая в них средство обновления («остранения») и продления восприятия («затруднения») ⁶.

Но любая метафора – в широком смысле всякий перенос концепта на новый тип денотата – есть тоже связь знаков (SRP), отличающаяся только тем, что новый смысл знаков (W) не является принятым в языковом сознании их значением. Употребление языка состоит в образовании знакосочетаний для обозначения различных явлений, в частности и новых для нас, поэтому метафоры широко распространены в речи: *тонкий* голос, *солнце встает*, *ножки* стола и т. д.

Метафоры — порождение противоречия языка с видением действительности, его недостаточности и одновременно средство преодоления этого противоречия, развития языка.

Особая метафоричность художественной речи обусловлена просто потребностью обозначать многообразие индивидуальных восприятий, часто очень необычных. Но метафоры употребляются и в «сухих» научных текстах, а поэзия, как давно показано⁷, возможна и без метафор, например, у Пушкина они не часты.

Специфику и, следовательно, несводимость поэзии к языку отстаивают М. М. Бахтин, В. В. Виноградов, Г.О. Винокур, Л.И. Тимофеев, Д. Н.Шмелев, Б. П. Гончаров, В.В. Кожин и многие другие отечественные исследователи. Можно считать установленным, что в художественной речи становятся сущест венными и особая метафоричность, порядок слов, порядок простых предложений в сложном, предпочтение каких-то грамматических форм, – интонационно-ритмический строй речи – то, что относительно несущественно в системе языка ⁸.

Однако все эти особенности относятся все же к языку, формальным отличиям художественной речи.

А в чем их причины?

Когда исследователи ограничиваются общими декларациями о

связи смысловых и формальных элементов: метафоры, синтаксис, ритм «соответствуют», «подчеркивают», «усиливают» такие-то идеи, чувства и т. д., – они выставляют эти языковые особенности случайными и поэтому самое большое украшениями и усилениями, а то и излишними усложнениями (как назвал их А. Моль, «шумом»), без которых вполне можно обойтись. Когда же таких языковых особенностей (или «приемов») в художественном произведении не оказывается, исследователь в недоумении: где же художественность? На этот изъян традиционного литературоведения и пеняют его критики⁹.

Тайна художественной литературы не в языковой форме, а в ее содержании; она определяется своеобразием предмета искусства — взаимоотношения человека с миром.

Взаимоотношение человека с вещами есть, с одной стороны, их объективное отношение к человеку, – з н а ч е н и е для него: польза, вред, безразличие – и материальное отношение человека к ним: его потребности и возможности, а, с другой стороны, ответное *духовное отношение* человека к миру, мировосприятие во всей его полноте, единство познания и воли: эмоциональная, эстетическая, нравственная, философская и т. д. *оценка* мира – и следующее отсюда веление самому себе – то, что раньше Белинский называл (несколько громко) *пафосом*, Чернышевский – *судом* художника, а Кант, Гегель и Маркс (несколько абстрактно и сухо) – «*практической идеей*»¹⁰.

Вот почему материалом литературы служат не только значащие звуки, но в основном значения слов.

Значения слов есть *образы* – в широком, гносеологическом смысле слова: подобия (соответствия) структуры и состояния психики структуре и состоянию объектов как результаты их *отражения* в практическом преобразовательном взаимодействии с ними и средства практической ориентации в них.

Идущее от Беркли противопоставление представления как единичного и понятия как общего недиалектично: каждый единичный образ содержит в себе общее, а общее существует только в единичном; поэтому понятие столь же противоположно представлению, как и тождественно ему. Поскольку знак скрепляет образы многих в чем-то подобных друг другу объектов, он служит материальным средством обобщения, образования целых *систем* из представлений; значение знака – представление, но не подробное представление конкретного объекта в целом, а объединенное и одновременно сокращенное, отвлеченное от других, индивидуальных черт объектов того же рода. Иначе говоря, значение знака есть по-

нятие (концепт), обыденное или научное (понятие о звезде неграмотного крестьянина и астронома), или, пользуясь названием Канта и Гегеля, – *схема*. Так, схему понятия *треугольник* образует представление трех линий и трех их пересечений – углов, а их цвет, размеры и т. д. допускаются любых *вариантов*; и схема возможна, потому что любой единичный треугольник содержит эти признаки треугольника вообще.

Шопенгауэровские возражения против образности слов – это недоумение метафизика перед диалектическим явлением, которое он не в состоянии теоретически постигнуть и поэтому отрицает. Формалисты требуют образа от каждого слова, отделенного от остальных. И их критика справедлива в отношении таких же, как они, метафизиков вроде Овсяннико-Куликовского или Кюльпе, которые отождествляют наглядность с образностью и ищут ее как раз в отдельных словах. Только это и подтвердили эксперименты вюрцбургцев.

Значение отдельного слова само по себе есть образ в гносеологическом отношении, но не образ в отношении наглядности и тем более художественности.

Причиной этого является, во-первых, многозначность большинства слов, отчего слово в отдельности лишено определенного значения. Если без всякой связи вдруг сказать «ручка», то совершенно неясно, какая ручка: ребенка? женщины? писчий инструмент? дверная? портфеля? вилки? кресла? телевизора?

Во-вторых, даже у однозначного слова (как *гора* или *человек*) в обозначенном им единственном типе (классе) объектов *многообразие его видов* (того же человека) и *обликов*, зависящих от точки зрения и освещения, оставляет неизвестным, какой из них представлять.

В-третьих, слово, отделенное от ситуации и от других слов, ни к чему не отнесено (лишено интенции) и поэтому оно не мысль и не сообщение, не функционирующий, а только потенциальный знак. Так, ничего не сообщают слова в словаре или дорожные знаки, сваленные в кучу. Произнесение вырванных из контекста слов приводит окружающих в недоумение, а то и вызывает опасение насчет разума говорящего. Но именно в этом и состояли «эксперименты» вюрцбургских психологов.

Вот по каким причинам отдельное слово вызывает в сознании не образ, а только готовность к нему.

Эти причины порождают различие значения слова и вызываемого им образа.

Значение: 1) *общо* – схема одинаковых черт-признаков; 2) *общественно* – только одинаковое, что связано со словом в сознании разных лю-

дей и одного человека в разных ситуациях; 3) *бледно* для представления, но тем не менее доступно ему, как всякая схема (молекулы, кровообращения, машины).

Вызываемый словом (разумеется, не отдельным) **образ**, напротив: 1) во многом *единичен* – включает не только общие, но и частные черты; 2) во многом *индивидуален* – различен у разных людей, потому что возрождает наиболее яркие или недавние впечатления; 3) более *ярок* для представления – вследствие большей полноты черт, но и *смутен* – из-за случайности и слабости многих из них – и *мгновенен*: как и всякое воспоминание, он вспыхивает на доли секунды и тут же гаснет. Ввиду большей чувственной яркости, но в то же время смутности и кратковременности словесный образ точнее назвать **бликом**.

Однако словесное значение и образ не только противоположны, но и *едины*: оба есть образы разной полноты, они невозможны друг без друга и переходят друг в друга: без значения, общего для разных людей, слово не вызывало бы у них образа, а значение существует только в образе, как общее в единичном.

Выше уже говорилось, что качественно новый, более богатый образ (W) созначения – создается связью слов. А художественное соединение слов целой серией вспышек мелькающих зыбких и бледных бликов сливает и обогащает их и ткет уже *длительный и яркий образ*, иллюзию мира. Непрерывный поток образов — воображение — создает впечатление, близкое реальному восприятию. Оттого даже короткое стихотворение вызывает ощущение краткого погружения в другую жизнь, а когда закрываешь книгу, – ощущение, будто очнулся и только что жил в другом, призрачном мире.

Вот почему в литературе знак снят образом. Словесное искусство является речевым лишь по средствам, а по результату литература – изображение, хотя и речевое.

Языковые средства литературы обуславливают ее отличие от других искусств:

1. Литература в состоянии изобразить то, что не может ни одно другое искусство — рисовать в сознании картины не только внешнего мира, но и вызывать образы непосредственно духовных внутренних ощущений и движений, конечно не зримых и не наглядных, как, например, в стихах:

Мне грустно и легко; печаль моя светла,
Печаль моя полна тобою...

И многие большие куски прозы, особенно «внутренние монологи», и целые стихотворения (например, «Молитва» Лермонтова) рисуют исклю-

чительно внутренние состояния. Но тем не менее это образы. Образом может быть все сознаваемое: зрительный образ (картина), звуковой образ, образ-мысль, образ эмоции, образ событий.

2. Слово допускает воспроизведение непосредственно духовного отношения — *оценки* изображаемого и самого изображения. Другие же искусства духовную оценку изображаемого могут передать только косвенно — особенностями его изображения.

3. И внешние объекты литература изображает не сами по себе и не во всей полноте — тогда бы для прочтения романа потребовались годы, а только образ их восприятия. Восприятие же активно: не только целостно, но еще и избирательно (апперцептивно) в зависимости от направления взгляда и движения глаз, внимания, эмоций и знаний.

4. *Бликовость* вызываемых словами представлений как раз и соответствует этой бликовости восприятия. Однако эта особенность словесных образов не снижает их действенности: ведь и при рассматривании произведения живописца мы и видим сразу всю картину в целом, но без осознания деталей, и скользим взором от детали к детали, пере-скакиваем с одной на другую, и возвращаемся назад. Таким образом, этот как будто бы недостаток словесного искусства преодолен в нем; больше того, текст дает детали не в случайной последовательности, как может быть при рассматривании полотна живописца, а именно в той последовательности, в какой они развертываются при изображаемом духовном состоянии; и ряд бликов сливается в образ как раз той полноты и структуры, какой типичен для изображаемого осознания мира.

Так, для художественной идеи пушкинского «Воспоминания» и не важно, какой конкретно «град» умолк; достаточно смутного ощущения вечернего города, как это и бывает в жизни в подобной ситуации: в часы грызущих и обидных воспоминаний человек не о том думает, как выглядят дома за окном. Но смутное, как тень, представление города есть. Поэт только его и передает. А чрезмерные детали могут только мешать, оказываются ложными и разрушают образ.

Впрочем, и в других искусствах видим нечто сходное. Живописец вовсе *не все* изображает, прорисовывает ли он множество деталей, как Шишкин, или освещает только часть лица, руки, еще какую-нибудь деталь, а остальное оставляет в полумраке, как часто Рембрандт или Репин.

Искусство изображает не объекты полностью, а их *восприятие*. В способности отобразить только те черты, которые необходимы для воссоздания типа впечатления, и заключается талант художника. Не самоцельное

изображение, а только необходимое и все необходимое, ничего лишнего и ничего недостающего — таков закон художественного совершенства во всяком искусстве.

Что касается обычно указываемых языковых особенностей литературы, то они вторичны, вызываются законами ее содержания. Каковы эти законы построения словесного образа? Конечно, ответ требует особого исследования, но некоторые важнейшие законы поэтики можно сформулировать.

Четыре первых закона отражения, определяющие силу воздействия на читателя художественной литературы:

1. **Верность** (реалистичность) – соответствие изображения мировосприятию автора (*искренность*), а изображаемого мировосприятия – миру (*истинность*). Истинность изображения определяется прежде всего общественным опытом автора. *Фальшь* — несоответствие изображения действительному мировосприятию автора – обрекает его на антихудожественность.

2. **Образная точность** (точность бывает не только математическая), меткость словосочетаний – соответствие вызываемого ими образа изображаемому. «Оттенки» синонимов являются смысловыми, а не просто «сопровождающими» эмоциональными и социальными оценками, по которым выделяют слова возвышенные (например, *вкушать*), обыденные (*есть*), фамильярные (*уплетать*), официальные (*потреблять*) и т. д., как часто понимается¹¹. Значения синонимов различны по схеме (десигнату в концепте): *вкушать* означает не обязательно возвышенное действие, а смакование, медленное наслаждение при употреблении чего-либо; *уплетать* – торопливое, голодное поглощение; *потреблять* — констатирует только использование средств существования и т. д. Стилистические различия языковых элементов есть прежде всего различия их значений образов и связанных с ними историко-культурных признаков – воспоминаний об исторических и культурных ситуациях их прежних употреблений, т. е. тоже образов, – а уж посредством образов сообщается (часто говорят: выражается) также и духовное отношение говорящего к объекту речи.

3. **Выразительность** художественной речи — сообщение с помощью образов, стилистических признаков и речевых выражений (в интонациях, междометиях, восклицаниях и т. д.) духовного отношения к изображаемому.

4. **Яркость** словесного образа – расширение блика коннотации другими деталями — благодаря «психической центральности» высказываемой черты — в противоположность тому, что Р. Ингарден назвал «схематизмом», отмечая только неполноту словесного образа. Расширение образа основано на тех же его ассоциативных, рефлекторных или мыслительных связях с другими образами, какие определяют восприятие всякого признака, когда, например, у чашки «видим» ее гладкость, тонкость, звонкость и т. д. Обозначенная словом черта есть деталь целого, и потому напоминание о нем – воображение невольно расширяет ее, хотя, конечно, не до всего целого.

Два закона памяти:

1. **Необратимость** (некоммутативность) образа – неисправимость прошлого образа последующими словами. Когда рассказ начинается: «Над забором поднимаются кудрявые головы...» – читатель скорее всего вообразит ребячьи, но, оказывается, имеются в виду «голова кленов». Представление о детях излишне, но оно уже возникло и от него никуда не денешься. Эта необратимость образа и вынуждает художника к обращению слов – необычным инверсиям вроде: «Над забором клены поднимаются кудрявыми головами».

[Вставка 2019 г.: Богатство русского языка флексиями, конечно, создает иностранцам известные трудности для его освоения, но зато дает ему значительную свободу от синтаксического *порядка слов*, а тем самым – важные преимущества для художественной речи. Так, в английском языке, даже заменяя актив пассивом, трудно построить текст с образным порядком слов, подобным стихам М. Чайковского в опере «Пиковая дама»:

Уж вечер. Облаков померкнули края.

Последний луч вдали на башнях умирает.

Последняя летит блестящая струя

В закат. И небо угасает, угасает.]

2. **Образная накопительность** (кумулятивность) – образные и эмоциональные отсветы прошлых представлений на следующих. Например, в каком-то месте повествования лицо персонажа не описано, а указано только движение его глаз: прищурился, но раньше было сказано, что человек высокомерен, а его глаза большие и карие, – и теперь читатель представляет много больше сказанного: не схему прищура вообще, а именно холодный прищур больших карих глаз.

Два закона различий:

1. **Различие повторов** (неидемпотентность) – продление и изменение образа в повторах. Пушкинское:

...Печаль моя полна тобою, Тобой, одной тобой... –

не просто удвоение слова, а усложнение содержания: второе «тобой» несет уже наплыв нежности и тоски, «одной тобой» – тревожное и страстное заверение, соответственно меняется и интонация.

2. **Контрасты образов**, поражающие неожиданностью и верностью и порождающие дополнение и развитие всей картины.

3. Закон **рефлексивности** – соотношение субъекта сознания (рассказчика, «отражателя») и его объекта, что по П. Лаббоку называют теперь «точкой зрения» (vision). Именно в рефлексивности — основа различия между двумя родами литературы: описание изнутри – *лирика*, где субъект и объект восприятия совпадают, и внешнее описание – *эпос*. Рассказчик может участвовать в событиях (изложение от первого лица) и не участвовать (изложение от анонимного автора). Но возможности здесь шире: смена и даже переверот «точек зрения», так сказать, поливизионность и контравизионность изображения — то, что М. М. Бахтин называл в романах Достоевского полифонией и диалогичностью, — и с каждой сменой рассказчика меняется читательское отношение и оценка персонажей и событий, поражая нас противоречивостью жизни.

Стилизация — изображение (имитация) самой речи разных социально-культурных и экспрессивных типов (стилей) – таких же различий и общностей, как и стили в других областях человеческой деятельности (живописи, архитектуре, технике, одежде и т.д.), например имитация житейских разговоров, рассказов, исповедей, душевных излияний, дневников, ораторских речей, проповедей, бесед, споров, переписки, особенностей речи разных классов, профессий, возрастов, характеров и т. д., а через стилизацию речи – выражение и соответствующих типов сознания, поскольку речь тоже обладает признаками: физиологическими (пола, возраста и т. д.), эмоциональными и социальными, — что называется, *характерна*. Речевая типология и именуется лингвистической стилистикой.

В стилизации писатель использует языковые стили, но художественная литература не есть один из них; литературные стили — не языковые, потому что относятся не только к языковой форме, но прежде всего к изображению мира. Поэтому литературный стиль – новое качество, до некоторой степени даже противоположное языковому: языковой стиль есть традиция, а художественный стиль, кроме того, — индивидуальность, об-

разуемая соединением разных языковых стилей и даже противоречием им (эффект неожиданности).

Именно по этим законам словесных образов духовное содержание произведения и определяет его *композицию*, — как большую (элементов больше абзаца), так и малую.

Поскольку материалом (средством) словесного искусства служит не только его звучание, но и значение — психические образы, постольку и форма есть у обоих материалов; форма образов и речевой характеристики («внутренняя») и звуковая форма («внешняя»), но обе отличны от языковой формы.

Элементы языка — это фонемы, интонемы, морфемы, слова, словосочетания (синтагмы) и предложения, а в литературном произведении элементы выделяются:

в образном строе — путем его членения на образы словосочетаний, абзацев, описания, диалоги, эпизоды, главы, сюжет и другие компоненты композиции;

в звуковом строе — это элементы эмоциональной *интонации*; сгущения *однотембровых* фонем (*звукопись*); дыхательно-интонационные периоды (*колоны*), слагающиеся в стихи или иную дыхательно-интонационную структуру; *ритм* или другие акцентные структуры, которые в свою очередь слагаются из акцентных периодов: долготных (противостояние долгих и кратких) в языках с протяженным ударением, как древнегреческий, латинский, арабский; силовых — в языках с силовым ударением, как русский, или тоновых — в языках со смыслоразличительным тоном, как китайский.

Звуковые элементы художественной речи по своей выразительной природе аналогичны мелодии, гармонии, тактам и фразам в музыке.

Поэтический смысл создается в первую очередь образами, которые во многом обуславливают звуковую структуру (форму) речи, а она своей интонационно-ритмической выразительностью не просто усиливает, но дорисовывает его или противоречит ему, порождая новое содержание: комизм, фальшь, иронию, суровость, нежность и т. д.

Конечно же, литература основана на языке. Не зная языка литературного произведения, его нельзя воспринять, хотя текст перед глазами. Но задушевная идея структуралистов об «архиструктурах» — «генотипах», порождающих в качестве «фенотипа» художественное произведение — по аналогии с языковыми парадигмами, является ложной.

Уже речь подчиняет языковые парадигмы общению и мышлению, преодолевает, «снимает» их, превращал из определяющего закона в

средство, и только правомерное для лингвистики абстрактное рассмотрение языка создает иллюзию, будто парадигмы являются последними «начальниками» речи.

В стихотворении, романе или спектакле речь снята – преобразована новой системой, для которой она же и служит строительным материалом. Речь в искусстве перестает быть речью в собственном, лингвистическом смысле слова: она лишается прямой отнесенности к реальной действительности и обращенности к конкретному слушателю, является не общением поэта со слушателями или актеров между собой или со зрителями, а средством создания художественного образа. Хотя литературный образ, конечно, тоже общение, но уже не речевое, а художественное, как живопись, музыка и другие искусства.

Поэтому в словесном искусстве законы лингвистики через законы поэтики подчиняет себе «практическая идея» художественного образа, поэзия преодолевает язык. Отсюда эти словарно странные метафорические употребления слов, грамматически странные (хотя и не запретные) словосочетания, инверсии, ритмы ударений, пауз и т. д., за которые упорно держится художник.

Поэтика опирается на лингвистику в изучении языковых элементов художественного целого, так же как она опирается на психологию и социологию в изучении построения, воздействия и общественного значения художественного образа; но поэтика – самостоятельная наука, со своим предметом, законами, понятиями и методами.

Аналогичная связь, но несводимость существует и между другими науками, генетически близкими друг другу по своему предмету. [Подробнее: Л.И. Ибраев. Компликация развития. На сайте.]

¹ См.: Б у д а г о в Р. А. Что такое лингвистическая поэтика? – Филологические науки, 1980, № 3: Вопросы лингвистической стилистики. М., 1978; Григорьев В. П. Поэтика слова. М., 1979; Лингвистика и поэтика. М., 1979; Поляков М. Я. Вопросы поэтики и художественной семантики. М., 1978; K I o e p f e r R. Poetik und Linguistik. Munchen, 1975; H a r d t M. Poetik und Semiotik. Das Zeichen-system der Dichtung. Tubingen, 1976; Hawkes T. Structuralism and semiotics. L., 1977; Meschonnic H. Pour la poetique. Paris, 1978.

² Бахтин М. М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве. – В его кн.: Вопросы литературы и эстетики. М., 1975; с. 50 - 53;

Выготский Л.С. Психология искусства. М., 1965, с. 60-64; Виноградов И. А. Образ и средства изображения. — В его кн.: Вопросы марксистской поэтики. М., 1972, с. 55-57.

³ См., напр.: Михайлова А. Художественный образ как динамическая цельность. — В кн.: Советское искусствознание. 76. Вып. I. М., 1976, с. 235-236.

⁴ См.: Якобсон Р. Лингвистика и поэтика. — В кн.: Структурализм: «за» и «против». М., 1975, с. 194-195; Барт Р. Основы семиологии. — Там же, с. 458; 453; Тодоров Ц. Поэтика. — Там же, с. 46-49, 109; Славиньский Я. К теории поэтического языка. — Там же, с. 256 — 258; Лотман Ю. М. Лекции по структурной поэтике. — Уч. Зап. Тартуского ун-та, вып. 60. Труды по знаковым системам, I. Тарту, 1964, с. 26 - 27, 49; Ревзин И. О целях структурного изучения художественного творчества. — Вопросы литературы. М., 1965, № 6, с. 76; Hardt M. Указ. соч., S. 35-41.

Многие видные лингвисты — А. М. Пешковский, В.В. Виноградов, Р.А. Будагов, Г. О. Винокур, Д. Н. Шмелев — выступают против сведения особенностей художественной речи к разрозненным языковым явлениям.

⁵ См.: Потебня А. Эстетика и поэтика. М., 1976, с. 300-302; Richards I. A. The philosophy of rhetoric. N. Y., 1936, p. 92; Langer S. Problems of art. N. Y., 1957, p. 26; Вартазарян С. Р. От образа к знаку. Ереван, 1973, с. 170 - 171.

⁶ Шкловский В. О теории прозы. М., 1925, с. 9, 177.

⁷ Винокур Г. О. Избранные работы по русскому языку. М., 1959, с. 390.

⁸ См.: Винокур Г. О. Указ. соч., с. 241-242, 251; Кожин В.В. Слово как форма образа. — В кн.: Слово и образ. М., 1964, с. 264.

⁹ Лотман Ю. М. Указ. соч., с. 61.

¹⁰ Гегель Г. Соч., т. VI. М., 1937, с. 215 -219; Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 12, с. 12;

¹¹ См.: Щербатова Л. В. Литературный язык и пути его развития. — Избранные работы по русскому языку. М., 1957, с. 138.

Йошкар-Ола