

ки»<sup>23</sup>. Но лишь при антифункциональном подходе к языку больших поэтов и писателей можно обнаружить «расплывчатость» их языка. При функциональном же анализе «расплывчатость» оборачивается точностью, определяемой самим назначением художественного текста. Дело в том, что большой писатель вовсе не произвольно выбирает ресурсы языка. И сам этот выбор обусловлен упорными поисками *точности*.

В 1887 г. в предисловии к своему роману «Пьер и Жан» Ги де Мопассан писал: «Каков бы ни был предмет, о котором хочешь говорить, есть только одно слово, чтобы его выразить, один глагол, чтобы его одушевить, одно прилагательное, чтобы его охарактеризовать. И нужно искать это существительное, этот глагол и это прилагательное, пока не откроешь их, и никогда не удовлетворяться приблизительностью, никогда не прибегать к подлогам, даже если они удачны, и клоунадам речи, чтобы избежать трудностей...»<sup>24</sup>. Как видим, упорные поиски должны устранить возможные неточности, но найденная точность — это функциональная точность, детерминированная самим замыслом художественного текста. Такая точность может противоречить количественной точности и опираться, например, на такие определения, как «однообразно-разнообразные лица».

В одном из рассказов известного английского писателя Сомерсета Моэма сообщается: с позиции логики абсурдно заявлять, будто *желтый цвет* может иметь цилиндрическую форму, а *благодарность* оказывается «тяжелее воздуха», но с позиции нашего я могут сближаться самые, казалось бы, несоединимые понятия<sup>25</sup>. И создателям художественной литературы постоянно приходится иметь дело с такого рода явлениями. Писатели нашей эпохи оперируют понятием такой точности, которая допускает самые неожиданные словесные сближения. Поэтому и *точность* в языке художественной литературы может принципиально отличаться от *точности* в научном стиле изложения.

Специфика языка художественной литературы, очевидная уже в прозе, еще более ярко проявляется в поэзии. Здесь вступает в силу закон «боковых смыслов» слова, о котором в свое время, совсем в другой связи, писали Ю. Н. Тынянов и Б. М. Эйхенбаум. Приведу один из их примеров. В четырехстишье:

Звенела музыка в саду  
Таким невыразимым горем.  
Свежо и остро пахли морем  
На блюде устрицы во льду.

«Слово *устрицы*, — комментирует Б. М. Эйхенбаум, — насыщается здесь боковыми смыслами, благодаря, с одной стороны, словам *пахли морем*, которые... порождают новый круг эмоциональных ассоциаций, а с другой — благодаря корреспонденции *остро — устрицы*. Точно так же корреспонденция на *блюде — во льду* взаимно окрашивает эти слова, затемняя их основные, вещественные значения и оттеняя боковые — не предметные, а эмоциональные, чувственные»<sup>26</sup>. В таких условиях «точность выражения» предполагает опору не на предметные значения слова, а на значения, рождающиеся в данном контексте.

Несмотря на то, что мировая художественная литература XIX—XX вв. показала и доказала, что в языке, на котором она создается, читатели имеют дело отнюдь не с арифметически выраженной точностью, тем не менее желание опереться на цифры при исследовании поэтического язы-

<sup>23</sup> «Вопросы языкознания», 1971, № 1, с. 133.

<sup>24</sup> Литературные манифесты французских реалистов. Сб. Л., 1935, с. 140.

<sup>25</sup> *Моэм Сомерсет*. Ожерелье. Рассказы. М., 1969, с. 28. Смелый новатор, режиссер В. Э. Мейерхольд подчеркивал: «Бойтесь с педантами говорить метафорами. Они все понимают буквально и потом не дают вам покоя» (Гладков А. Мейерхольд говорит. — «Новый мир», 1961, № 8; с. 238).

<sup>26</sup> *Эйхенбаум Б.* О поэзии. Л., 1969, с. 132.