

М. А. НОВИКОВА

ОСТРАННЕНИЕ КАК ОСНОВА  
ОБРАЗНОЙ ЯЗЫКОВОЙ СЕМАНТИКИ  
И СТРУКТУРЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО  
ТЕКСТА



МОСКВА

ИЗДАТЕЛЬСТВО РОССИЙСКОГО УНИВЕРСИТЕТА ДРУЖБЫ НАРОДОВ

2005

М.Л. Новикова

# ОСТРАННЕНИЕ КАК ОСНОВА ОБРАЗНОЙ ЯЗЫКОВОЙ СЕМАНТИКИ И СТРУКТУРЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

*На материале произведений русских писателей*

Москва

Издательство Российского университета дружбы народов  
2005

ББК 81.2  
Н 73

Утверждено  
РИС Ученого совета  
Российского университета  
дружбы народов

**Рецензенты:**

заведующий сектором Института языкознания РАН  
доктор филологических наук, профессор *Е.Ф. Тарасов*,  
академик АПСН РФ, доктор филологических наук,  
профессор *В.П. Абрамов*  
(Кубанский государственный университет)

**Новикова М.Л.**

**Н 73** Остраннение как основа образной языковой семантики и структуры художественного текста: Монография. – М.: Изд-во РУДН, 2005. – 307 с.

ISBN 5-209-01679-x

Результаты, полученные в русской и европейской филологической науке, позволяют в настоящее время ставить вопрос о системно-функциональном целостном изучении художественного произведения. Важная задача современного этапа изучения – поиск некоторых общих оснований для таких исследований.

В качестве одной из фундаментальных основ этой науки может быть рассмотрена теория остраннения В.Б. Шкловского. Вопрос о собственно языковом аспекте остраннения как филологического приема (и литературоведческого, и лингвистического, т.е. синтетического по своей природе) ранее почти не исследовался. Эта проблема выдвигается в современной науке о языке художественной литературы как одна из наиболее актуальных.

В монографии предпринята попытка интерпретировать остраннение как основной исходной прием и закон конструирования художественного текста, его изобразительной семантики и образной структуры. Синтез компонентов различных уровней текста (идейного, композиционного и речевого) осуществляется в концепции науки о языке художественной литературы В.В. Виноградова и современных теорий семантического поля.

Для специалистов-языковедов, аспирантов и студентов филологических факультетов и всех интересующихся проблемами гуманитарного знания.

ISBN 5-209-01679-x

ББК 81.2

© Издательство Российского университета дружбы народов, 2005  
© М.Л. Новикова, 2005

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>ПРЕДИСЛОВИЕ</b> .....	5
<b>Глава первая. ПОЭТИЧЕСКИЙ ЯЗЫК И ОСТРАННЕНИЕ (некоторые вопросы теории)</b> .....	9
§ 1. Эстетическая функция языка. Поэтический язык как вторичная моделирующая система.....	9
§ 2. Из предыстории остраннения как поэтического воззрения на мир.....	18
2.1. Мифология – первоисточник остраннения.....	18
2.2. Античность. Платон. Сократ. Аристотель.....	26
2.3. М.В. Ломоносов.....	35
2.4. В. фон Гумбольдт.....	38
2.5. А.А. Потемня.....	41
§ 3. Поэтический язык в концепции ОПОЯЗа.....	45
§ 4. О синтезе литературоведческого и лингвистического анализа языка художественного произведения.....	53
§ 5. Наука о языке художественной литературы В.В. Виноградова. Образ автора как детерминанта художественного произведения и доминанты художественного изображения действительности.....	60
§ 6. Литературоведческий и лингвистический статусы остраннения.....	67
<b>Глава вторая. СТРУКТУРА И АНАЛИЗ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ В АСПЕКТЕ «ОСТРАННЕННЫЙ ЗНАК – ТЕКСТ»</b> .....	80
§ 7. Методы изучения художественного текста. Остранненный знак и его окружение.....	80
§ 8. Аспекты взаимоотношения остранненный знак как словесный образ – текст.....	91
§ 9. Основные принципы изучения структуры остранненного знака.....	100
9.1. Формально-грамматический принцип.....	103
9.2. Функционально-грамматический принцип.....	108
9.3. Иерархический структурно-компонентный принцип.....	114

§ 10. Задачи и приемы изучения семантики остранный знака как единицы и компонента художественного пространства текста.....	121
10.1. Семантический анализ остранный знака в аспекте синтагматики.....	132
10.2. Семантический анализ остранный знака в аспекте парадигматики.....	145
§ 11. Соотношение семантики остранный знака и семантики текста.....	153
§ 12. Интегрирующая роль остранный знака – образа в композиционной структуре литературного произведения.....	166
<b>Глава третья. ТЕКСТОВОЕ СЕМАНТИЧЕСКОЕ ПОЛЕ КАК ПРИНЦИП И МЕТОД АНАЛИЗА ЯЗЫКА И КОМПОЗИЦИИ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ.....</b>	<b>174</b>
§ 13. Остраннение и языковая структура текстового семантического поля.....	174
13.1. Понятие текстового семантического поля.....	174
13.2. Типология текстовых семантических полей с позиции остраннения.....	181
§ 14. Импликация как способ организации и развертывания текстового семантического поля.....	198
§ 15. Взаимодействие текстовых семантических полей и эффект остраннения в структуре литературных произведений.....	209
15.1. А.С. Серафимович «Железный поток».....	214
15.2. А.Г. Малышкин «Севастополь».....	229
15.3. В.В. Маяковский «Владимир Ильич Ленин».....	235
<b>Глава четвертая. ПОЭТИКА ОСТРАННЕНИЯ (ТИПЫ ПОВЕСТВОВАНИЯ – ХРОНОТОП – ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПРЕДМЕТ).....</b>	<b>246</b>
§ 16. Повествование в аспекте остраннения.....	246
§ 17. Хронотоп и остранный видение времени и пространства.....	259
§ 18. Принципы остранный конструирования художественного предмета.....	272
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....</b>	<b>281</b>
<b>ЛИТЕРАТУРА.....</b>	<b>288</b>

Моему отцу  
Льву Алексеевичу  
НОВИКОВУ  
посвящаю

## ПРЕДИСЛОВИЕ

В истории науки иногда случается так, что намерение решить какую-нибудь конкретную задачу неожиданно приводит к раскрытию общих закономерностей в этой области. А Мейе образно сказал об открытии компаративистики как науки: «Бопп открыл сравнительную грамматику в поисках за объяснением индоевропейского языка, подобно тому, как Христофор Колумб открыл Америку в поисках пути в Индию» (Мейе 1938: 449). Молодой Виктор Шкловский, стремясь оживить поблекший язык, сделать его ощутимым, воскресить слово для поэзии, в работах «Воскрешение слова» (1914), «Искусство как прием» (1919), «Материал и стиль в романе Льва Толстого "Война и мир"» (1928) обосновал остраниение как наиболее общий прием и закон поэтического языка (языка художественной литературы).

Необходимо сразу же оговориться о написании этого термина. В.Б. Шкловский в последнем издании книги «Теория прозы», возвращаясь к своим теоретическим размышлениям 20-х годов, писал: «И я тогда создал термин «остранение», и так как уже могу сегодня признаться в том, что делал грамматические ошибки, то я написал одно «н». Надо «странный» было написать. Так оно и пошло с одним «н» и, как собака с отрезанным ухом, бегаёт по миру» (Шкловский 1983: 73). В своей последней статье «О заумном языке. 70 лет спустя», посмертно опубликованной в Италии (L' avanguardia

ланд «роя» и «строю» у А. Белого, импликаций Е. Замятина, ведущих к переосмыслению самой обыденной лексики и др.

Такая система могла быть выражена только в ощущимом построении языка, его форме, которая никогда не была для В.Б. Шкловского и его единомышленников самоцелью. «Формальный метод» в России неоднократно подвергался критике, как справедливой, так и чаще предвзятой. Однако при всех его недостатках у него есть несомненное достоинство: он является средством постижения содержания произведения через его языковую форму, его эстетической ценности.

Автор выражает глубокую благодарность рецензентам книги доктору филологических наук, профессору Е.Ф. Тарасову и доктору филологических наук профессору В.П. Абрамову.

## Глава первая

# ПОЭТИЧЕСКИЙ ЯЗЫК И ОСТРАННЕНИЕ (некоторые вопросы теории)

---

### § 1. Эстетическая функция языка. Поэтический язык как вторичная моделирующая система

Язык – развивающаяся система знаковых единиц, которая способна выразить всю совокупность мыслей и эмоций людей. Являясь средством коммуникации, он принадлежит не отдельного индивида, а целого коллектива, его основная роль – средство общения. Он «не просто средство обмена, служащее взаимопониманию, а поистине мир, который внутренняя работа духовной силы призвана поставить между собой и предметами» (Гумбольдт 1984: 171).

Говоря о том, что язык является основным средством общения в человеческом обществе, мы подчеркиваем одну из его важнейших функций – коммуникативную, которая определяется сознательным намерением адресанта сообщить нечто адресату с помощью знаков-сигналов. Коммуникативная функция языка обуславливает его основную характеристику – наличие материальной формы и системы правил кодирования и декодирования.

В понимании классической лингвистики язык представляет собой «константную структуру, доступную всем

членам общества» (Мамудян 1985 : 50) . Такое представление базируется на следующих постулатах:

1) означающее и означаемое в языке находятся в отношении строгой взаимной предопределенности;

2) вследствие этого языковые знаки поддаются одинаковой интерпретации со стороны всех членов данного языкового коллектива, что и обеспечивает их «лингвистическое тождество»;

3) сами эти знаки предстают как номенклатура языковых «средств, пригодных для выражения любых мыслей» (Барт 1994 : 13). Это верно лишь отчасти, так как всякое слово обладает не только предметным значением, но и различными и изменчивыми смыслами, которые возникают при его использовании.

Язык неразрывно связан с мышлением, является важнейшим средством человеческого общения, формирования и выражения мыслей и эмоций. Он реализует целый ряд взаимосвязанных функций: репрезентативную – функцию обозначения внеязыковой действительности; экспрессивную – функцию выражения внутреннего состояния говорящего; апеллятивную – функцию воздействия на адресата речи (Бюллер 1993:34-38). Языковой знак, реализуя указанные функции, демонстрирует разные стороны своей природы. В процессе использования языка акценты могут быть расставлены по-разному. Например, в речи оратора ведущей является апеллятивная, в научном тексте – репрезентативная, как средство выражения – экспрессивная<sup>1</sup>. Эти функции отража-

<sup>1</sup> Представление о языке как о системе средств выражения, имеющих соответствующие функции, позволило Р. Якобсону выделить функции языка с учетом того, что коммуникация определяется тем, что говорящие пользуются понятным им языком (кодом) и существуют условия, обеспечивающие передачу сообщения. Это референтивная функция (денотативная или когнитивная), установка на референт, ориентация на контекст, эмотивная функция сосредоточена на адресанте (говорящем), а ее цель – выражение отношения говорящего к тому, о чем он говорит, конативная

ют существенные «составляющие» языковой коммуникации и непосредственно связаны с темой нашего исследования : изучить остраннение как выражение специфики поэтического языка (полифоничность, смысловая емкость, семантическая осложненность и др.) в единстве его коммуникативной и эстетической функций.

Эмотивная, поэтическая, конативная функции способствуют развитию риторических фигур. Например, И. Ричардс предлагал различать два типа употребления языка: научное (для него основной является истинностная оценка высказываний о действительности) и эмотивное (главным является эмоциональное воздействие высказывания безотносительно к его истинности и даже самой возможности ее существования). Это различие он формулирует следующим образом: «Утверждением можно пользоваться ради сообщения, истинного или ложного, которое оно в себе несет. Таково научное использование языка. Однако его можно использовать и ради воздействия на чувственный мир человека. Таково эмоциональное использование языка» (Richards I. 1926:267). Эмоциональное употребление языка он считает его художественным использованием.

Язык зарождается вместе с воображением и служит «средством воображения или выражения: называя его средством воображения, мы говорим, что он собой представляет; называя его средством выражения, мы говорим, что он выполняет. Именно деятельность воображения отвечает за выражение эмоций, ... выражение любой мысли реализуется путем выражения сопутствующих ей эмоций» (Коллингвуд 1999 : 209).

---

(ориентация на адресата), фатическая (обмен ритуальными формами), метаязыковая (функция толкования), поэтическая (сообщение ради него самого). Это центральная, хотя и не единственная функция словесного искусства: тесно взаимодействуя с другими функциями, она определяет сущность поэтического языка (Якобсон 1975 :193-230).

Специфические качества поэтического языка обусловлены его эстетической организацией, особым использованием его элементов. Он представляет собой особую систему «художественных форм, их значений и функций. В художественной литературе эта система возникает на основе синтеза коммуникативной функции литературного и народно-разговорного языка с функцией выразительной и изобразительной» (Виноградов 1959 : 110-111). Явления языка и речи, которые выступают в своих общих коммуникативных качествах, в сфере литературного творчества приобретают и проявляют другие эстетические качества и свойства.

Особенность эстетической функции языка состоит в том, что в ее реализации потенциально способны участвовать все средства языка, качество поэтического образного слова может приобрести каждое слово «общего» языка, нет слов и языковых форм, которые не могут стать материалом для образа, любое языковое явление может приобрести характер поэтического в определенных творческих условиях (Виноградов 1963 : 119). Но это высказывание не входит в противоречие с тем, что эстетическую функцию реализуют «удавшиеся выражения» поэтического языка, который отличается от обыденного «ощутимостью своего построения» (разрядка наша. – М.Н.) (Шкловский 1919: 4).

Изучением того, как и какими языковыми средствами это достигается, ученые занимаются на протяжении долгого времени. Ведь именно язык в его эстетической функции позволяет создать особого типа эстетическую коммуникацию, где моделирование художественного мира позволяет сделать так, что «один человек сознательно известными внешними знаками передает другим испытываемые им чувства, а другие люди заражаются этими чувствами и переживают их» (Толстой 1985:168). В самом деле, коммуникация тем совершеннее, чем незаметнее язык. Сосредоточение на языке превращает обычную коммуникацию в эстетически значимое сообщение. Язык – это «мир, лежащий между ми-

ром внешних явлений и внутренним миром человека» (Гумбольдт 1984 : 304) представляет вещь с различных точек зрения и различными путями.

Поэтический язык определяют по-разному, опираясь на многочисленные аспекты метафорически понимаемого термина: как художественную речь, как название языка стихотворных произведений и как системы изобразительных средств литературного направления, школы, писателя, а также самой эстетической функции языка. Наиболее полным эквивалентом поэтического языка является язык художественной литературы – предмет «особой филологической науки, близкой к языкознанию и литературоведению, но вместе с тем отличной от того и другого» (Виноградов 1959 : 3-4).

Понятие поэтического языка очень емкое, в нем переплетаются, например, следующие значения: 'особый поэтический язык'; 'замкнутая система «высоких средств выражения»', 'речь с признаками эстетической актуализации', 'языковая форма художественного произведения', 'поэтический идиолект', 'поэтичный язык', 'язык поэзии', 'поэтическая функция языка'. Различные работы наглядно демонстрируют как эти, так и другие значения и коннотации в попытках уловить сущность поэтического языка путем разного рода сопоставлений (Marcus 1973; Григорьев 1978: 75).

Поэтический язык, художественная речь – это язык поэтических и прозаических литературных произведений, система средств эстетического освоения действительности и художественного мышления. Поэтический язык как феномен эстетической организации имеет ряд специфических особенностей: он характеризуется особой звуковой организацией (рифма, ритм, звуковые эвфонические повторы), образностью (тропы, фигуры, семантическая многоплановость, смысловые полутоны и др.), особой композиционной конструктивностью. Поэтической или эстетической функции присуща направленность на сообщение, она реализуется в самих язы-

ковых представлениях: ритмических, образно-семантических, структурных и т.д.

Специфика поэтического языка, анализ характерных для него структур привлекает внимание и лингвистов, и литературоведов. В аспекте коммуникативной лингвистики проблема изучения поэтической речи сводится к анализу, выделению и характеристике средств поэтического построения и поэтического изображения.

Ш. Бодлер, для которого «слова сами по себе и независимо от выражаемого ими смысла (то есть от своего лексического значения) обладают собственной красотой и ценностью», солидарен здесь с другим великим поэтом и теоретиком прошлого столетия Дж. М. Хопкинсом, сумевшим понять роль грамматической фигуры в поэзии. «Эта фигура... может быть построена так, чтобы *for its own sake and interest* оставить позади и в стороне значение слов» (Якобсон 1978: 83). Поэтическое слово в художественном тексте, наделенное особой эстетической функцией, часто неповторимо по своему употреблению, индивидуально, самоценно.

Поэтический язык отличается от обычного (практического) языка ощутимостью своего построения, творческим изменением действительности с помощью различных приемов. Особая организация языка и своеобразная деформация реальности, замедляющая чтение и разрушающая автоматизм восприятия, позволяет переживать читателю затрудненную форму.

Каковы особенности поэтического языка как вторичной моделирующей системы и ее основные характеристики? Какие из них являются принципиально значимыми? Ответ на эти вопросы позволит выяснить некоторые характеристики остраннения, являющегося определенным приемом отчуждения языка, который, соответственно, нуждается в преодолении «множественного смысла», образующего своеобразный вторичный ярус. Узуальное, общепринятое значение знака первичной моделирующей системы преобразуется в ху-

дожественно моделируемый смысл вторичной системы, где значение знака исходной системы трансформируется в семантическую образную структуру, выражаемую особой художественной формой.

По образному выражению С. Карцевского, язык представлял бы собой собрание этикеток, если бы знаки были неподвижны и каждый из них выполнял только одну функцию. С другой стороны, невозможно представить себе язык, знаки которого были бы подвижны до такой степени, что они ничего не значили бы за пределами конкретных ситуаций. Таким образом, именно устойчивая и одновременно подвижная природа лингвистического знака приводит к тому, что «призванный приспособиться к конкретной ситуации, знак может измениться только частично; и нужно, чтобы благодаря неподвижности другой своей части знак оставался тождественным самому себе» (Карцевский 1965: 73).

В художественном произведении происходит эстетическая трансформация языковых знаков. Эстетический знак (образ), являясь элементом вторичной моделирующей системы в его сопоставлении с обычным знаком первичной моделирующей системы, обнаруживает специфические свойства (Новиков 1997: 357). Эстетический знак имеет особую художественную форму – необычную сочетаемость, экспрессивную словообразовательную, морфологическую структуру, инверсию, подчеркнутую звуковую (фоническую) организацию и др. Это – проявление творческого акта: эстетический знак (образ) является многоплановым, «колеблющимся». По законам языкотворчества в нем согласуется то, что не согласуется обычно, когда единицы выполняют чисто коммуникативную функцию.

Истинное значение поэтического слова никогда не бывает, по образному замечанию Д. Коллингвуда, «неподвижной глыбой», на которой слово уселось, как чайка на береговой скале. Точнее было бы сказать, что «слово раскачивается на нем, как чайка, севшая на корму движущегося корабля.

Попытка зафиксировать истинное значение слова (хотя бы в уме) напоминает попытку заставить чайку сесть на снасти нашего корабля... необходимо строго соблюдать одно правило: чайка должна остаться живой, так что ее нельзя подстрелить и привязать к мачте» (Коллингвуд 1999 : 18).

Семантическая невязка приводит к появлению дополнительных факультативных контекстуальных сем, подвижных по своему характеру. Это рождает образный смысл, возникающий в результате столкновения нового и обычного значений (исходных и индивидуальных, контекстуальных сем). Остранненные образы являются образными узлами, сплетенными взаимными отношениями, и представляют собой не только элементы внешней структуры: они – орудия художественного мышления, художественного познания бытия литературных текстов. Экспансия приращенного значения имеет тенденцию распространяться на значительные фрагменты текста, а иногда и на весь текст.

Результаты, полученные в русской и европейской филологической науке, позволяют в настоящее время ставить вопрос о системно-функциональном целостном изучении художественного произведения. Важная задача современного этапа изучения – поиск некоторых общих оснований для таких исследований. Большой вклад в развитие филологического изучения литературных произведений внес В.В. Виноградов, который заложил основы особой научной дисциплины. Он имел в виду целостное изучение литературного произведения с точки зрения его идейного содержания, композиционно-речевой структуры и языка как эстетически организованной системы. Поэтика как целостная наука, построенная от языка, в этой связи, как отмечает М.Л. Гаспаров, «может быть определена и как наука о художественном использовании средств языка» (Гаспаров 2001 :785).

В качестве одной из фундаментальных основ этой науки может быть рассмотрена теория остраннения В.Б. Шкловского, который представлял ее в каче-

стве не только литературоведческого приема, но и более глубоко, как лингвистическое (филологическое) основание композиционно-образной и семантической структуры произведения. Остраннение, провозглашенное русской формальной школой всеобщим и универсальным законом словесного искусства, к сожалению, осталось как конструктивный прием только в границах литературоведения, а в стилистике художественной речи не распространялось на тропы и фигуры, которые, тем не менее, представляют собой остранненное, отрешенное, по Г.Г. Шпету, видение предмета. Вопрос о собственно языковом аспекте остраннения как к филологического приема (и литературоведческого, и лингвистического, т. е. синтетического по своей природе,) остается почти не исследованным. Эта проблема выдвигается в современной науке о языке художественной литературы как одна из наиболее актуальных.

Интерес современной лингвистики не только к рассмотрению явлений как результата, продукта речевой деятельности, но и к восприятию определенного творческого процесса дает возможность по-новому подойти к изучению остраннения как эстетически переживаемого процесса. Динамический функциональный аспект изучения остраннения позволяет рассматривать его как яркий, образный компонент художественной речи, с одной стороны, подготавливаемый всем ходом развертывания текста, а с другой стороны, в многом определяющий последующее развитие образных словесных рядов.

Структурно-семантическое исследование остраннения – важная задача науки о языке художественной литературы и поэтики. Оно помогает, с одной стороны, глубже понять его природу и функции а с другой – полнее раскрыть семантическую и стилистическую функцию самого текста, основой которого оно является, показать единство и взаимодействие его составляющих.

Исследования в этой области дают возможность проследить становление и изменение круга вопросов, относящихся к данной области филологического анализа, и, соответственно, обратить внимание в этой связи и на саму категорию остраннение – всеобщий и извечный принцип художественной речи.

Изучение остраннения как основы образной языковой семантики и структуры художественного текста позволяет представить обширную литературу по данному вопросу в различных ее аспектах, важнейшим из которых, на наш взгляд, является положение о том, что поэтическая речь – это «функциональная речь», где все компоненты подчинены одному и тому же конструктивному принципу, все высказывание соответственно организовано так, чтобы достичь желаемого эстетического эффекта.

Остраннение как ключевое понятие, выражающее *sui generis* специфику поэтического языка, художественной речи, присуще всякому подлинно художественному произведению. И, в определенном смысле, можно утверждать, что исследования поэтического языка, различные подходы к его анализу, противоречия, достижения, как в зеркале, отражают и становление самого понятия остраннения в его лингвопоэтическом понимании – как инварианта языковой образности, самого общего приема словесного искусства.

## **§ 2. Из предыстории остраннения как поэтического воззрения на мир**

### **2.1. Мифология – первоисточник остраннения**

Для современного этапа развития науки о языке характерна установка на переход от позитивного знания к глубокому постижению языка в широком теоретико-методоло-

гическом контексте. Это находит свое выражение в том, что многие проблемы и темы, рассматриваемые ранее как экстралингвистические, стали трактоваться в современной лингвистике как интралингвистические, имеющие непосредственное отношение к предмету изучения науки о языке, который стал пониматься при этом более широко — как духовная энергия и когнитивная активность человека, в отличие от чисто номиналистической интерпретации языка как системы знаков, характерной для предыдущего структуралистского периода.

К числу таких интралингвистических проблем в современной науке о языке относятся вопросы о соотношении языка и культуры, языка и общества, языка и религии. Говоря об остраннении и его связи с мифологией, прежде всего, определимся в выборе направления исследования. Миф и остраннение могут трактоваться как: 1) самостоятельные и независимые друг от друга; 2) частично тождественные; 3) вообще не отличающиеся друг от друга. При анализе данного соотношения необходимо обосновать подход к избранному объекту анализа. Предметный образ и глубинный смысл выступают в структуре остраннения как два аспекта, тесно взаимосвязанные между собой.

Эстетическая функция языка, его поэтичность исторически восходит к мифологии. Отражение примитивных воззрений людей на окружающий мир являлось неосознанно-художественным повествованием о загадочных для древнего человека природных и социальных явлениях. Миф был тесно связан со словом, способствовал развитию и расширению его образности.

Миф не выдумка, но наиболее яркая и самая подлинная действительность для определенной фазы человеческого сознания, совершенно необходимая категория мысли и жизни, реальное чувственное бытие. Как это связано с языковым выражением? Каковы составляющие этого процесса?

Языковое и мифологическое мышление тесно переплетены. Человек, осмысливая мир, воссоздавал его по собственному образу и подобию. «Никогда не понять мифологии, не усвоив, что то, что мы называем антропоморфизмом, персонификацией или одушевленностью, было необходимо для роста нашего языка и сознания» (Кассирер 1990: 35). Глубины мифологических представлений еще во многом остаются непознанными и неизъясненными. Структура мифологического и языкового мира определяется одинаковыми духовными представлениями. Невозможно понять мир, познать и осмыслить его без «привнесения духа человека в хаос жизни... Началом этого второго творения духа было слово, и мы сможем дополнить истину, сказав, что все делалось посредством этого слова, то есть называлось и познавалось...» (Кассирер 1990: 35).

Мифология наряду с языком и искусством – автономная символическая форма культуры, отмеченная особым способом объективации чувственных данных, эмоций. Она предстает как замкнутая символическая система, объединенная и характером функционирования, и способом моделирования окружающего мира. Принципиально важно и то, что некоторые структурные, модальные особенности мифологического мышления имеют символический характер.

Говоря о том, что остраннение как инвариант образности уходит глубокими корнями в мифологию, нельзя не отметить, что поэтическое толкование действительности органично присуще человеку. На ранних этапах истории человечества он обратился к помощи фантазии и воображения. «Когда человек создает миф, что туча есть гора, солнце – колесо, гром – стук колесницы или рев быка, завывание ветра – вой собаки и пр., то другое объяснение этих явлений для него не существует» (Потебня 1990: 304). Наиболее устойчивым проявил себя «повествовательно-художественный аспект, сохранивший свое непосредственное влияние до на-

стоящего времени и послуживший основой для развития сначала аллегории, а затем и других форм сознательного творчества» (Козлов 2001: 559).

Начиная с Я. Гримма, мифы определяют как поэтические метафоры первобытного образного мышления. Сходство мифологии и поэзии гораздо очевиднее, чем их различие, в связи с тем, что мифический и поэтический образы есть виды выразительной формы вообще. По способу созидания и оформления это «выразительные акты», когда сама попытка понимания объектов окружающего мира приводит к их своеобразному одушевлению, помещению в одухотворенную живую среду, независимо от самих этих объектов. «Поэтическое и мифическое есть бытие непосредственное, невыводное, образ и в поэзии, и в мифологии не нуждается ни в какой логической системе..., он – наглядно и непосредственно видим» (Лосев 1991: 64).

Искусству и поэзии свойственна остранненность, выбирающая различные объекты из множества других. Если мифическое бытие – реальное, вещественное, телесное бытие для древнего человека, то поэтическая действительность созерцаемая, «отрешенная» от факта. Конечно, поэзия возможна без мифологии. Но ведь под мифологией очень часто понимается и более узкий объект – «поражающая своей необычностью выразительная действительность» (рядка наша. – М.Н.) (Лосев 1991: 66). В таком случае мифическая отрешенность, остранненность объединяет объекты в каком-то новом плане, лишая их присущей им естественной разделенности. Остранненность придает им совершенно особый смысл – оставаясь теми же объектами, они претерпевают изменения, получают другое значение. «Предметность» не тяготеет над ними. Таким образом, должна быть некая точка объединения, при которой их естественное различие угасает (но не исчезает до конца!). Специфическое отражение, преломление действительности, особый взгляд на мир тесно связаны с категорией остраннения.

В определении остраннения, введенного В.Б. Шкловским в филологический обиход, присутствуют такие известные, общеупотребительные слова, существующие на грани с терминологическими, как «видение», «восприятие». В.Б. Шкловский выделяет то, что представляется ему определяющим в механизме создания образности. Безусловное выделение чувственного аспекта мифа и различных его составляющих тесно связано с остраннением. Остановимся более подробно на мифологии именно в заданном выше аспекте ее исследования и проанализируем «корни» остраннения.

Миф возникает через непосредственное вживание человека в мир, дополняемое субъективным воображением. Поэтому миф сам по себе еще не вера и не знание, а чувственно переживаемая действительность. В мифе человек переносит на внешний мир свои мотивы, приписывая ему человеческие свойства. Миф актуализирует мир значений, придавая им витальность, превращая их в соучастника человеческой деятельности. Например, цвета воспринимаются всегда «мифически необходимым образом чувственно», наделяются весьма не свойственными им качествами: «...теплые цвета, холодные цвета, жесткие цвета. Это значит, что в данном восприятии (мы его должны назвать мифическим) теплота и холод воспринимаются зрением, они *видимы*. Я могу слышать (и всякий слышал) *сталь*, ибо кто же не знает *стального* голоса и *серебристого* голоса. Звуки не только *высоки*, но и *тонки*, *толсты*, а греки говорили прямо об *острых* и *тяжелых* звуках» (Лосев 1991 : 41.) Остраннение как инвариант общей образности «питалось» мифологией, черпая из нее свои интуиции.

Миф – своеобразная форма мышления древнего человека, всеобщая и единственно возможная форма восприятия мира на известной стадии развития общества; а «поэтические формы – осколки этого мифа» (разрядка наша. – М.Н.) (Фрейденберг 1997: 17). Остранненный образ

мифичен в меру своего оформления, способа изображения.

Миф преимущественно трактуется и как эстетический феномен, но ему вместе с тем придается особое значение как прототипу художественного творчества, имеющему глубоко символическое значение; преодоление традиционного аллегорического толкования мифа в пользу символического – его основной пафос.

В широком смысле остранный образ есть знак, разделенный всей органичностью и неисчерпаемой многозначностью образа. Если считать, что миф есть прежде всего символ, то он содержит в себе схематические, аллегорические и усложненно-символические слои. Мифический и поэтический образ – «виды выразительной формы вообще» (Лосев 1991: 62). Остраннение, таким образом, тесно и неразрывно связано с мифологией, давшей впоследствии поэтические изобразительные средства. Остраннение – есть способ их проявления, модус их оформления и понимания.

Мифология является первоматерией, из которой все произошло, и миром первообразов, т.е. она – первоэлемент, почва и парадигма всякой поэзии и всякого искусства, в том числе и литературы. Абсолютная антропоцентричность текста, созданного человеком, созданного для людей, где предметом изображения чаще всего является человек, определение мифа как личностной формы (Лосев 1991), позволяет рассмотреть миф в контексте современной научной антропоцентрической парадигмы, где особое место занимает человек и его язык в широком смысле.

Понятия миф – картина мира – модель мира соотносимы в аспекте учения о мифе А.Ф. Лосева и мифе как «языке описания». Миф – язык описания, оказавшийся, благодаря своей исконной символичности, удобным для выражения вечных моделей личного и общественного поведения, неких сущностных законов социального и природного космоса. Универсальная картина мира, свойственная носителю языка,

реализуется в художественном произведении, в авторских моделях мира художников слова, претерпевая образную трансформацию. Миф, таким образом, играет важную роль в языковой картине мира, отражается в сознании человека и находит свое выражение в языке. В нем отражается определенный способ восприятия и концептуализации действительности. Языковая картина мира передает некую единую систему взглядов, своего рода коллективную философию, характерную для носителей языка.

Мифопоэтическая модель мира представляет собой «человека и среду в их взаимодействии... причем «человеческие» структуры и схемы экстраполируются на среду, которая описывается на языке антропоцентрических понятий. Для мифопоэтической модели мира существует вариант взаимодействия с природой, в котором природа представлена ...как результат вторичной перекодировки первичных данных с помощью знаковых систем» (Топоров 1988 : 161).

В мифологическом сознании эмоциональная сфера не отделена от рефлексивной, поэтому происходит совпадение природных и культурных объектов, очеловечивание окружающей природной и социальной среды, предмет совпадает с символом, вещь – со словом и жестом, существо – с его именем, происхождение с сущностью. В мифе все идеальное и воображаемое вполне тождественно с материальным и вещным, а все вещественное ведет себя так, как будто оно является чем-то идеальным.

В основе остраннения, как отражения мифического миропонимания и эстетического мирозерцания, лежит любопытство, игровое смещение привычной точки зрения, переход на воображаемую, утопическую, теоретическую позицию, с которой вещи, их отношения выглядят странно, по-новому и удивительно. Это любопытное изумление (как первичный рефлекс) становится основой восприятия эмпирической действительности, приводящей к оформлению, преобразованию «эстетически безразличного в самом себе вещно-

го ряда (объекта творчества) в эстетически значимое (художественное произведение)» (Энгельгардт 1927 :35).

Остраннение, корни которого лежат в мифологии, имело своим «праотцом» вчувствование в природу, которое впоследствии было потеряно под влиянием цивилизации и сохранилось в народном творчестве. Без веры в чудесное невозможно само существование былин, эпической поэзии. «Когда человек усомнится, чтобы богатырь мог носить палицу в 40 пуд или один положить на месте целое войско – эпическая поэзия в нем убита» (Потебня 1990 :291). Мифология есть неизбежная фаза в развитии языка, в ходе развития человеческого духа, это «тьень, падающая от языка на мысль», которая существует и теперь «как во времена Гомера, но мы ее не замечаем, потому что живем в ее тени» (Потебня 1990: 295). Остраннение – есть общезначимая, постоянная, инвариантная составляющая языковой картины мира, которая преломляется сквозь призму мифологического восприятия.

Основные типы и способы реализации остраннения многообразны. «Оживленные» и обновленные при этом архетипы, наиболее общие и фундаментальные изначальные образы имеют общечеловеческий характер и лежат в основе художественных структур. Эти первообразы обладают универсальным качеством, объединяя всеобщее и частное, прошлое и настоящее, свершившееся и потенциально возможное, что проявляется не только в художественной (от архаического ритуала и мифа до произведений новейшего искусства, в том числе литературы), но и в обыденной психической деятельности человека (Якушева 2001 : 59). Анализ остраннения как основы образной языковой семантики и структуры художественного текста позволяет представить языковую картину мира не интерпретацией безнадежно устаревших представлений, а неисчерпаемым источником показа реальности – действительной и воображаемой.

## 2.2. Античность. Платон. Сократ. Аристотель

Присутствующий в исследовании *in potencia* проект обоснования лингвистического статуса остраннения имеет глубокие корни и обусловлен историей исследования поэтического языка. Представленная концепция естественным образом подвергает переосмыслению ряд основных теорий поэтического языка и проводит их анализ под определенным углом зрения, выбранным в тесной связи с анализируемым объектом – поэтическим языком, художественной речью как системой средств эстетического отражения действительности и художественного мышления, органически выросших из самой жизни и отразивших основные этапы развития человеческого общества.

Античные теории изучения искусства поэзии актуальны и сейчас. Представления мыслителей древности глубоко запечатлелись в современных исследованиях поэтического языка. Античные ученые, предвосхищая различные аспекты изучения поэтического языка, подчеркивали необходимость соблюдения чувства мера в употреблении образных слов и выражений. Например, говоря о стиле Платона, о чрезмерном употреблении им различных тропов и фигур, Дионисий Галикарнасский подчеркивал, что «многие вещи, сами по себе прекрасные и изумительные, при сопоставлении с другими, еще лучшими, кажутся как бы несколько померкнувшими», отвергая использование многочисленных эпитетов, неуместных метонимий, натянутых и не соблюдающих аналогию метафор, сплошных аллегорий без всякого чувства меры (Античные риторика 1978: 225).

Произведение искусства имеет вполне определенные особенности, отличающие его от продуктов «полезных», а именно – красоту. При назывании, именовании предметов ввиду отсутствия абсолютной адекватности имени вещи самой вещи, человеку приходится подходить к ним с той или другой стороны, выделять в них ту или иную функцию, тот

или иной оттенок. Такая концептуальная операция творческого мышления, внимательное рассматривание его являлась и способом познания мира, эстетическим освоением действительности, ее остраннением.

Необходимо было тем или иным способом интерпретировать идеальные сущности, рассматривать их в свете какого-нибудь одного, определенного момента. Особая роль человеческого слова, как бы мы теперь сказали, под особым, остранненным углом зрения, имеет своей целью различать в идеальных сущностях те или иные стороны, так что наименование вещи оказывается различным, или, как говорит Платон, диакритическим, актом. Для Платона это обстоятельство оказывается чрезвычайно важным. Об этом свидетельствует проведенный им анализ огромного множества различных имен и слов, который показывает, что сущность предмета – одно, а наша интерпретация этой сущности, зафиксированная в соответствующем имени, – совсем другое. Платон считает, что интерпретации могут иметь разную степень достоверности, могут быть то ближе к предмету, то дальше от него (Антология ... 1969: 379).

Античная традиция, далекая от «космически-мифологического согласия», становится ироничной, как, например, у Сократа, реализующего...открытую остранняющую перспективу «незнания», «намеренной непонятливости». Эта сократическая ирония как философский принцип сознательной утраты знакомства с социальным common sense соединяется в диалогическом искусстве Платона с чрезвычайно развитым инструментарием риторических и драматургических приемов остраннения, например, ирония как риторическое «dissimulatio, ставших образцовыми для поэтики всех последующих веков»<sup>1</sup>. Свою непобедимую иронию Сократ на-

<sup>1</sup> О сократической иронии в используемой данном случае см.: Кьеркегор С. О понятии иронии, применительно к Сократу (Kierkegaard S. 1973: 350-358).

правляет на ум, чтобы «отверзть ему истоки удивления» и чтобы сама действительность «могла предстать уму, как змеиная кожа, с обновленной чувствительностью к бытию» (Флоренский 1990:134). Духовные преемники Сократа – Платон, а за ним и Аристотель говорят, что философия и искусство начинаются с удивления. «Начало Истины – удивление, как говорит Платон в Теэтете» (Флоренский 1990: 135). Вольный перевод Гете выражения Платонова Теэтета – *θαύματα πάντα ἀπὸ τῆς ἀρχῆς τῆς φιλοσοφίας* («Изумление есть мать всего прекрасного и доброго») подчеркивает эту особенность словесного творчества. В этом изумлении предугадывается сама идея остранный взгляда на мир.

Дионисий Галикарнасский подчеркивает, что от правильного сочетания слов зависит основа речи поэтической и прозаической, так как дело не только в выборе словесной материи, но и в распределении и чередовании компонентов. «Как бесполезна хорошая мысль, если ты не украсишь ее прекрасным словесным выражением, так точно и здесь нет никакого проку в изыскании чистого, благозвучного выражения, если последнее не вправлено в соответствующее ему красивое построение (*cosmop ... harmonias*)» (Античные риторика 1978: 169). Он выделяет здесь некий формальный момент, тесно связанный с содержательностью мысли. План содержания и план выражения, таким образом, представляют у него нечто единое, он учитывает подлинно эстетические свойства языка.

Деметрий также обращается к форме, но его интересует форма в более широком смысле – вместе с идейным содержанием. Изящество, прелесть речи основаны на содержании и словесном способе выражения, расположении слов и фигур, прелесть обусловлена необычным (т.е. остранным) применением слов к данному предмету. Он, в частности, подчеркивает, что в предложении «ведь эта птица и льстец, и хитрец» птицу бранят, как бранят человека

и прилагают к ней слова необычные – это и создает в речи изюминку (charis)» (Античные риторики 1978: 262).

Аристотель в книгах «Поэтика» – учение об искусстве поэзии и «Риторика» – воздействие речи на слушателей, одних из первых дошедших до наших дней исследований о законах поэтического творчества, ставших краеугольным камнем эстетической мысли, открыл и обосновал законы художественного творчества. Сфера действия этих законов не ограничивается древним миром, сущность их остается неизменной, потому что Аристотель считает истинным содержанием искусства человеческую жизнь, живую действительность. Основу же поэтичности он видит в особой, необычной творческой организации жизненного материала.

Труды Аристотеля, посвященные теории литературного творчества, чрезвычайно важны для определения эстетической теории художественной речи, вопросов поэтического творчества. Можно утверждать, что идеи, высказанные в них, являлись предтечей остраннения как наиболее общего приема и закона поэтического языка. Он подчеркивал, что поэтический образ должен быть не только копией единичного образа действительности, но и созданием поэта, его творческим подходом к окружающему миру. Задача поэта говорить не о прошедшем. Поэзия, опираясь на знание общего, создает не общее, а единичное, и, следовательно, неповторимое – поэтический образ (Аристотель 1957: 143-144). Античная традиция дала современной науке разветвленную классификацию разнообразных поэтических форм воздействия устной и письменной речи, использования различных языковых средств и их трансформации в связи со стоящей перед автором задачей. Таким образом, уже в тот период были заложены основы построения различных форм речевого воздействия и разработана не только общая теория, но и частные аспекты ее реализации.

Для нашего исследования важен тезис Аристотеля о необходимости исследования не только области существования поэтических образов, но и области их восприятия. В частности, он говорит о возможном и вероятном, вызывающем доверие. Невозможное, но кажущееся вероятным, следует предпочитать возможному, не вызывающему доверия и «для поэзии предпочтительнее невозможное, вызывающее доверие, чем не вызывающее доверия возможное», более того, «если [ поэт ] сложил [ такую фабулу ] и она кажется ему более вероятной, то можно допустить и нелепость» (Аристотель 1957 :125). Это связано с тем, что «поэт должен доставлять с помощью художественного изображения удовольствие» (Там же, 83)<sup>1</sup>. В.Б. Шкловский эксплицитно возводит свое определение поэтического языка как деформации практического языка с целью его остраннения к аристотелевской категории  $\xi\epsilon\nu\iota\chi\acute{o}\nu$ , придающей поэтическому языку «характер чужеземного, удивительного» (  $\tau\acute{o}\ \mu\grave{\eta}\ \acute{\iota}\delta\iota\upsilon\tau\iota\chi\acute{o}\nu$  ).

Восприятие формы и содержания художественного слова и воссоздание образа-представления – источник эстетического переживания и наслаждения. И вызывается оно в том числе и необычностью, остранненностью художественной формы и выражения содержания.

Принципиально важным для категории остраннения представляется и тезис Аристотеля о том, что «ведь кажется вероятным и то, что происходит вопреки тому, что кажется вероятным». Развивая эту мысль, он подчеркивает, что поэт должен изображать вещи так, как они были или есть, или как о них говорят и думают, или какими они должны быть. «Это выражается или в обыденной речи, или в глоссах и метафо-

<sup>1</sup> «Столь значимое для формалистов понятие «мотивировки» литературных приемов также находит прообразы в аристотелевских категориях «необходимости и вероятности», которые обеспечивают последовательное расположение единиц действия как в сюжетно-имманентном смысле, так и в отношении эстетической реакции публики» (Ханзен-Лёве 2001:18).

рах; и много есть изменений языка, на что мы даем право поэтам... если создается что-либо невозможное и тем самым совершается ошибка, то можно защищать произведение, говоря, что искусство право, если достигает своей цели, делает ту или другую часть более поразительной» (рядка наша. — М.Н.) (Аристотель 1957: 127-128). Использование метафоры, «гlossы» (оказиональных значений слова, актуализации коннотаций), а также других приемов семантической деформации слов путем «удлинения, усечения и изменения» и порождает τὸ μὴ ἰδιότηόν, всегда являющееся продуктом сознательного нарушения нормы.

Для понимания глубокой внутренней связи переживаемого словесного образа, обоснования положения о семантической и эстетической трансформации слова в тексте как «первоэлемента» художественной литературы, изменения и слияния значений языковых единиц в единый эстетически значимый смысл, положение, высказанное Аристотелем много веков назад, имеет большое значение.

Итак, предметом внимания в античную эпоху были механизм создания и оформления художественного образа в диалектическом единстве его порождения и восприятия, исследование языковых средств, используемых автором, и взаимоотношения автора и читателя, взаимосвязь внутренней формы (образы) и внешней формы (язык) и многие другие вопросы. Многие аспекты современных исследований вобрали в себя «тысячелетний опыт интерпретации текста представителями разных школ и научных воззрений ... прежде всего, это античные риторика» (Бабенко 2000: 12) и истоками своими связаны с далеким прошлым.

Например, Аристотель, (Аристотель 1978), используя современную терминологию, рассмотрел проблемы коммуникации и ее участников – говорящего (ритора, оратора) и слушающего, его реакцию (пафос), функциональные типы речевых актов (телеология родов красноречия), способы ор-

ганизации сообщения и др. Различные разделы риторики<sup>1</sup> имеют несомненную связь как с эффективной реализацией общего замысла произведения, так и проблемой выбора языковых единиц его реализации. *Inventio* – творческий процесс создания, нахождения материала, т.е. риторика содержания; *dispositio* – состав и порядок следования основных композиционных частей, т.е. риторика композиции; *elocutio* – лексическое и синтаксическое выражение материала, проблемы выбора единиц для выражения общего замысла и отдельных положений, риторика выражения.

В общепринятом толковании риторика является наукой об искусстве речи, а поэтика – наукой о поэтическом искусстве. Но в трактовке Аристотеля основополагающим началом было наблюдение и истолкование словесной коммуникации.

Поэтому центром является убеждение<sup>2</sup>, обладающее тремя аспектами: коммуникация предлагает определенные, общепринятые формы связей, формулировки или образы автора и несет в себе отношение к миру, как к существ-

<sup>1</sup> Необходимо коснуться здесь общих проблем риторики, поскольку популярность в наши дни и переосмысление многих ее категорий единодушно признается многими учеными. С одной стороны – ср. понятие о риторике Б. Томашевского как дисциплине, изучающей конструкцию нехудожественных произведений (Томашевский 1996: 25), с другой – постулирование тезиса о риторических фигурах как области пересечения интересов поэтики, риторики и литературной теории в связи с несомненной связью с теорией текста (Лотман 1981:8-9; Дюбуа 1998 и др.). Например, Р. Барт считает, что риторика «в течение многих столетий ставила ту же задачу, что и теория текста» (Барт 1978 :448). В.Б. Шкловский же (Шкловский 1919) связывает прием остраннения не только с семантическими трансформациями на уровне текста, но и со сферой употребления языковых средств, начала анализа которой были заложены в античности.

<sup>2</sup> Вплоть до XVIII века риторика могла ассимилировать значительные области поэтики и «переносить на поэтику имманентно присущую ей транзитивную энтимематику, которая превращает каждый из ее приемов (прежде всего центральные тропы: катахрезу, синекдоху и метонимию) в «средство убеждения»(Ханзен-Лёве 2001 : 20).

вующему, так и к возможному. «Ситуационный – об-  
разный – концепционный аспекты и составляют основу пе-  
рехода риторики в литературу... Риторика с самого начала  
становится своеобразной нервной системой литературы»  
(Поляков 1978: 133). Таким образом реализовывалось отно-  
шение писателя к изображаемому, потому что в систему ри-  
торики включалась эмоциональная структура высказывания.  
Риторические средства не столько изображают, сколько оце-  
нивают, эмоционально окрашивают изображенные чувства и  
явления. Картезианец Лами, который развил чувственно-  
эмоциональную интерпретацию фигур, писал в 1688 году:  
«...поскольку почти всегда мы говорим для того, чтобы со-  
общить наши чувства, нужные как и наши мысли, очевидно,  
что для того, чтобы наша речь была эффективна, она должна  
быть образной, а это значит, что ей следует придать ха-  
рактер наших чувств» (цит. по: Поляков 1978 :134).

Несомненную важность представляет разработанное  
античной традицией учение о фигурах речи. То, что тради-  
ционно называли фигурами речи, составляет, судя по их опи-  
санию, компоненты остранный, осязаемый изображения  
действительности. На протяжении веков риторическое на-  
следие осваивалось различными науками, становясь во мно-  
гих случаях их неотъемлемой частью. Теория стилей, просу-  
ществовавшая в рамках нормативной поэтики вплоть до эпо-  
хи романтизма, была непосредственно заимствована из ан-  
тичной риторики без каких-либо изменений. Последователь-  
но интегрируя в современную науку многие проблемы, по-  
ставленные в античности, ученые в разные периоды обраща-  
лись к положениям, провозглашенным в поэтике и риторике  
в древности<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> В современной поэтике и семиотике термин «риторика» употребляется  
в следующих основных значениях: а) лингвистическом – как правила  
построения речи на сверхфразовом уровне, структура повествования на  
уровне выше фразы; б) как дисциплина, изучающая поэтическую семан-  
тику – типы переносных значений, «риторика фигур»; в) как поэтика тек-

litteraria russa. Documenti e ricerche. Trento, 1990) и перепечатанной в журнале «Русская речь» (1997, № 3), В.Б. Шкловский дает новое написание термина с двумя «н»: «Заумь выполнила свою роль в поэзии – де-автоматизации языка, нового его остраннения, возвращения ей утраченной первобытной образности». Ср.: «Я не боюсь, как видите, повторения и опять повторю, что искусство остранняет мир» (Шкловский 1997: 34-35)<sup>1</sup>.

Развитие остраннения как общеэстетического понятия подготовило почву для его дальнейшей экспансии в сферу не только художественного, но и научного творчества. Состояние и развитие методов познания современной науки, выявившие наличие глубоких и фундаментальных черт, общих творчеству ученых и художников, требовали выработки и использования соответствующей терминологии. Так, согласно А. Эйнштейну, у истоков научного мышления лежит «акт удивления», возникающий тогда, «когда восприятие вступает в конфликт с достаточно установившимся для нас миром понятий. В тех случаях, когда такой конфликт переживается остро и интенсивно, он, в свою очередь, оказывает сильное влияние на наш умственный мир» (Эйнштейн 1968 : 133).

В.Б. Шкловский впоследствии отмечал узорность его чисто стилистического толкования, лишаящего искусство его «истинной функции – проникновения в жизнь». В своих последних работах он рассматривает остраннение как «удивление миру, его обостренное восприятие... Этот термин предполагает существование... содержания, считая за содержание задержанное внимательное рассматривание мира» (Шкловский 1970 : 230-231).

Таким образом, с остраннением связывается уже не чисто стилистический прием описания, а определенная

---

<sup>1</sup> В исследовании дается написание этого термина с двумя «н», учитывая поправку, внесенную впоследствии его создателем. (См.: Шкловский В.Б. О теории прозы 1983 : 73).

концептуальная операция творческого мышления. «Искусство является способом познания мира... Этого я не понимал и это было моей ошибкой... С одной стороны, я утверждал, что искусство ... только столкновение элементов, что оно геометрично. В то же время я говорил об остранении, то есть об обновлении ощущения. В таком случае надо было бы спросить себя: а что же ты собирался остранять, если искусство не выражает действительности» (Там же, 351).

Понятие остранение использовалось и до сих пор используется главным образом в теории литературы как важнейший композиционный прием. Однако такая его интерпретация представляется слишком узкой, не затрагивающей языка как материала словесного искусства и не охватывающей всех сторон литературно-словесного образа. Намек на лингвистический (стилистический) аспект остранения можно найти в замечаниях самого В.Б. Шкловского, например: «Я лично считаю, что остранение есть почти везде, где есть образ» (Шкловский 1983: 20). Однако лингвистический статус остранения остается до сих пор фактически не разработанным.

В монографии предпринята попытка интерпретировать остранение как основной исходной прием и закон конструирования художественного текста, его изобразительной семантики и образной структуры. Синтез компонентов различных уровней текста (идейного, композиционного и речевого) осуществляется в концепции науки о языке художественной литературы В.В. Виноградова и современных теорий семантического поля.

В художественной интуиции В.Б. Шкловского (и, прежде всего, в его книге «Пять человек знакомых», 1927) едва ли не впервые нашла эскизное выражение мысль о том, что образность литературных произведений представляет собой развивающуюся систему, организуемую по принципу поля, объемлющего как традиционные тропы и фигуры, так и, казалось бы, обычные «безобразные» слова: ср. его анализ гир-

Логика искусства есть «логика вероятностная, логика возможности или невозможности ... Аристотель называет эту логику также и риторической, понимая под риторикой не только одно ораторство, но и вообще всякую речь, рассчитывающую убедить» (Лосев 1975 :259), удивить, раскрыть, показать ее с необычной, а потому и с образной стороны.

В связи с этим возникает необходимость в средствах конструирования «возможного» в художественном тексте, требующая особых средств построения. «Глубинная структура – идеи, нравственное начало (ethos), пафос порождают возможный мир, доставляющий нам удовольствие, ...сконструированность вымышленного мира несет в себе дополнительный эффект – эстетической убедительности» (Поляков 1978 :134).

В связи с поставленной в работе задачей – проанализировать остраннение как прием и закон языка художественной литературы, в дальнейшем покажем, как и какими средствами это достигается в художественном произведении, что включает в себя изучение особых языковых структур, а именно – структур поэтических. Для этого мы неизбежно обратимся к систематике фигур, четко и последовательно изложенных в античности, и к переосмыслению их на современном логико-лингвистическом фундаменте. При этом необходимо объединение двух аспектов анализа, которые были интуитивно поняты античными учеными: логического, основывающегося на конативной функции языка, и эстетического, связанного с поэтической функцией.

Ж. Дюбуа предлагает отказаться от мысли, что искусство есть дополнительное украшение, и рассматривает рито-

---

ста – раздел поэтики, изучающий внутритекстовые отношения и функционирование текстов как целостных семиотических образований. Именно последний подход в тесной взаимосвязи с предыдущими положен в основу «общей риторики», продемонстрировавшей в последнее время возможности использования наследия античной риторики, применения выработанных ею приемов и процедур (Дюбуа и др. 1998)

рику уже не как инструмент диалектики, а как орудие поэтики. «Оратор пользуется метафорой для того, чтобы предотвратить возражения аудитории, в то время как поэт прибегает к ней потому, что она ему приятна; но и в том и в другом случае метафора эффективна лишь в той мере... в какой она способна пробудить воображение» (Дюбуа и др. 1998 :35).

Классическая риторика разработала классификацию фигур. Как известно термин «фигура» (σχήμα) был впервые использован Анаксименом из Лампасака (IV в. до н.э.), Аристотель и его ученики ввели разделение «на фигуры речи» и «фигуры мысли». Разработанная учеными античности классификация фигур имеет большое значение и в наши дни, она послужила исходной точкой для разработки этой проблемы впоследствии. Например, актуальны и в наше время многочисленные фигуры повторения, которые классифицировались по признаку локализации повторяемых лексем в содержащих их речевых звеньях: анафора, эпифора, симплока, градация (Античные теории... 1936 :264-268). Значение этой классификации для самых различных задач описания и представления текста лучше всего подтверждается тем, что ее продолжали заново открывать и использовать и тогда, когда многовековая традиция... изучения риторики казалась окончательно прерванной, на ней основаны, например, работы О. Брика (Брик 1919), В. Жирмунского др. (Жирмунский 1921). Ставя задачу обучать искусству создания текстов различных жанров, риторика трактовала его очень широко и комплексно рассматривала многие проблемы, заложив в своей основе многочисленные идеи предвосхищений и интуитивных представлений о природе художественного текста, которые были развиты уже в новое время.

### 2.3. М.В. Ломоносов

Говоря о русской традиции исследования поэтического языка, следует в первую очередь сказать об исследованиях

М.В. Ломоносовым различных изобразительных средств языка. Их суть как образного переноса остается неизменной в различных поэтических (риторических) школах и кладется в основу научного понимания тропов и в русской риторике.

М.В. Ломоносов, говоря о «риторических словах», к которым он относил образные средства языка, писал, что они «саму предложенную вещь точно и подлинно не значат, но перенесены от других вещей, которые со знаменуемою некоторое сходство или принадлежность имеют, однако притом большую силу подают в знаменовании (разрядка наша. – М.Н.), нежели сами свойственные слова... служат к пространному, важному, ясному, высокому и приятному идей представлению» (Ломоносов 1952: 50-51).

Особенно интересно его упоминание о представлении вещи «под другим видом», например, «о беспокойных ветрах лучше сказать, что они *бунтуют*, нежели *тянут* или *веют*, хотя глагол *бунтует* не до ветров, но до людей надлежит» (Ломоносов 1952 : 50). В поэтическом языке сохранилось архаическое, первичное состояние человеческого сознания, поэтому поэтический язык характеризует – в противопоставлении современному понятийно-рациональному языковому мышлению и его логике – остранненное, алогичное воззрение на мир. Остраннение – необычный ракурс представления каких-либо объектов, универсальный эстетический принцип отражения действительности. В.Б. Шкловский подчеркивает, что вещь не называется своим именем, а в ее описании используются не названия частей, которые приняты, а необычные, называются соответственные части в других вещах. Безусловно, здесь есть некая «переключка». Описание вещи «под другим видом», о котором говорит М.В. Ломоносов, то есть прием остранненного описания, в терминологии В.Б. Шкловского – это центральный эстетический и философский принцип литературного творчества.

Подчеркнем, что художественное изображение действительности, представляясь «под другим видом», должно

иметь «подобие вымышленного изображения» с этим объектом, стараясь, чтобы «вымышленного изображения части, действия и обстоятельства имели некоторые свойства той вещи, которая под оным представляется, с вымышленными смешанные» (Ломоносов 1952 : 62).

Говоря о предыстории остраннения как поэтического воззрения на мир, необходимо обратить внимание и на то, как трактовалась проблема выбора языковых единиц для выражения общего замысла, системного подхода к выражаемому целому во взаимодействии всех средств, где необходимо было не только выбрать, но и «расположить слова», придать «соответствующее построение» (Античные теории ... 1936 : 228). В отличие от теории фигур композиционная схема развертывания различных типов текстов в течение многих веков была тесно связана с идеей осознания членимости текста на части, правомерности его поэтапного построения. Проблемы композиции рассматривались с разных позиций.

Основное средство, помогающее в процессе порождения, творческого создания текста, его «изобретении» (iventio), также было создано в античности: это топосы («локусы», «риторические места»), представляющие собой определенные соотношения между понятиями и явлениями, система топосов – единый сложный инструмент в речи как некотором организованном целом. Эти идеи были блестяще развиты М.В. Ломоносовым, который, также предвосхищая дальнейшие теоретические разработки теории текста, пишет о нем как о «собрании разных идей, пристойных к предложенной материи» (Ломоносов 1952: 25), целостность которой предопределяется следующим. Текст складывается из «идей», то есть элементов, исходная же «материя» речи является главной, определяющей темой всей процедуры создания текста. Процедура изобретения состоит из трех этапов: изобретение простых идей и их соединение в сложные (высказывания), составление из сложных идей отрезков текста, выполняющих единую функцию: «распространений»,

«доводов» и «витиеватых речей». Следующий этап «изобретений» носит синтаксический характер: создание типов связок и предикатов, объединяющих простые идеи (Ломоносов 1952 :37). Но до сопряжения этих идей необходимо их найти, определить лексическое наполнение будущего текста, для чего и используются топосы, их всего – 16 (Ломоносов 1952 :27), исходной же точкой служит всегда «тема». Итак, «топосы предстают у Ломоносова как операторы некоторого исчисления, позволяющего выводить лексическое наполнение текста из его темы. Перед нами, таким образом, ранний образчик порождающей системы, строящий текст по сжато-му представлению его смысла» (Дюбуа и др. 1998 : 363).

Положение о творческой природе изобретения в соотношении с задачей создания текста, понимаемого как целостный объект, имеет большое значение для изучения остраннения как основы образной языковой семантики и структуры художественного текста. Например, при анализе особенностей текстового семантического поля как определенной внутренней организованной системы, где разнородные элементы целенаправленно семантически связаны и выражают тему – самый абстрактный, глубинный уровень текста. Изучение языкового механизма остраннения, в частности, реализации его, например, в текстовых семантических полях, тесно связано с тем, как компоненты текстового поля способны передавать читателю чувства и идеи автора, иначе говоря – изучать способы реализации темы, расположение языкового художественного материала, построенного в определенной последовательности и системе.

#### **2.4. В. фон Гумбольдт**

В западноевропейской традиции обращают на себя внимание в этой связи труды В. фон Гумбольдта. Круг его интересов, помимо языкознания, охватывал литературоведение, теорию искусств и философию. В своих лингвистиче-

ских исследованиях ученый затронул важные проблемы, касающиеся того, как происходит преобразование внеязыковой действительности в объекты сознания, анализируя сущность языка, поистине «мир, лежащий между миром внешних явлений и внутренним миром человека» (Гумбольдт 1984 : 304).

Исходная идея, пронизывающая учение В. Гумбольдта, состоит в том, что обозначение предмета словом не изолированный акт словотворчества, а часть единого процесса языкового созидания. Он неоднократно подчеркивал, что в языке формируется художественный творческий принцип, художественная красота языка не есть его случайное украшение, она необходимое следствие, вытекающее из всей его сущности, «надежный пробный камень его внутреннего и общего совершенства. Ибо внутренняя работа духа только тогда достигает высочайших вершин, когда ее пронизывает чувство прекрасного» (Гумбольдт 1984 :109) Язык является великим средством преобразования субъективного в объективное, переходя от ограниченного индивидуального ко всеобъемлющему.

В. Гумбольдт, говоря об изобразительных средствах языка, обращает внимание, на то, что одаренные писатели наделяют слова возвышенным содержанием, но с течением времени, например, «метафоры, казалось бы, поразительно уловившие юношеский дух глубокой древности, следы которой донесены до нас языками, от повседневного употребления стираются» (разрядка наша. – М.Н.) (Гумбольдт 1984: 107). Очевидно, что здесь можно провести параллель с необходимостью свежего взгляда на мир, его обновленного восприятия<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> «Восприятия, множась, все механизуются, предметы, не воспринимаются, принимаются на веру. ...Но ветшая, умирая, принимаются на веру и художественные формы» (Якобсон 1987 : 416).

Обновление стершихся понятий всегда должно «соответствовать конкретному объекту, но может быть употреблено обозначение некоторой вещи, связанной с данным объектом сколько-нибудь общим сходством» (Гумбольдт: 294). Далее В. Гумбольдт продолжает и выделяет, с нашей точки зрения, принципиально важную мысль, говоря о творческой силе фантазии автора, подчеркивая, что «такие соединения слов обнаруживают чувство логического упорядочения, все же еще чаще в них сказывается деятельность живой силы воображения» (разрядка наша. — М.Н.) (Там же : 204.)

А язык, будь то отдельное слово или связная речь, есть акт духа, его подлинно творческое действие. В каждом применении языка раскрываются огромные творческие возможности говорящего, потому что язык, в сущности, есть нечто постоянное, в каждое мгновение исчезающее, что он есть «не мертвое произведение, а деятельность», «вечно повторяющееся усилие духа». Поэт, по мнению В. Гумбольдта, переносит нас за пределы реальности, его фантазия видит предмет «не в цвете действительности, а в том блеске, каким одело его ее таинственное обаяние». Слово — не изображение вещи, от изображения оно отличается способностью «представлять вещь с различных точек зрения и различными путями», часто остранными, а от простого обозначения его отличает то, что «оно имеет свой собственный определенный чувственный образ» (Там же :305). Возникая на основе восприятия действительности, оно является не впечатком предмета самого по себе, но его образа, созданного им в нашей душе. Поэт добавляет собственный смысл, придавая «восприятию вещей новое своеобразие» (Там же :80).

Слово, по мнению В. Гумбольдта, является сущностью особого рода, сходной с произведением искусства. Отразившись в человеке, мир становится языком, который, встав между обоими, связывает мир с человеком. Слово стремится к соединению с другими, «акт синтеза, словно молния, прежде

чем мы это заметим, уже успевает озарить язык и, подобно жару из каких-то неведомых областей, сплавляет друг с другом подлежащие соединению элементы» (Там же: 198).

Говоря о целостности словесного искусства, которое открывает целый мир явлений, В. Гумбольдт намечает проблемы, которые были разработаны впоследствии. В частности, принципиально важным для рассмотрения остраннения как всеобщего принципа эстетической организации текста является его высказывание, что «способ постановки одной фигуры в поэтическом произведении заставляет фантазию только присоединить к ней многие другие» (Там же :307). Положения, высказанные В. Гумбольдтом, предвосхитили разработку категории остраннение как определенной концептуальной операции творческого мышления.

## 2.5. А.А. Потебня

Многие идеи В. Гумбольдта нашли плодотворное развитие в трудах А.А. Потебни. Его подход к проблеме поэтического языка лежит в основе современных представлений о специфике словесного художественного образа, исследовании языка как формы творческой деятельности человека. Изучение особенностей художественной речи тесно связано с формированием и становлением понятия остраннения и заслуживает специального рассмотрения.

Искусство – не непосредственное отражение действительности, а «известное видоизменение этого отражения. Между произведением искусства и природою стоит мысль человека; только под этим условием искусство может быть творчеством» (Потебня 1990: 30). Это видоизменение или, говоря иначе, остраннение, неперемное условие поэтического творчества. Остраннение – это иной способ восприятия. Заслуга писателя в «известной гибкости образа, в силе внутренней формы возбуждать самое разнообразное содержание» (Там же: 28).

А.А. Потебня неоднократно отмечал, что «поэзия и проза суть языковые явления». Поэзия (слово употреблено здесь в самом общем, аристотелевском смысле) трактуется как один из двух фундаментальных путей познания действительности, получение знания «посредством слов». Мысль может обходиться и без слов. Разве то, что выражается звуками музыки, графическими формами или живописными цветами, – не есть мысль? Противоречия изначально заложены в языке и мышлении. Мышление стремится отвести слову отчасти подчиненную роль, сократить его функции до простого называния, устанавливая прямую связь между означающим и означаемым. Язык же стремится реализовать автономию речевого знака для актуализации потенциальных возможностей, заложенных в сложной семантической структуре и в многообразии коннотаций и обертонов.

Поэзия – своеобразный защитный механизм, который слово использует для защиты своей независимости, это язык в самой его творческой форме. Подобный подход – отождествление поэзии и языкового творчества – нашел яркое продолжение в XX веке в эстетической теории Б. Кроче и «новоидеалистической» школе К. Фосслера (Фосслер 1960: 286-297; Кроче 2000: 148-156).

Теория поэзии воспринимается не только как специфический тип речевой деятельности, но и как особенность, заложенная в самом языке, реализующаяся в речи. А.А. Потебня называет это качество «языковым символизмом», образностью. Языковой символизм следует рассматривать как поэтическое качество языка, неоднократно подчеркивал А.А. Потебня. Говоря об аналогии между словом с живым представлением и словесно-художественным произведением, ученый сформулировал общую специфику художественного образа, общие принципы его построения, а не конкретные способы его создания.

Утверждение, что «поэзия есть мышление, заключенное в словесные образы», высказано много веков назад. На-

пример, Аристотель считал «владение метафорой» одним из основных проявлений поэтического мастерства (Аристотель 1957: 128). Позже тезис о неизбежности обращения к образу повторялся в романтической поэтике. А.А. Потебня выявляет внутреннюю специфику поэтического образа. Поэтический образ каждый раз, когда он оживляется воспринимающим, говорит ему нечто иное и большее, чем то, что в нем непосредственно есть.

Центральным в поэтике А.А. Потебни было понятие внутренней формы как способа представления в языке внеязыковой действительности. Следуя В. Гумбольдту, А.А. Потебня конкретизирует и развивает понятие внутренней формы слова как основы словесного искусства. «Всякое создание нового слова из прежнего, – подчеркивает А. Потебня, – создает вместе с новым значением и новое представление. Поэтому можно сказать, что первоначально всякое слово состоит из трех элементов: единства членораздельных звуков, т.е. *внешнего знака* значения, представления, т.е. *внутреннего знака* значения, и самого значения. Другими словами, в это время в двойном отношении есть (имеется налицо) *знак значения* : как звук и как представление» (Потебня 1990 : 19).

Возможность создания новых представлений по существу своему лежит в основе того приема, который родоначальник русской формальной школы В.Б.Шкловский назовет впоследствии остраннением. Не случайно В.Б. Шкловский посвящает специальную статью А.А. Потебне, указывая на прямую связь своей концепции с его теорией многоликого творческого слова. В.Б. Шкловский подчеркивал, что важнейшим средством «создать осязаемое, переживаемое в самой своей ткани построение является поэтический образ» (Шкловский 1919 : 4). Такое понимание слова как акта творчества открывает возможность необычного художественно-остранненного изображения действительности. В.Б. Шкловский, предвосхищая теорию остраннения, расширяет понятие символичности поэтического слова, связывая его не только с

многоосмысленностью, не только со сферой употребления языковых средств, но и с семантическими трансформациями на уровне текста.

Говоря о проблеме эстетического значения слова, необходимо отметить, что художественный образ, являясь образом словесным, отличается от языкового явления. Непосредственное значение высказывания претерпевает значительные изменения. А.А. Потебня считал, что емкость художественной речи, являющаяся результатом преодоления чисто понятийного характера языкового высказывания, – есть ее основная особенность и главное отличие. М.М. Бахтин отмечал в этой связи, что преодоление материала (здесь – языка в его лингвистическом смысле – *М.Н.*) это «формальное определение отношения к материалу не только в поэзии, но во всех формах искусства» (Бахтин 1974: 280).

Обоснование А.А. Потебней теории образа, учение о поэтическом мышлении и специфике художественной деятельности имеют огромное значение для создания основ изучения поэтического языка и художественной речи и широко осваиваются наукой<sup>1</sup>. Многие в его работах предвосхищало важнейшие открытия формалистов, в частности, рассматриваемую нами поэтическую категорию остраннения В.Б. Шкловского.

---

<sup>1</sup> Это касается в первую очередь фундаментального положения и его формулировки у А.А. Потебни, а впоследствии у А. Белого и В.Брюсова, согласно которому поэзия и литература должны рассматриваться как искусство слова, функционирующее в соответствии с языковыми закономерностями, «формалистское определение «поэтичности» языка литературного произведения как остраннения «практичности», т.е. коммуниктивной прагматики языка повседневного общения, совершенно явно восходит к проведенному А.А. Потебней разделению поэтической функции языка на поэтически-образную и интеллектуально-понятийную» (Ханзен-Лёве 2001:37). Ощутимость построения как важнейший компонент общей образности стала важнейшим объектом исследования поэтической теории русской формальной школы.

Но А.А. Потебня замкнулся на слове. В.В. Виноградов обращал внимание, на то, что он «свои художественные дворцы возводил всецело на психологическом анализе «слова» широко понимая этот термин» (Виноградов 1927: 8), не включив в сферу своих исследований композицию. «Известно, что Потебня даже целостные художественные произведения рассматривал по аналогии со «словом», тем самым упрощая имманентный анализ их структуры, вплоть до устранения проблемы композиции ... Но и заранее ясно, что структура литературного произведения обусловлена не только «поэтическими формами» речи, но и «поэтичностью» других форм композиции, данных через язык, но не из него выросших» (Там же : 9-11).

Пристальное внимание к проблемам композиции характерно для следующего этапа изучения поэтического языка. В частности, распространение эстетического не только на язык, слово, но и на структуру явилось одним из отправных пунктов как изучения специфики поэтического языка, так и остраннения — ярчайшей манифестации этой специфики. Формальный подход к прозе, очевидно, перекликается с исследованиями, рассматривавшими в литературном произведении вычленимые объективные компоненты, трактовку сюжета как композиционной категории, составляющего литературного произведения и т.д. (Веселовский 1989 :300-306).

### § 3. Поэтический язык в концепции ОПОЯЗа

Разграничение практического, обычного языка и поэтического было обосновано представителями Общества по изучению поэтического языка (ОПОЯЗ.) Одну из главных задач своей деятельности ученые этого направления видели в представлении литературоведения как полноправной научной дисциплины, которая должна непосредственно обра-

щаться к произведениям художественной литературы, а не к внешним обстоятельствам, в которых она создается. Это, в свою очередь, привело к разграничению литературоведческого и лингвистического аспектов изучения художественных произведений, выделению двух областей, сфер деятельности, что вызвало, соответственно, более глубокое, детальное изучение специфики каждой из них<sup>1</sup>.

Манифестом русской формальной школы явилась новаторская работа В.Б. Шкловского «Воскрешение слова» (1914 г.). В ней говорилось о необходимости создания новой концепции поэтического слова, его семантики, о важности осязаемого построения литературного произведения. Впоследствии он неоднократно возвращался к этой идее, подчеркивая, что «вещи умерли, мы потеряли ощущение мира; мы подобны скрипачу, который перестал осязать смычок и струны... только создание новых форм искусства может вернуть человеку переживание мира, воскресить вещи и убить пессимизм» (Шкловский 1990 : 40).

Представители ОПОЯЗа уделяли основное внимание различным сторонам поэтического слова как осязаемого конструктивного компонента литературного произведения. Они исследовали фонетику речи (прежде всего, звуковые повторы), семантику поэтической речи, стиль и принципы построения текста. Языковые средства выражения были представлены, как отмечали представители ОПОЯЗа, в «обнаженном виде». Такой подход к поэтическому языку позволил подчеркнуть его особые функции, четко отделив его от всех типов обычной коммуникативной речи. Лингвисты-новаторы обращали внимание на «лабораторию» современной поэзии. «Восхищение достижениями литературного

---

<sup>1</sup> В.Б. Шкловский подчеркивал: «Я занимаюсь в теории литературы исследованием внутренних законов слова (разрядка наша. — М.Н.). Если провести заводскую параллель, то я интересуюсь не положением мирового хлопчатобумажного рынка, не политикой трестов, а только номерами пряжи и способами ее ткать» (Шкловский 1925 :5).

авангарда и неприятие косности академического литературоведения – вот основные катализаторы процесса, который привел к тому, что во втором десятилетии нашего века новые научные силы выкристаллизовались в оформленное направление. Так родился русский формализм» (Эрлих 1996: 63).

ОПОЯЗ был союзом двух групп: специалистов-языковедов школы И.А. Бодуэна де Куртене – Л. П. Якубинский и Е. Д. Поливанов, С.И. Бернштейн и др. и теоретиков литературы – В.Б. Шкловский, Ю.Н. Тынянов, Б. М. Эйхенбаум и др. В разные периоды к ним примыкали ученые, формального, но строго говоря, не «опоязовского» направления – Л.В. Щерба, В.М. Жирмунский, В.В. Виноградов, Г.О. Винокур. Кардинальные проблемы поэтики литературоведы пытались решить совместно с лингвистами.

Коснемся лишь некоторых открытий и достижений петроградских формалистов и структуралистов, связанных с созданием теории поэтического языка и имеющих непосредственное отношение к теме нашего исследования. (Более подробно об этом см.: Брик 1923; Жирмунский 1923; Ефимов 1929; Тынянов, Якобсон 1928; Эйхенбаум 1923; Ярхо 1927; Мясников 1975; Булыгина 1964; Эрлих 1990.)

Первый этап деятельности ОПОЯЗа связан с анализом звуковой организации поэтической речи. Большой вклад в эти исследования внесли Л.П. Якубинский, Е.Д. Поливанов и О.М. Брик. В «Сборниках по теории поэтического языка» (1916 г.), в книге «Поэтика» (1919 г.) были провозглашены положения, нашедшие свое дальнейшее продуктивное развитие в идеях членов ОПОЯЗа. Большой интерес к форме, к фонетической структуре характеризовал теоретические искания формалистов. Поэтическая речь – «функциональная» речь в чистом виде, где все компоненты подчинены одному и тому же конструктивному принципу, а ее организация подчинена цели достижения желаемого эстетического эффекта. Л.П. Якубинский, исследуя звуковую структуру поэтического языка, исходил из того, что «явления языка должны быть

классифицированы... с точки зрения той цели, с какой говорящий пользуется своим языковым материалом» (Якубинский 1919: 37), проводя таким образом разграничение обычного (практического) и поэтического языков, то есть используя современную терминологию, выделяя собственно коммуникативную и поэтическую функции языка. Л.П. Якубинский считает, что в «практическом» или информативном языке языковые представления ... самостоятельной ценности не имеют и являются лишь средством общения. Именно поэтому практическая речь эстетически нейтральна, аморфна, а поэтическая речь – особым образом организованная на всех уровнях для достижения эстетического эффекта.

Положение об особой организации поэтической речи имеет огромное значение для теории остраннения. В поэтической речи «функция коммуникативная, присущая как языку «практическому», так и языку эмоциональному, ... сводится к минимуму», «... поэзия, которая есть не что иное, как высказывание с установкой на выражение управляется, так сказать, имманентными законами» (Якобсон 1921: 10)<sup>1</sup>.

Эта мысль развивается и конкретизируется Б.В. Томашевским, который считает, что поэтическая речь определяется как одна из лингвистических систем, в которых коммуникативная функция отходит на второй план, а языковые структуры приобретают самостоятельное значение, «мы ощущаем выражение, т.е. обращаем внимание на входящие в выражение слова и на их взаимное расположение. Выражение в некоторой степени становится самоценным» (Томашевский 1996: 28). Н.И. Ефимов также утверждает, что по-

<sup>1</sup> Позднее самостоятельную роль слова в поэтическом восприятии мира и действительности Р. Якобсон подчёркивал неоднократно. В этой связи он утверждал, что важнейшим признаком поэзии является то, что «слово воспринимается как слово, а не просто как приближение к обозначаемому объекту или всплеск эмоций; в том, что слова и их организация, их значение, их внешняя и внутренняя форма приобретают свой вес и значимость» (Jacobson: 1933).

этическая речь характеризуется «максимальной ощутимостью способов выражения» (Ефимов 1929:71). Слово, утверждают формалисты, — полноправный объект исследования. Обращение к слову как к таковому послужило мощным импульсом к изучению поэтического языка.

Для ОПОЯЗа характерно отношение к лингвистике как источнику методологических нововведений. Стремление к эмансипации науки о литературе заставляло видеть в языке лишь ближайший «сопоставительный ряд», а не компонент целостного объекта исследования. Фонетические особенности поэтической речи, «искаженный», окольный способ поэтического выражения является важнейшим аспектом затрудненной формы. Акт творческой деформации возвращает остроту восприятия, заставляет читателя чувствовать «ощутимость» поэтического языка, остраняет мир. «Приемом искусства является прием «остранения» вещей и прием затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия, так как воспринимательный процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлен» (В. Шкловский 1983 :15).

Были ли «формалисты» только формалистами? Внимательное ознакомление с работами ученых этого направления показывает, что они являлись не фетишистами формы, а диалектиками смысла. Иными словами, форма изучалась не ради формы, а как средство постижения поэтического смысла.

Несмотря на то, что формальный метод заключался в исследовании плана выражения, или, иначе формы литературных произведений, как самостоятельного развивающегося ряда, как системы языковых приемов, композиционных способов построения сюжета, немалый вклад в теорию поэтического языка был внесен формалистами и в развитие поэтической семантики, особенно семантики слова в стихотворном контексте. Это, прежде всего, книга Ю.Н. Тынянова «Проблема стихотворного языка» (первоначальное название «Проблема стиховой семантики») (1924). Достойным изучения были признаны не только звуковая оболочка, но и значе-

ние поэтической речи. Утверждение важности семантического аспекта привело к многочисленным исследованиям, посвященным вопросам не только формы, но и значения.

Исследования доминанты, доминирующего качества тесно связаны с анализом остраниения. Он подчеркивал, что система – это не равноправное взаимодействие всех элементов, она характеризуется «выдвинутостью группы элементов («доминанта») и деформацией остальных» (Тынянов 1929 : 330). Именно эта «выдвинутость» придает произведению целостность и осязаемость. Исследование семантического аспекта изучения поэтического языка, намеченного формалистами, успешно продолжалось во многих работах, внесших значительный вклад в теорию поэтической речи. Особенное внимание уделялось изучению распространенных «словесных тем» – слов или словосочетаний, встречающихся в произведениях писателя (Жирмунский 1921). Таким же образом, путем исследования семантических групп, рассматривает поэтический стиль А.А. Ахматовой В.В. Виноградов, анализируя выбор, сочетание слов и модификации их значения в зависимости от контекста (Виноградов 1922).

Понятие эстетической системы, пришедшее на смену категоричному суммарному приему, в которой каждому приему отведена своя особая роль и функция, позволило говорить об изменении статического подхода к анализу художественного произведения. «Единство произведения не есть замкнутая симметрическая целость, а развертывающаяся динамическая целостность... Форма литературного произведения должна быть осознана как динамическая» (Тынянов 1924 :10). В работах Р.О. Якобсона, который внес большой вклад в фундаментальные исследования поэтического языка, подчеркивается необходимость последовательного лингвистического подхода к поэтическому языку. «Поэзия есть язык в его эстетической функции», – провозглашал Р. Якобсон (Якобсон 1987: 275). Это был своего рода манифест, излагавший новое отношение к слову, и декларация независимо-

сти науки о поэтическом языке, подчеркивающая необходимость последовательного лингвистического подхода к поэзии, поскольку изучение поэтического языка плетется «в хвосте лингвистики».

Н.С. Трубецкой, анализируя позицию Р.О. Якобсона, обратил внимание на «слишком большое пренебрежение эстетическим критерием». Кроме формы и содержания во всяком поэтическом произведении есть еще и эстетический подход, который, собственно, и делает произведение поэтическим. «Если форму можно изучать независимо от содержания, а содержание – независимо от формы, то изучать то и другое независимо от эстетического подхода нельзя» (Trubetskoy's letters 1975: 17).

Полемизуя с ранними утверждениями Р.О. Якобсона, В.М. Жирмунский призывал изучать «литературное произведение как эстетическую систему, обусловленную единством художественного задания, то есть как систему приемов» (Жирмунский 1928: 158). Он подчеркивал необходимость объединения усилий лингвистики и литературоведения, говоря о том, что нельзя видеть в произведении литературы лишь вербальный субстрат. Он считал, что «материалом поэзии являются не образы и эмоции, а слово... поэзия есть словесное искусство» (Жирмунский 1921 : 26-27).

Поэтическое употребление слов отличается от обиходного именно тем, что в поэтическом тексте слово как материал (в равной степени и фонетический, и семантический) подвергается актуализации и динамизации. «Вся работа поэтических школ сводится к накоплению и выявлению новых приемов расположения и обработки словесных материалов (Шкловский 1919: 104), «поэзия есть оформление самоценного, «самовитого», как говорит Хлебников, слова» (Якобсон 1987: 275).

Необходимо подчеркнуть, что в художественной речи все единицы образны, но не в одинаковой степени. Тропы, фигуры речи – это центр экспрессии, другие ее компоненты – периферия (подготовка, развертывание образа и т.д.). Закономерность поэтического языка в том, что выделенное, об-разное слово, по мнению Г.Г. Шпета, обогащает и просто сообщающее слово. Это есть творчество поэтического языка. Он наряду с обычными (логическими) внутренними формами выделял внутренние поэтические формы, «эти формы игривы, вольны, подвижны и динамичны... Рядом с истиной трансцендентальной (материальной) и логической получается истина поэтическая, как соответствие синтагмы предмету, хотя бы реально несуществующему, «фантастическому», фиктивному, но тем не менее логически оформленному» (Шпет 1927 : 408). Действительность, «подвергаясь преобразованию в фантазии, тем самым модифицируется в «действительность» отрешенную» (Там же : 148).

Художественное «отрешение» Г.Г. Шпета согласуется с остранным В.Б. Шкловского. Чтобы стать эстетическим предметом, существующий предмет должен быть трансформирован в сознании, отрешенная, остранный действительность и является характерным признаком художественного изображения, эстетического видения мира. Эта особенность видения, смещение точки зрения, переход на воображаемую, утопическую позицию, с которой вещи и их отношения выглядят странно, по-новому и удивительно, подчеркивается и Вяч. И. Ивановым. Он утверждает, что «поэт не только представляет вещи «странными», но такими именно их и воспринимает... Из удивления родилась не одна философия... – но и поэзия» (Иванов Вяч. И. 1922 : 177).

Подводя итоги, к которым пришла лингвистическая поэтика в области поэтического языка и художественной речи в конце 20-х годов, необходимо подчеркнуть следующее. В этот период были заложены общие основы необходимости изучения языка литературных произведений как полноправ-

ного объекта лингвистического и эстетического исследования. Неоспорима в этом процессе, прежде всего, роль В. Б. Шкловского, главы и генератора идей русской формальной школы, ставшего впоследствии истоком авторитетных направлений в литературоведении и лингвистике. В изучении поэтического языка, художественной речи был намечен далее успешно развиваемый в работах многих ученых подход, комбинирующий изучение взаимоотношений между семантическим анализом произведений и использованными в них художественными приемами. Искусство, подчеркивали представители ОПОЯЗа, не непосредственное отражение действительности, а видоизменение, остраннение этого отражения.

#### **§ 4. О синтезе литературоведческого и лингвистического анализа языка художественного произведения**

Филологическая наука обнаруживает устойчивую тенденцию к синтезу образующих ее дисциплин, тем самым в значительной степени ликвидируя разобщенность литературоведческого и лингвистического подходов к изучению художественных произведений.

Исследование поэтического языка «стоит на грани лингвистики и науки о литературе. В прошлом ему уделяли внимание больше всего филологи. Языковеды занимались лишь тем, что в нем было общего с другими типами языка. Но изучение литературных видов речи прежде всего должно быть направлено на эстетические их свойства, как отличительные; именно они определяют систему применения языковых элементов в литературном творчестве» (Ларин 1974: 28).

Исследовательская практика выдающихся филологов (В.М. Жирмунский, В.В. Виноградов, М.М. Бахтин, Б.А. Ларин) оригинально сочетала лингвистический и литературоведческий подходы. Многие литературоведы были широко

образованы лингвистически (Ю.Н. Тынянов, М.М. Бахтин, Б.В. Томашевский, Б.М. Эйхенбаум и др.), лингвисты обладали фундаментальными историко-литературными знаниями (Л.В. Щерба, В.В. Виноградов, А.М. Пешковский Г.О. Винокур, Л.П. Якубинский и др.). Впоследствии положение изменилось: «в новых поколениях филологов (уже с 1930-х годов) возобладала более узкая специализация – «чисто» языковедческая и «чисто» литературоведческая, неблагоприятно отражавшаяся на исследовании поэтики и стилистики художественной речи» (Ларин 1974 : 21).

Лингвистика и литературоведение в течение долгого времени сохраняли разобщенность, очевидно, в связи с тем, что они функционировали как очень специализированные науки, защищая свое поле деятельности.

«Лингвистика и исследование литературы – это, может быть, одна из самих важных проблем филологии XX века» (Григорьев 1979 : 22). История борьбы очень показательна. По мнению некоторых ученых, она привела филологию к так называемой практике уступок. Лингвисты были готовы уступить всю спорную область исследования «первоэлемента литературы» литературоведам, а те, в свою очередь, возвращают этот «дар лингвистам» (см. об этом подробно: Григорьев 1975 : 17-18; 50-51 и др.). «Лингвисты, изучающие поэтический язык, встречают резкий отпор со стороны литературоведов, многие из которых вообще оспаривают право лингвистов исследовать поэзию», литературоведы же считают, что «семантическое исследование поэтического высказывания не входит в компетенцию лингвистики» (Якобсон 1978: 80). Принципиальны различия в подходах к теории художественной речи со стороны лингвистов и литературоведов (Жожинов 1967; Леонтьев 1968; Григорьев 1966). Основная причина этого – в отсутствии теоретической базы для их конструктивного сотрудничества. «Можно сетовать в связи с тем, что и сейчас ещё немало лингвистов, по существу игнорирующих поэтическую функцию языка, и литературоведов,

более чем слабо ориентирующихся в основах языкознания» (Якобсон 1975: 228).

Для изучения поэтического языка лингвисты располагают на современном этапе опытом и разработанной системой анализа. Именно лингвисты изучают художественную речь в аспекте поэтического языка как с и с т е м ы , поэтическое произведение рассматривается сквозь призму языка, «а всякий исследователь должен исходить в первую очередь из того, что перед ним – поэтическая ткань поэтического текста» (Якобсон 1987: 80).

Но преимущественно лингвистический взгляд на литературное произведение «не позволяет ученому разрешить задачу, которая ... относится к области структуралистской методологии, – задачу исследования связей между организацией поэтического «сообщения» и одной только поэзии присущими способами структурирования человеческого опыта» (Эрлих 1996: 15). Именно тогда, когда во всех гуманитарных науках начал утверждаться интерес к смыслу человеческой деятельности, а лингвисты провозгласили, что «язык есть деятельность человека, направленная всякий раз к определенной цели» (Русская речь 1923: 9), это положение было осознано литературоведами, и начался процесс взаимодействия и обогащения опытом.

Задачи изучения поэтического языка стали общим предметом исследования. Именно такой альянс позволил увлечься словом, например, Б.М. Эйхенбауму, изучавшему вместе с коллегами по ОПОЯЗу литературную технику, и прийти к выводу об особой структуре поэтического языка: «стихи рождаются из потребности задержаться на слове, рассмотреть его, поиграть с ним» (Эйхенбаум 1929: 40), что перекликается с идеей Шкловского о затрудненной форме, который говорил о том, что в литературе восстанавливается осязательность мира, и неоднократно подчеркивал, что «это восстановление начинается с овладения языком, с переосмысливания его направленности» (Шкловский 1957: 15-16).

О необходимости взаимодействия литературоведения и лингвистики писали Ю. Тынянов и Р. Jakobson (Тынянов, Jakobson 1928 : 35-37). Литературный процесс был представлен как система, где каждый компонент выполняет определенную конструктивную функцию.

Дальнейшее сближение лингвистического и литературоведческого подходов отмечается в работах структуралистов, провозгласивших, что язык это не набор изолированных фактов, а система, нечто единое целое, характеризующееся взаимодействием частей этой структуры (Cassirer 1945: 99-120). Говоря словами Э. Кассирера, структурализм в лингвистике был «выражением общей тенденции, которая возобладала во всех областях научных исследований» (Там же: 120).

Включение достижений литературоведения в эти теоретические построения позволило расширить выдвинутые Р.О. Jakobsonом и Ю.Н. Тыняновым идеи и анализировать поэтическое творчество как результат синтеза различных факторов – стиля, среды и личности.

Универсальным методом в области гуманитарных наук принято считать герменевтику, которая широко признана специфическим принципом интерпретации художественных произведений, истолкования исторических фактов на основе филологических данных. В литературной герменевтике традиционным является положение о том, что художественное произведение нельзя понять как единичный продукт творчества писателя. Оно – факт культуры, и интерпретируя его, нужно определить роль и место этого произведения в духовной истории человечества. В современной герменевтике, исследующей художественное произведение, органически слиты литературоведческий и языковой аспекты. Эту мысль отчетливо выразил Г. Гадамер, который подчеркивал, что орудием и способом литературного произведения является язык: «Бытие, которое может быть понято, есть язык... То, что может быть понято, есть язык» (Гадамер 1988 : 548-549). Таким

образом, всякое понимание есть интерпретация, а всякая интерпретация движется в медиуме языка, которым говорит предмет и который является в то же время языком интерпретатора. Принципиальная связь языка и мира означает онтологическую существенность языка и определяет направленность понимания и интерпретации.

Современная литературная герменевтика тесно связана со структуралистскими, лингвистическими и коммуникативными концепциями, поскольку именно они исходят из наличия в творческом акте не только автора и сообщения, но и потребителя искусства. Художественное произведение рассматривается как процесс, создающийся в акте восприятия посредством чтения. Оно получает свое значение лишь в результате взаимодействия текста с работой воспринимающего его сознания читателя.

Герменевтика тесно связана с рецептивной эстетикой, одной из фундаментальных идей которой является утверждение, что произведение возникает и «реализуется» только в процессе «встречи», контакта литературного текста с читателем, который благодаря «обратной связи», в свою очередь, воздействует на произведение, определяя тем самым конкретно-исторический характер его восприятия и бытования.

Необходимо подчеркнуть, что толкование, понимание художественного текста есть «повторение процесса творчества в измененном порядке» (Потебня 1976 : 549). Это вызывает необходимость с объективной и субъективной стороны приблизить себя к автору текста. С объективной стороны это осуществляется через понимание языка автора, с субъективной – через знание фактов его внутренней и внешней жизни. Искусство толкования, интерпретация непосредственно связано с концепцией круга понимания или герменевтического круга: «Целое надлежит понимать на основании отдельного, а отдельное – на основании целого» (Гадамер 1991: 72). Все особенное может быть понято лишь из общего, частью которого оно само является, и наоборот.

Р. Ингарден обосновал понятия *конкретизация* и *реконструкция* (см. Ильин, Цурганова 1999 :51), обозначающие процесс воссоздания читателем художественного произведения, наполнения «смыслом» рамок художественной структуры своими представлениями и эмоциями. Это необходимо учитывать при интерпретации остранный. Читатель не только пассивно воспринимает окружающий мир, но и активно наполняет его своим содержанием и значением. Одним из аспектов самого бытия художественного произведения, его смысла является коммуникация между автором и читателем. Художественное произведение реализует смысл, заложенный в нем, только в процессе восприятия, являясь до этого знаковой системой, потенциальным смыслом, который необходимо реализовать.

Согласно Ж.Пиаже (J. Piaget 1968) и Ж. Вьету (J. Viet 1965) важнейшей составляющей подобных исследований является понятие структуры. Эта модель принята и в литературоведении, и в лингвистике, что еще раз убедительно свидетельствует о неразрывном единстве этих наук.

Структура может быть описана как модель, отвечающая следующим условиям:

1) целостность – подчинение элементов целому и независимость последнего;

2) трансформации – упорядоченный переход одной подструктуры или уровня организации составляющих данную структуру элементов в другую на основе правил порождения;

3) саморегулирование – внутреннее функционирование правил в данной системе.

Лингвистическая ориентация структуралистов очевидна, структурализм не мыслим вне семиотических исследований. Литературоведческий структурализм всегда был самым тесным образом связан с лингвистикой, влияние которой было особенно сильным на начальном этапе его становления, концепция «речевых актов» повлекла за собой новую волну

весьма активного воздействия лингвистики на литературоведение, вызвав оживленную полемику. Такие исследователи, как Л. Пратт, Ж. Женетт, О. Дюкро, создали чисто литературоведческие концепции о статусе повествовательного вымысла и о специфике его функционирования.

Специфика структурализма заключается в том, что все явления, доступные чувственному восприятию, рассматриваются с его позиций как манифестация внутренних, глубинных структур. Поэтому анализ художественного произведения представляет, с их точки зрения, поиск внутренних закономерностей его построения, отражающих его признаки и свойства.

В рамках структурализма выросла и лингвистика текста, в том числе и особое ее направление, исследующее с лингвистических позиций коммуникативную проблематику художественного текста – Т.А. ван Дейк, Р. Познер, Р. Фаулер, Р. Оман, Дж. Лич. Безусловно, лингвистические и литературоведческие методы исследования в их тесном взаимодействии, обогащаящем друг друга, – необходимое условие целостного анализа языка художественной литературы и остраннения как филологического приема и литературоведческого, и лингвистического, т.е. синтетического по своей природе.

Необходим комплексный подход в раскрытии условий и специфических структурных качеств поэтических процессов и явлений, приемов и законов построения художественных произведений, остранненного словесного образа в тесной связи с такими вопросами, как проблема композиционного объединения частей художественного целого, проблема движения художественного времени и организации художественного пространства, связь идейного и тематического планов произведения и т.д. и т.п.

Всесторонний учет функционирования и взаимодействия синтеза различных компонентов текста, их семантически и эстетически направленного использования особенно важен

при анализе языка художественных произведений. Такой синтезирующий подход, обеспечивающий целостное рассмотрение художественного произведения, как уже отмечалось, требует взаимосвязанного анализа всех его важнейших компонентов.

### **§ 5. Наука о языке художественной литературы**

#### **В.В. Виноградова. Образ автора как детерминанта художественного произведения и доминанты художественного изображения действительности**

Особого внимания заслуживают работы В.В. Виноградова. В них разработана методология целостного анализа языка художественной литературы, который рассматривался широко, исключая сепаратизм и узость только литературоведческого или только лингвистического подхода к тексту.

В.В. Виноградов обосновал необходимость создания новой филологической дисциплины, отмечая, что существующие литературоведческий и лингвистический подходы к произведениям словесного искусства входят в противоречие с характеристиками самого объекта, неоправданно препарирова его. По его глубокому убеждению, «исследование языка (или, лучше, стилей) художественной литературы должно составлять предмет особой филологической науки, близкой к языкознанию и литературоведению, но вместе с тем отличной от того и другого» (Виноградов 1959: 3-4). Он указывал на необходимость изучения языка художественной литературы в широком плане, на недостаточность традиционных подходов к анализу языка художественной литературы.

Несмотря на то, что В.В. Виноградов часто подчеркивал в его поисках теории словесно-поэтического творчества «больше вопросов и задач, чем решений и откровений» (Виноградов 1963 : 163), анализ научного наследия позволяет

утверждать, что именно он выдвинул и обосновал целый ряд принципиально важных и новых положений науки о языке художественной литературы как единой филологической дисциплины.

Сожалея о еще не совсем сложившейся внутренней структуре и отсутствии точных методов изучения и отчетливости определений основных понятий науки о поэтической речи, он отмечал, что «методологическое исследование поэтической речи должно показать такое внутреннее содержание ее и такие внешние формы и особенности, которые обеспечивают ей право на то, чтобы быть самостоятельным объектом изучения» (Виноградов 1971: 28).

В.В. Виноградов отмечал необходимость систематизации функциональных элементов и структурных – внешних и внутренних – форм художественной речи. Особенно плодотворной ему представлялась мысль о том, что «объектом науки о поэтическом языке является не сам язык, как особое общественное явление, но понятие о нем или о его особом функциональном применении, образованное под определенным эстетическим углом зрения» (Там же : 29).

Несомненна особая важность исследований ученого, в которых разработана методология целостного анализа языка художественной литературы, а также трактовка задач, объекта, научного аппарата этой науки, принципов и методов исследования (Виноградов 1961, 1963, 1971).

В.В. Виноградов выдвинул целый ряд оригинальных, принципиально новых решений проблем языка художественной литературы, обосновав, в частности, закономерность семантической и эстетической трансформации слова в тексте, о его изменении, подчиненном идейному замыслу о слиянии значений языковых единиц в единый эстетически значимый смысл (Виноградов 1959: 230).

Существенно и положение о том, что изображаемое в художественном произведении подчинено той или иной идейно-эстетической задаче и описывается с оп-

ределенной точки зрения (повествователя, рассказчика и др.). Сам повествователь, персонажи вместе с автором – только составляющие главной поэтической категории, «фокуса» художественного произведения, который определяет образы, композицию, типы речевых характеристик и оценок изображаемого. Эту центральную поэтическую категорию, «фокус» и источник самодвижения художественного произведения В.В. Виноградов назвал «образом автора» (Виноградов 1927: 17). Понятие образ автора нашло дальнейшее развитие в трудах В.В. Виноградова (Виноградов 1959, 1961, 1971) и в работах, посвященных языку отдельных писателей.

Главным принципом изучения художественного произведения и его компонентов является целостная его интерпретация с позиции категории образа автора или категории автора, раскрывающей внутреннее единство текста. «Образ автора – это не простой субъект речи, чаще всего он даже не назван в структуре художественного произведения. Это – концентрированное воплощение сути произведения..., являющееся идейно-стилистическим средоточием, фокусом целого» (Виноградов 1971:118). Это «та цементирующая сила, которая связывает все стилевые средства в цельную словесно-художественную систему. Образ автора – это внутренний стержень, вокруг которого группируется вся стилистическая система произведения» (Виноградов 1963 : 92).

Истинный филолог, В.В. Виноградов никогда не отрывался от «исходной реальности» филологии – текста. Он доказал, что изучение художественного произведения возможно только при использовании особых категорий – не только тех, которые применяют ученые при исследовании строя языка. Очевидно, поэтому на первый план были выдвинуты проблемы языковой композиции и ее слагаемых, элементов – словесных рядов, образуемых языковыми единицами разных ярусов.

В концепции В.В. Виноградова выстраивалась стройная иерархия: языковые единицы – словесные ряды – словесная

композиция. Образ автора определяет, связывает воедино все стороны содержания текста и его языкового выражения. Это связующая, организующая текст категория, не оторванная от реальности языкового употребления, а представляющая собой высокую степень художественного обобщения. Взаимобогащение языковедческого и литературоведческого подходов предполагало в то же время различие между ними: «Есть глубокая, принципиальная разница в языковедческом и литературоведческом подходах к изучению стилевой структуры как характера персонажа, так и «образа автора». Лингвист отправляется от анализа словесной ткани произведения, литературовед – от общественно-психологического понимания характера» (Виноградов 1959 : 255).

Л.Ю. Максимов, развивая мысли В.В. Виноградова, предложил изучение и анализ художественного текста как своеобразной триады: «Идейно – эстетическое содержание – жанрово-композиционная организация (система образов) – художественный текст (эстетическая речевая система). При таком понимании образ автора является формой идейно-эстетического содержания и в то же время содержанием по отношению к слову» (Максимов 1976 : 463). Композиционно-речевая структура текста отражает особенности творческой манеры писателя, его стиля и языка. Категория автора – иерархически самая высокая поэтическая категория – фокусирует идейно-эстетическое, композиционное и языковое единство художественного произведения.

Художественное произведение – воплощенный поток сознания писателя, внутренне организованный образом автора. Авторская модальность и позиция – результат взаимодействия различных компонентов его структуры: субъект речи (повествователь, рассказчик, персонажи) и внесубъектные формы и предметы организации композиции (художественное время, художественное пространство, художественные предметы) в их взаимодействии.

Личность писателя отражается в его произведениях как образ автора, их детерминанта, концентрирующая суть произведения. Она должна быть основой анализа. Для того чтобы глубже понять произведение писателя, надо стать в фокусе его мысли, переживания, «в объекте поэтического изображения найти его субъект, в изображенном открыть изобразителя» (Переверзев 1928 : 15).

Проблема образа автора как детерминанты, определяющего принципа и начала в художественном произведении была поставлена в русской филологии В.В. Виноградовым. Личность писателя отражается в его произведениях как категория автора (по В.В. Виноградову – образ автора), их детерминанта, которая концентрирует суть литературного произведения и определяет характер взаимодействия составляющих всех уровней текста. Художественный текст воздействует на читателя во всей целостности своего проявления, и этот феномен сообщает глубокий смысл предложенному В.В. Виноградовым анализу со стороны сверхкатегории образа автора, некоторые аспекты которого требуют рассмотрения в аспекте остраннения.

Образ автора развивается в виде доминант в тексте литературного произведения, которое, являясь реализацией творческого замысла автора, представляет собой чрезвычайно пеструю и сложную картину. Художественное произведение нельзя представлять как поверхностную структуру, изолированную, существующую в одном измерении. Созданный автором мир это некий порядок, целое, которое сложилось из его составляющих, множества частных смыслов. Существенно и то, что он оформляется в зависимости от того, каким образом формируются его составляющие, как они функционируют и трансформируются.

Комбинация проникновения в свойства целого и его частей, их диалогические отношения, обуславливают правомерность постановки вопроса о том, что избирательный анализ ведущих линий речевой структуры произведения и, в ча-

стности, остранненных образов, как важнейших его составляющих, должен проводиться на основе детерминантного подхода, поиска ведущих доминантных средств. Литературное произведение – это сложное целое, образованное многими компонентами. Оно организовано «в различной степени, в различной иерархии подчинений и связи; и в этом сложном целом всегда оказывается некоторый доминирующий и господствующий момент, который определяет собой построение всего остального рассказа, смысл и название каждой его части» (Выготский 2000: 217).

Понятие доминанты, обоснованное Л.А. Ухтомским, который считал, что доминантный принцип является физиологической основой внимания и предметного мышления, активно использовался впоследствии как универсальный принцип в литературоведении и лингвистике текста.

В частности, представители русского формализма, которые само понятие доминанты литературного текста связывали с формой, утверждали, что любой элемент материала может выдвинуться как формообразующая доминанта и тем самым – как сюжетная и конструктивная основа (Эйхенбаум 1969). «Доминанту можно определить как фокусирующий компонент художественного произведения, она управляет, определяет и трансформирует отдельные компоненты. Доминанта обеспечивает интегрированность структуры. Доминанта специфицирует художественное произведение» (Якобсон 1976: 59).

В.Б. Шкловский подчеркивал, что поэтический язык служит средством обнажения механизированного языка повседневного общения, превращая его в материал радикального преобразования. Деформация, остраннение рождаются не только желанием выразить нечто новое, необычное, но и стремлением активизировать в читателе остранненное восприятие. «Не новые предметы (объекты) творчества определяют его истинную новизну... Новый свет, бросаемый на

старый мир, может дать самую причудливую игру» (Кручных 1967: 72).

Доминанта представлена разными типами в структуре остраннения как остранняющее выделение слова, доминирующее в творчестве писателя, самоценные детали (подробности как таковые) остранняют детали, используемые функционально (как характеристика). Сосредоточение на детали создает своеобразный сдвиг от описываемого объекта к динамизированным в перифразе (остранняющее описание, иносказание) периферийным свойствам, к «микроскопическим элементам» (Шкловский 1925: 80). Лейтмотивный повтор остранняющей детали «выводит его из ряда и остранняет его» (Шкловский 1928: 93). Проявление доминанты реализуется в регулярности, стабильности, закрепляющей единственность на всех формальных уровнях организации текста. Регулярность проявляется в формировании семантических полей, сопровождающих появление того или иного самостоятельного образа, в образовании ключевых слов, в синтаксической аранжировке образов или тем на композиционном уровне и т.д. Адекватно установленное проявление доминанты на языковом уровне текста дает возможность увидеть в углубленно формальном элементе преднамеренность и доказать наличие этой преднамеренности, осознать функцию элемента в системе других функций (Владимирская 1991: 7).

Как единство словесно-художественного воспроизведения действительности, литературное произведение создает свою систему связей и соотношений слов, композиционных элементов и частей разного объема и разной структуры (Виноградов 1963: 125). Образ автора представляет собой детерминанту литературного произведения, главную особенность его содержания и структуры, определяющую его специфику, направление и характер его развертывания. Образ автора, являясь детерминантой текста и главной категорией его анализа, находит свое воплощение и в остраннении как основе об-

разной языковой семантики и структуры художественного текста.

## § 6. Литературоведческий и лингвистический статусы остраннения

Остраннение в трактовке раннего В.Б. Шкловского – прием описания, с помощью которого предмет, событие и т.п. изображается как бы впервые, по-новому увиденным. Эстетический эффект остраннения возникает в результате нарушения привычного автоматизма восприятия, благодаря новому, творческому видению предмета.

Термин «остраннение» впервые появился в книге В.Б. Шкловского «Воскрешение слова» (1914) для обоснования «потребности в нарушении “традиции”». Это было противостояние косности восприятия и стимулирование его свежести с помощью неожиданного, неотягощенного культурным контекстом взгляда на реалии бытия и искусства. В книге «О теории прозы» (1929), в статье «Искусство как прием», которая, по словам Б.М. Эйхенбаума, была «манифестом формальной школы», сформулировано конструктивное для поэтики и эстетики ОПОЯза понятие «остраннения», которое явилось одним из узловых в филологических трудах Шкловского и реализовалось в полной мере в его писательской практике.

Остраннение толковалось формальной школой как универсальный закон искусства, обнаруживающийся на всех уровнях художественной структуры: «переживаемость звуков» (Л.П. Якубинский), «ощутимость» языка (Р.О. Якобсон, Г.О. Винокур), «осложненность поэтической семантики» (Ю.Н. Тынянов), «заторможенность сюжетобразующих компонентов» (В.Б. Шкловский).

По свидетельству В.Б. Шкловского, этот термин является производным от слова «странный». «И вот мы, особенно

я, заметили, что те явления, которые происходят в языке, вот это затруднение языка, вот эти звукописи, сгущения, рифмовка, которая повторяет не только звуки предыдущего стиха, но заставляет заново вспоминать прошлую мысль. Вот этот сдвиг в искусстве – явление не только звуков поэтического языка, это сущность поэзии и сущность искусства» (Шкловский 1983 :73).

Этот прием истолковывался чаще всего как передача события через героя, не понимающего происходящего и потому необычно, «странно» воспринимающего его. У этого, как и всякого другого приема, в художественном произведении есть определенная цель, которой он всецело определяется, основой для него является учение об автоматизме нашего восприятия.

В.Б. Шкловский подчеркивает, что, становясь привычными, действия делаются автоматическими. Процессом автоматизации объясняются законы нашей прозаической речи, с ее «недостроенной фразой и с ее полувыговоренным словом» (Шкловский 1919 :104). «Чтобы вернуть ощущение жизни, почувствовать вещи, для того, чтобы сделать камень каменным, существует то, что называется искусством. Цель искусства – представить ощущение вещи как видение, а не как узнавание: приемом искусства является прием затрудненной формы» (Шкловский 1919 : 104-105). И тема, и материал художественного произведения оказываются чрезвычайно важными для его восприятия. «Выбирают величины значимые, ощутимые. Каждая эпоха имеет свой индекс, свой список запрещенных за устарелостью тем» (Шкловский 1921: 8-9). Это очень точно характеризует эволюцию идей от категорического провозглашения формальным методом примата формы в художественном произведении и отрицания содержания, являющегося основой формы, до признания важности темы и материала. Эта точка зрения в своих экстремальных проявлениях была выражена В.Б. Шкловским: «...в понятии «содержание» при анализе произведения ис-

кустства с точки зрения сюжетности надобности не встречается» (Шкловский 1921а : 144). Теория формалистов впадает в удивительное противоречие сама с собой, когда она начинает с утверждения, что в искусстве важны не вещи, не материал, не содержание, а кончает тем, что утверждает: целью художественной формы является «прочувствовать вещь», «сделать камень каменным», то есть сильнее и острее пережить тот самый материал, с отрицания которого мы начали... целью этого остранения в конце концов оказывается то же восприятие вещи» (Выготский 2000: 84)

Механизм создания образности, распространяемый на разные виды тропов, В.Б. Шкловский вскрывает, опираясь на известное положение, высказанное А.А. Потебней, о том, что слово, теряя форму (внутреннюю форму), совершает непреложный путь от поэзии к прозе (Шкловский 1914). В.Б. Шкловский связывает остранение и с семантическими трансформациями на уровне текста, и со сферой стилистического употребления языковых средств. Резкая смена стилистической доминанты ведет к «затруднению» поэтического языка. Он писал, что остранение реализуется в освоении диалектов, проникновении нелитературных элементов в поэтический язык (Шкловский 1919, 1933). Недостаточно точно высказывание о том, что просторечие и литературный язык обменялись местами. Такая формулировка обусловлена тем, что В.Б. Шкловский, как и его единомышленники по ОПОЯЗу, не разграничивает понятия «литературный язык» и «язык художественной литературы». «Однако самый взгляд на стилистическую доминанту текста как на одно из возможных средств приема «остранения», бесспорно, актуален» (Панченко 1997 :102).

Идеи, обогащающие изучение поэтического языка, художественной речи, безусловно, тесно связанные с самим понятием остранение, есть в работах Р.О. Якобсона, который, не используя самого понятия остранение, тем не менее, явно, независимо от В.Б. Шкловского, делает аналогич-

ные выводы. В частности, Р.О. Якобсон писал: «Предмет занятий лингвиста, анализирующего стихотворный текст, – «литературность», или, иначе говоря, превращение речи в поэтическое произведение и система приемов, благодаря которым это превращение совершается» (Якобсон 1987 : 81).

Остраннение – понятие, в основе которого лежит идея превращения речи в поэтическое произведение. Но не сумма приемов, а система приемов, по мнению Р.О. Якобсона, обуславливают это превращение. Он допускает, что нередко возможен и необходим выход за пределы словесной фактуры текста. Сравним это с позицией Шкловского: «Не думайте строиться на словах. ... Литературоведение должно быть литературопониманием» (Шкловский 1983: 103), что ведет к более широкому – семиотическому полю научного исследования. «Знаковый характер сюжетных поворотов, архитектурных черт в мифах и притчах не перестает интересовать Шкловского до конца жизни» (Панченко 1997: 125).

Глава последней книги «О теории прозы» (1983 г.), названная «Легкие нужны для дыхания» содержит подглавку, названную «Остраннение» (через много лет писатель пытается исправить орфографическую ошибку в своем индивидуальном новообразовании), где В.Б. Шкловский подчеркивает: «Остраннение – это видение мира другими глазами» (Шкловский 1983 : 270). И именно здесь он представляет попытку разных способов остраннения, разного видения мира.

Взгляд на искусство как возможность заново открывать мир и на задачу писателя – противостоять «выцветшему ощущению мира», вырывая объект из привычного контекста, соединяя несоединимые по законам обыденного языка понятия, созвучен идеям многих философов и лингвистов. Как известно, еще Аристотель говорил, что совершенная поэтическая речь непредставима без необычных слов (Аристотель 1957 : 109). В литературе восстанавливается осязаемость мира, и это восстановление начинается с овладения язы-

ком, с переосмысливания его направленности. «Словоупотребление меняется для создания эстетического переживания, которое служит средством познания конкретной сущности предмета» (Шкловский 1957: 15-16).

Например, С. Кольридж обращал внимание на важнейший признак поэтического языка – «свежесть и новизна» (Coleridge 1948: 253). Х. Рид также подчеркивал, что «действо обновления и возрождения чуда» – необходимые составляющие истинного художественного произведения (Read 1948 : 95). М. Истмен обращает внимание на функцию искусства – борьба с мелочным прагматизмом жизни, рутиной и «пробуждение и возвышение сознания» (Eastmen 1935). «Мы перестаем узнавать действительность. Она предстает в какой-то новой категории. Категория эта кажется нам ее собственным, а не нашим состоянием... Мы пробуем его назвать. Получается искусство» (Пастернак 1931 : 229).

Аналогичны и высказывания Т. Элиота о поэтической речи, которая, по его утверждению помогает «преодолеть стереотипы восприятия и оценки, заставляет увидеть мир по-новому или открыть какую-либо его часть» (Eliot 1933: 149).

Ж. Кокто, один из ведущих французских поэтов и критиков-сюрреалистов, высказывает идеи, созвучные мыслям В.Б. Шкловского. Он, в частности, так описывает задачи поэтического творчества: «Внезапно мы видим, будто впервые, будто при вспышке молнии, собаку, извозчика, дом. Проходит совсем немного времени – и выпуклое изображение оказывается стерто привычкой. Мы гладим собаку, подзываем извозчика, живем в доме; мы более их не видим... Но она (поэзия. – М.Н.), в полном смысле этого слова, приподнимает покров, обнажает ... удивительные вещи, нас окружающие, которые обычно лишь механически регистрируются нашими чувствами. Взять нечто обыденное, вычистить, натереть до блеска, раскрасить так, чтобы оно поражало свежестью и но-

визной, перевозданной красотой – в этом и состоит работа поэта» (Эрлих 1996: 177).

Сравним высказывание Ж. Кокто со словами В.Б. Шкловского о необходимости переноса объекта в новую сферу, выбора новых, ярких форм. «Люди, живущие на морском берегу так привыкают к шороху волн, что перестают его слышать. Подобным же образом мы почти не слышим слов, которые произносим... Мы смотрим друг на друга, но более друг друга не видим. Наше ощущение мира выцвело, стало одно лишь опознавание» (Шкловский 1923 : 11).

Для преодоления этого необходимо, по его мнению, акт творческой деформации, соединение несоединимых понятий, удар по языковым штампам и как результат этого – осознание вещи в ее осязательности, понимание «фактуры» окружающего мира. Фактура, по мнению В.Б. Шкловского, это главное отличие того «особого мира специально построенных вещей (разрядка наша. – М.Н.), совокупность которых мы привыкли называть искусством» (Шкловский 1990 : 102).

Остраннение, провозглашенное русской формальной школой всеобщим и универсальным законом словесного искусства, к сожалению, осталось как конструктивный прием только в границах литературоведения, а в стилистике художественной речи не распространялось на тропы и фигуры, которые, тем не менее, представляют собой остранненное, отрешенное, по Г.Г. Шпету, видение предмета. «Образ набрасывает на вещь гирлянды слов-названий, сорванных с других вещей» (Шпет 1927: 148), что и дает возможность представить в поэтическом языке единство двух совмещенных значений, создать вторичную моделирующую систему.

Вопрос о собственно языковом аспекте остраннения как филологического приема (и литературоведческого и лингвистического, т.е. синтетического по своей природе) остается почти не исследованным. Ключевые понятия, выдвинутые В. Шкловским – остраннение,

ощутимость, нуждаются в дальнейшем изучении и обосновании. Если рассматривать художественное произведение как знаковую систему, организованную так, чтобы придать ей ощутимость, необходимо установить организующий принцип, эстетический *modus operandi* – набор условностей, применяемых к материалу.

Необходима систематизация изобразительных средств и приемов, основанных на лингвостилистическом понимании остраннения. Подобный подход позволит интерпретировать остраннение как основной исходной прием и закон конструирования художественного текста, его изобразительной семантики и образной структуры, используя фундаментальные положения современной лингвистики и семиотики, опираясь на открытия, сделанные в литературной теории.

Необходимость формального и смыслового анализа остраннения предопределяет структурно-семантический подход к его изучению, с помощью которого выявляются соответствующие его функции. Единство идейно-эстетического, жанрово-композиционного и собственно языкового описания остраннения обеспечивается использованием категории образа автора, организующей текст как единое многоплановое целое.

Остраннению присуща почти не подвергавшаяся исследованию не только конструктивно-поэтическая, но и лингвостилистическая функция. «Рассмотрение остраннения в этих двух взаимосвязанных аспектах приводит к более широкому его пониманию: это не только композиционный прием (скажем, передача изображения через героя и др.), но и основа образно-языковой структуры компонентов текста и всего текста в целом» (Новиков 2001: 17). Об этом вскользь говорит и сам В.Б. Шкловский: «Я лично считаю, что остранение есть почти везде, где есть образ» (Шкловский 1983: 20). Остраннение – литературный прием, в широкой же трактовке этого понятия – всеобщий закон словесного творчества, основа всей образности.

Предлагаемая трактовка остранный в лингвопоэтическом понимании может быть представлена как инвариант общей образности, имманентное свойство поэтической речи, важнейшая особенность поэтического языка, основа образной языковой семантики и структуры художественного текста. Изучение языка в его эстетической функции как вторичной моделирующей системы должно опираться на некий инвариант образности, который реализуется в вариантах различных ступеней и разного характера. В основу детерминанты поэтической образности может быть положен прием остранный. Он лежит в основе необычного описания языковых словесных образов – тропов и фигур. Признание лингвопоэтического статуса остранный открывает новый ход мысли в единой систематизации тропов и фигур.

Поэтический язык называют образным языком. Из слов, при помощи которых обыкновенный человек строит свою речь, поэт строит свою поэтическую речь, где изменяются, смещаются элементы общей системы языка, где они получают новый смысл и образно-выразительную силу. Но художественное слово образно вовсе не в том только отношении, будто оно непременно метафорично (Винокур 1959: 390). Любое языковое явление при специальных функционально-творческих условиях может стать поэтическим. Анализ этих явлений, исследование их построения, функционирования и взаимодействия в системе целого литературного произведения дает возможность проанализировать, как составные элементы формы создают завершенную систему, где «образ, запечатленный в одном слове или одном предложении, иногда определяет всю композицию литературного произведения, выступая как его художественный синтез или обобщающий смысл» (Виноградов 1963: 149).

Вопрос об образности поэтического языка, художественной речи, таким образом, не сводится только лишь к проблеме тропов, метафор, сравнений и т.д., а относится к важнейшим вопросам эстетики художественного слова.

Необходимо подчеркнуть, что остранненный знак (остранненный образ), рассматриваемый как специальный объект, не существует и не может существовать вне всего текста. Он является лишь составляющим (быть может, самым важным) того научного представления, которое А.М. Пешковский назвал «общей образностью текста». Он, в частности, заметил, что в «Кавказском пленнике» Л.Н.Толстого встречается лишь одно сравнение (даже и то не развернутое) и ни одного тропа, но невозможно отрицать образность этого произведения. А.М. Пешковский подчеркивает, что «дело не в одних образных выражениях, а в неизбежной образности каждого слова, поскольку оно преподносится в художественных целях, поскольку оно дается, как это теперь принято говорить, в плане общей образности» (Пешковский 1930: 158). Образность шире, чем тропичность. Общая образность создается способом видения, отбора материала художественного произведения.

Поэтическая речь представляет собой сложную структуру по отношению к естественному языку. Все, что представлено в художественном произведении, воплощено в его речевой оболочке; а сами единицы образуют «качественно новое целое» (Винокур 1959). Отличительная характеристика – не в наличии образов, а в их использовании. В частности, точка видения автора и рассказчика, способы выражения образа рассказчика, приемы субъективации повествования, языковые построения с установкой на изображение «чужого слова» и другие различные виды «безобразной» образности, достигаемой без применения специальных средств – тропов и фигур. «Важно художественно обоснованный выбор материала действительности и словесного материала, точное соотнесение слова с явлениями жизни – вот что лежит в основе «безобразной образности», – подчеркивает А.И. Горшков (Горшков 2000 : 249).

Остраннение как основной и исходный прием и закон конструирования художественного текста, как основа образ-

ности литературных произведений представляет собой, как мы покажем далее, развивающуюся систему, организуемую по принципу поля, объемлющего как традиционные тропы и фигуры, так и, казалось бы, обычные «безобразные» слова. В.Б. Шкловский подчеркивает роль остраннения в создании особого восприятия предмета, создания «видения его, а не узнавания», считая, что «образ не есть постоянное подлежащее при изменяющихся сказуемых», высказывая точку зрения, близкую А.М. Пешковскому (Пешковский 1927) об «общей образности» слова в поэтической речи (Шкловский 1919 : 4). Необходимо подчеркнуть, что работа художника над словом «имеет конечной целью его преодоление, ибо эстетический объект вырастает на границах слов, границах языка как такового... художник как бы побеждает язык его же собственным языковым оружием, заставляет язык, усовершенствовав его лингвистически, превзойти самого себя» (Бахтин 1974 :280).

Словесный образ отличен от языкового явления, где главное — непосредственное значение высказывания. Преодоление материала (языка в его лингвистическом смысле) это формальное определение отношения к материалу. Емкость художественной речи и состоит в том, что преодолевается чисто понятийный характер языкового высказывания. Для лингвистического анализа остраннения необходимо выделить элементарную эстетически значимую структурно-семантическую единицу. Остранненный образ не только переводит незнакомое на язык знакомого, но и остранняет привычное, подавая его в новом свете, помещая в неожиданный контекст. Таким образом, это единица структурного, семантического и композиционного уровня, органически связанная с идейно-эстетическим содержанием.

Единицей остраннения как основы образно-языковой структуры компонентов текста и всего текста в целом будем называть словесный образ. Вслед за В.В. Виноградовым мы утверждаем, что словесный образ (остран-

ненный знак), воплощенный в словесной ткани литературно-эстетического объекта, может состоять из слова, сочетания слов, из абзаца, главы литературного произведения и даже целого литературного произведения. Он является эстетически организованным структурным элементом стиля литературного произведения. Это определяет и формы его словесного построения, и принципы его композиционного развития. Такие образы «могут сочетаться в последовательно развертываемую цепь, могут соотноситься один с другим в стилистической системе литературного произведения на расстоянии больших отрезков текста, но могут включать в себя друг друга, развиваясь в сложный многоплановый единый образ. В этом состоит специфика словесных образов. И в этом заключается сила позиции тех филологов, ... которые защищают примат языка, примат слова как в вопросах образности художественного произведения, так и вообще в кругу проблем, относящихся к словесной форме» (Виноградов 1963:120).

Существенное значение для целостной интерпретации остраниения имеет исследование лингвистического механизма природы поэтического слова, которое является знаком особого рода и его реализации в художественном тексте. В.Б. Шкловский пишет об одном из распространенных способов остраниения – о ступенчатой форме, выражающейся в параллелизме: «Вещь раздваивается и растраивается своими отражениями и противоположениями» (Шкловский 1925: 61). Он писал о психологических параллелизмах, видя в них своеобразные способы остраниения словесного материала. Благодаря параллелизму происходит внутреннее смысловое движение, которое несет в себе приращение смысла. Оно реализуется через уточнение, расширение, сужение значения или через отрицание сказанного. Параллелизм как композиционный прием, характеризующийся расположением тождественных или сходных изобразительных средств речи, располагающихся в смежных частях

текста, непосредственно создает единый остранный расчлененный образ. Каждая параллель создает смысловой и временной сдвиги. «Объект» таким образом показывается с разных сторон, с разных временных дистанций. Он может быть основой построения протяженной части текста, а иногда и целого произведения. Это важнейший композиционный прием, лингвистический анализ и функционирование которого будут рассмотрены ниже.

Напомним, что, вводя в филологический обиход понятие «остраннение» и обнаруживая факты остранный, В.Б. Шкловский исходит не из отдельного слова. Его аргументация строится не только на анализе словесной данности как таковой, но и на исследовании функции текста (его компонентов). Он утверждает, что «... слово не ходит одно; слово во фразе, слово, поставленное рядом с другим словом, не только слово, это анализ, переходящий в новое построение» (Шкловский 1983: 125). Необходимо подчеркнуть, что остранный неоднократно связывается В.Б. Шкловским с принципами сюжетного построения: остранный образ-слово, образ-деталь существуют в определенной иерархии остранных сущностей – элементов сюжета. «Слово может анализироваться только в сцеплении обстоятельств его произнесения. ...Поэтому нельзя сводить анализ кдробному наименованию, перечислению частей, которые не приведены к уникальным смысловым взаимоотношениям» (Шкловский 1983: 128).

Остранный знак (словесный образ) реализуется в тексте и является его конструктивным компонентом. Поэтому, чтобы понять природу и особенности функционирования, его следует рассматривать в связи с текстом, в его составе. Для выяснения и анализа природы и взаимовлияния остранный знака и художественного текста в нашем исследовании мы привлекаем некоторые литературоведческие понятия. Это продиктовано поставленной задачей – рассмотрение различных аспектов природы художественного текста с лин-

гвистических позиций, используя достижения различных смежных наук, в том числе и литературоведения.

В следующей главе, анализируя остранненный знак на различных уровнях, начиная от простейшей его структурной классификации до сложного и неявного, что всегда находится в глубинах содержания художественного текста, то есть двигаясь от простого к сложному, осмысливая художественный текст, мы будем двигаться, по образному сравнению А.А. Потебни, по пути, обратному тому, что проделал автор. Сложность структурной, семантической и коммуникативной организации текста и его тесная связь с внетекстовой реальностью, объективация мысли автора, воплощение его творческого замысла особым образом связаны с остраннением, семантической и эстетической трансформацией слова в тексте художественного произведения.

## Глава вторая

# СТРУКТУРА И АНАЛИЗ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ В АСПЕКТЕ ОСТРАННЕННЫЙ ЗНАК – ТЕКСТ

### § 7. Методы изучения художественного текста.

#### Остранненный знак и его окружение

До недавнего времени лингвисты обычно не выходили в своих исследованиях за пределы предложения, текст являлся материалом для анализа и представлял для многих ученых лишь специфическую среду, в которой функционируют различные языковые единицы. Однако необходимость целостного и разностороннего рассмотрения языковых единиц привела к выделению более сложного объекта – текста. Основными предпосылками и стимулами для развития теории текста стали теория информации и семантика естественного языка. Лингвистика текста возникла на стыке целого ряда наук: семиотики, поэтики, риторики, герменевтики, психолингвистики и др.

Текст стал объектом внимания ученых сравнительно недавно<sup>1</sup>; лингвистика текста – наука, находящаяся на стадии

<sup>1</sup> В русской филологической традиции текст изучали, безусловно, до появления лингвистики текста и стилистики текста. Многие выдающиеся русские филологи обращались к изучению языка литературных произве-

своего становления, поэтому и текст, и его основные характеристики понимаются по-разному. Сам термин «текст», важнейший базовый термин лингвистики текста, употребляется в различных значениях: связная последовательность, законченная и правильно оформленная; последовательность высказываний, принадлежащих одному участнику коммуникации; некоторая общая модель для группы текстов; письменное по форме речевое сообщение.

Происходящий в последние годы рост интереса лингвистов к текстам породил множество дефиниций этого явления, число которых измеряется уже трехзначными числами. Определений текста существует множество. Невозможно рассмотреть их все. В лингвистике текста четко прослеживается узкограмматическое (синтаксическое) понимание текста. Например, К. Бринкер предложил ставшее популярным определение, согласно которому текст – это «когерентная последовательность предложений», Р.Харвег истолковывал текст как «последовательность предложений, которые связаны друг с другом посредством синтагматической субституции» (Горшков 2000: 42). Синтаксическое понимание текста остается на первом плане, текст – «объединенная смысловой и грамматической связью последовательность единиц: высказываний, сверхфразовых единиц (прозаических строф) фрагментов, разделов и т.д.» (Солганик 1997 :16).

Наряду с узкой, синтаксической интерпретацией текста отметим поструктуралистское очень широкое его понимание. Под влиянием теоретиков структурализма и постструктурализма (в области литературоведения в первую очередь А. Греймаса, Р. Барта, Ж. Лакана, М. Фуко, Ж. Дерриды и др.), отстаивающих идею панъязыкового характера мышле-

---

дений. Ученые говорили не о тексте, а о произведении. Например, В.В. Виноградов писал о произведении (литературном, словесном), упоминаемая само понятие «текст» не часто. В широком филологическом понимании текст – это произведение словесности.

ния, сознание человека было отождествлено с письменным текстом, как якобы единственным возможным средством его фиксации более или менее достоверным способом. В конечном счете, эта идея свелась к тому, что буквально все стало рассматриваться как текст: литература, культура, общество, история и, наконец, сам человек (Ильин 1996 : 224)

В.В.Виноградов, говоря о структуре художественного произведения, его цельности, подчеркивал: «Структура литературного произведения обусловлена не только «поэтическими формами речи», но и «поэтичностью» других форм композиции, данных через язык, но не из него выросших». Анализируя типы композиционно-словесного оформления замкнутых в себе произведений, он говорил о них как об «особого рода целостных структурах» (Виноградов 1927 : 11-12). Именно системный, целостный подход обеспечивает проникновение в сущность художественного произведения. Специфика художественного текста состоит в том, что слова в нем «обращены не только к действительности, но и к другим словам и выражениям, входящим в строй того же произведения» (Виноградов 1959 : 234).

Художественному тексту свойственны особая сложность и полифункциональность. В нем используются различные аспекты и ярусы структуры, которые остаются «ненагруженными», иррелевантными в других видах речевой коммуникации. Структура художественного текста многослойна, отношения между этими компонентами очень специфичны в силу многообразных «приращений» смысла, образуемых на различных этапах. «Художественный текст – отражение действительности, словесное обозначение элементов ситуации – соотносит содержание текста с затекстовой реальностью (Белянин 1988 : 19); «возникающее из специфического (эгоцентрического) внутреннего состояния художника душевное чувственно-понятийное постижение мира в форме речевого высказывания» (Адмони 1994:120), «коммуникативно направленное вербальное произведение, обладающее эстетиче-

ской ценностью, выявленной в процессе его восприятия» (Пищальникова 1984: 3).

Общелингвистическую сущность текста можно определить, исходя из основных положений работы Л.В. Щербы «О тройном аспекте языковых явлений и об эксперименте в языкознании». Он различал речевую деятельность как процессы говорения и понимания, языковую систему и языковой материал – текст, т.е. «совокупность всего говоримого и понимаемого в определенной конкретной обстановке в ту или иную эпоху жизни данной общественной группы... Само собой разумеется, что все это – несколько искусственное разграничение, так как очевидно, что языковая система и языковой материал – это лишь разные аспекты единственно данной в опыте речевой деятельности, и так как не менее очевидно, что языковой материал вне процессов понимания будет мертвым, само же понимание вне как-то организованного языкового материала (то есть языковой системы) невозможно» (Щерба 1974: 26). Текст как языковой материал оказывается соотношенным таким образом как с речью (речевой деятельностью), так и с языком (языковой системой). Будучи продуктом речевой деятельности, например, творчеством писателя, текст опирается одновременно на законы языка, творчески используемые при его порождении.



Текст, подобно образующим его единицам, представляет собой двустороннюю сущность. Он обладает планом выражения и планом содержания. Последовательность языковых знаков (слов, словосочетаний, объединенных в предложения, сложные синтаксические целые, абзацы, главы и т.п.) составляет план выражения.

План содержания текста – это его семантический уровень, смысл как результат взаимодействия его компонентов – значений слов этого текста. Структурная, семантическая и коммуникативная организация текста, его соотнесенность как компонента особой, литературно-эстетической коммуникации и с автором, и с читателем, особого рода отображение действительности, преломленное в творческом сознании создателя и интерпретируемое читателем, позволяют выделить важнейшие составляющие его структуры. Текст, результат творческой деятельности автора, реализуется как динамический процесс взаимодействия автора и читателя. Чем более элементарный характер имеет это взаимодействие, тем выше степень однозначности отображенных в тексте явлений действительности и тем более ограниченной оказывается их познавательная и эстетическая ценность.

Подход к тексту как феномену употребления языка изменяет и расширяет границы его изучения, ставя такие вопросы, как «содержание текста и его языковое выражение, возможность различного словесного выражения одной темы, языковая композиция текста, словесные средства выражения образа автора и образа рассказчика, приемы субъективации авторского повествования, языковые построения с установкой на «чужое слово» и многие другие, более частные, вопросы, вытекающие из названных» (Горшков 2000: 46).

Художественный текст – сложная структура, которая и сама по себе, и во взаимодействии с другими имеет множество не поддающейся однозначной интерпретации зон. Он организуется не только последовательностью предложений, сверхфразовых единств, но «динамическим развертыванием

словесных рядов» (В.В. Виноградов). Текст многомерен, языковые единицы располагаются по различным осям, а словесные ряды образуются не только по принципу контактного, но и дистантного расположения.

При всей структурированности анализируемого объекта, попытки интерпретации зависят от разных параметров истолкования. В зависимости от исходных позиций анализа художественного текста, будь то герменевтический, формалистский, семиотический, структуралистский, психологический, деконструктивистский, социологический и другие подходы, каждая из этих отраслей научного знания систематизирует, интерпретирует что-то свое, выделяя особые специфические черты и параметры художественного текста.

Очевидно, что некоторая заданность ведет к определенному углу зрения на объект, а естественность анализируемого материала превращается в своего рода искусственный объект, теряющий при этом часть своих специфических качеств. Эффект создания сложных образных структур, специфический прием представления авторской картины мира (от неповторимо индивидуальной до типовой, повторяющейся, как лейтмотив у разных писателей) и создает основу для ее интерпретации. Ключевой проблемой многих исследований текста остается вопрос о различных аспектах взаимодействия таких составляющих, как автор, читатель, язык, текст, действительность.

Важнейшим конструктивным признаком и существенной характеристикой текста является понятие целостности (план содержания) и связности текста (план выражения), определяющее закономерности объединения высказываний в единую структуру. Целостность текста, являясь содержательной категорией, может быть рассмотрена с позиции автора и с позиции читателя. С позиции автора, целостность конкретизируется в понятии замысла (мотива, интенции), которая существует до текста и находит выражение в тексте (Лукин 1999: 47). С позиции читателя, для того чтобы понять

и конкретизировать идейно-тематическое содержание текста, необходимо соединить все его компоненты в единое целое. Целостность «есть латентное (концептуальное) состояние текста, возникающее в процессе взаимодействия реципиента и текста» (Сорокин 1982: 65). Она обусловлена законами восприятия текста, когда читатель соединяет все компоненты текста в единое целое. Связность текста – особый принцип его внутренней организации. Она создается всеми видами связи: «ни синтаксическая, ни лексическая, ни логическая связность не годятся на роль монопольного представителя внутритекстовой связности. Поиски единого универсального типа связи обречены» (Гиндин 1971: 117). Текст – многослойное явление, сложный знак, обусловленный гибкостью системы внутритекстовых связей. Свообразным стержнем, основой всех компонентов текста является семантическая связь, определяющая его единство и целостность. Семантическое согласование в широком смысле определяет единство и целостность текста. Особого рода согласование остранный знака и текста, как будет показано далее, мотивировано специфическими особенностями, которые выявляются на различных уровнях текста.

Характеристика основных параметров текста необходима для определения исходных позиций, с которых проводятся исследования остранный знака (словесного образа) как конструктивного компонента художественного текста. Одним из важнейших свойств поэтического языка является его поэтическая функция, которая не совпадает с функцией языка как средства обычного общения (см. § 1), а является, по определению В.В. Виноградова, его «свообразным обособлением». Сложность и функциональная многообразность поэтического языка (художественной речи) на примере выбранного нами предмета анализа – категории остранный в ее лингвостилистическом понимании – диктует разноуровневое ее изучение в художественном тексте. Раскрытие и изучение всех функционально-творческих условий, которые

сообщают языковому явлению качества поэтического, возможно во всей полноте проследить, последовательно реализуя ряд поставленных задач. Остраннение является основой образной языковой семантики и структуры художественного текста во всем многообразии своих проявлений.

Единицами текста являются его минимальные структурные элементы, которые участвуют в формировании текстовой семантики или текстовой синтагматики: фонемы, морфемы, лексемы и предложения, функционирующие в тексте и имеющие текстовую значимость. Структура и анализ художественного произведения в аспекте остранненный знак – текст предполагает учет различных подходов.

1. Функционально-лингвистический (структурно-языковой) подход исходит из того, что текст, созданный автором, это выбор различных языковых средств из языковой системы, отражающий его картину мира в соответствии с авторским замыслом.

Исследуя различные аспекты взаимоотношения остранненный знак – текст, мы обратимся к анализу традиционных для языковой системы единиц текстовой значимости различных наведенных контекстом сем, эксплицирующихся в текстах, в аспекте их текстовых функций. Текст рассматривается как речевой продукт функционирования языковой системы, характеризующийся «двойной системностью, в основе которой лежит не только ориентация на узус, но и отражение языковой картины мира автора как языковой личности, имеющей свой лексикон, семантикон и прагматикон» (Болотнова 1992: 18). Остраннению как основе общей образности текста присуща реализация и на «атомарном» текстовой уровне, позволяющем выявить особенности остранненного знака, и на других, более высоких уровнях.

2. Функционально-коммуникативный подход (системно-деятельностный) исходит из того, что, с одной стороны, текст создан автором, творцом и отражает его «картину мира», а с другой – каждый текст написан для читателя и тесно

связан с определенным социумом. При таком подходе разграничиваются информационно-смысловой уровень текста и прагматический. Анализируются предметно-логический, тематический и сюжетно-композиционный подуровни. Единицы текста, выделяемые на этом подуровне: денотат, система денотатов, элемент микротемы, тема, тематический блок, фрагмент ситуации, ситуация (событие), куст ситуаций (эпизод), система эпизодов (на сюжетно-композиционном подуровне). На прагматическом уровне описываются экспрессивно-стилистический и функционально-стилистический (Болотнова 1989 : 1992).

При анализе остранный словесный образ мы используем компоненты функционально-коммуникативного подхода, выделяя динамические текстовые единицы, исследуя их лингвистическую и экстралингвистическую сущность.

3. Текстовой (структурно-семантический) подход исходит из того, что текст – это некое целое, имеющее собственную единицу, замкнутое на самом себе и анализируемое в отвлечении от социальной среды его реализации и в отрыве от автора. Поиски этой единицы воплотились в вычленения сложных синтаксических целых, который назывались по-разному: *сложное синтаксическое целое* (Н.С. Поспелов, П.А. Лекант, О.И. Москальская и др.), *смысловый кусок* (Т.И. Алпатова, А.А. Смирнов, А.Н. Соколов), *прозаическая строфа* (Г.С. Галкина-Федорук, Г.Я. Солганик), *компонент текста, складень* (И.А. Фигуровский), *диктема* и др. В поисках единицы, большей, чем предложение, за основу брались различные критерии: актуальное членение, способ подачи информации, лексико-синтаксические средства связи, коммуникативная задача, типы синтаксических конструкций и др.

Дискуссии о структурных единицах текста, принципиальных вычленения и типах объединения в сложные структуры их определение как языковых универсалий, имеющих устойчивое строение, свидетельствуют о важности этих единиц

Они тесно связаны с различными составляющими текста, к которым относятся и система образов, тематические мотивы, авторские интенции и оценки, идейно-образное содержание и т.д.

Каков механизм объединения остранных словесных образов в единое целое? Содержательная природа данной единицы текста, а именно – общность темы (микротемы) позволяет выделить остранный словесный образ, являющийся средством тематического развертывания текста, средством его интеграции. Это – единство, характеризующееся смысловой законченностью, имеющее определенное композиционное устройство и раскрывающее частные микротемы, реализующие основную тему художественного произведения.

Текст литературного произведения имеет сложную и разноуровневую структуру своей коммуникативной, структурной и содержательной организации, включающей в себя компоненты разных уровней, и испытывает в связи с наличием в нем остранных образов, своеобразное дополнительное усложнение. Такой текст как целое всегда больше, чем сумма его частей. Поэтому анализ различных уровней функционирования остранного образа в тексте, обладающего собственной структурной, семантической и функциональной структурой, требует его рассмотрения в аспекте текстовой деятельности.

Сложность анализируемого объекта предполагает анализ не только самого явления, но и «понятия о нем, образованного под известным углом зрения» (Виноградов 1963: 139). Поставленная задача неизбежно приведет к тому, что специальное исследование объекта нашего анализа, определенная «выдвинутость (разрядка наша. – М.Н.) этого компонента текста приведет к тому, что в этом будет «некоторая доля научного «генотеизма» Мане Мюля: главными считать те явления, какие сейчас изучаются. Это необходимо и едва ли предосудительно... Относительная величина наро-

чито выдвинутого элемента определится потом легко» (Ларин 1974: 46).

Так как остранный знак (словесный образ), его реализация и развитие рассматриваются в тексте, то он с неизбежностью оказывается его окружением (разумеется, насколько не теряя своего самодовлеющего значения). Таким образом, сам термин «текст», кроме своего обычного значения, получает в исследовании и другое, специфическое, рабочее: языковое окружение остранненного знака. Именно это значение и выступает прежде всего в оппозиции остранный знак — текст. Такое употребление никак не означает, что сам остранный знак исключается из текста, принципиально противопоставляется ему. Напротив, он — его конструктивный компонент (при понимании термина текст в обычном употреблении). Еще раз подчеркнем, что узкое, специфическое понимание текста как окружения остранненного знака и, соответственно, некоторая нарочитая «выдвинутость» самого объекта исследования — только необходимый прием анализа избранного объекта.

Изучение текстового окружения остранненного знака (словесного образа) дает возможность понять закономерности его функционирования в художественном тексте: его подготовку, семантический «сдвиг», развитие и усложнение в тексте; классифицировать типы и формы взаимодействия различных остранных знаков друг с другом и с другими компонентами текста, проанализировать систему взаимосвязанных обозначений; рассмотреть остраннение как языковую структуру текстового поля, импликацию художественного развития словесных образов и рядов текста.

Исследование столь широкого спектра поставленных задач возможно лишь с учетом функционирования остранных знаков (словесных образов) на различных текстовых уровнях, которые учитываются в связи с разнообразными подходами, общепринятыми в современной лингвистике текста. Это также позволяет проанализировать существенные

стороны их общей организации и структуры и роль остранных знаков в тексте художественного произведения, поскольку избранный объект анализа играет в них весьма важную роль.

## § 8. Аспекты взаимоотношения

### остранный знак как словесный образ – текст

Остранный знак «нарушает» языковые правила на синтаксическом и семантическом уровнях. Писатель преобразовывает по собственному усмотрению любой из языковых факторов, что приводит к «всевозможным изменениям, касающимся любого аспекта языка, в соответствии со значением этого слова, зафиксированным в словаре» (Дюбуа и др. 1998 :57). Остранный знак маркирован. Он расчленяется на составляющие более низкого порядка. Отклонение от нормы, нарушающее установленные правила, приводит к особому эстетическому эффекту, который является подлинным объектом художественной коммуникации. Остраннение – инвариант общей образности текста, аккумулирующий в себе варианты ступеней различного характера.

Словесный образ обладает двухъярусной структурой, а подвижный осязательно воспринимаемый смысл объясняется его необычным «смещенным» употреблением, отступлением от общепринятого узуса. Единицы языка входят одновременно в языковой (эмический) и речевой (этический) ряды, представляя собой на каждом уровне, с одной стороны, единство, а с другой – диалектическое противоречие общего и отдельного (особенного), инвариант и его варианты (Новиков 2001 : 78-79).

Словесный образ – нестандартная сочетаемость слов – синтагматическая техника словесного искусства. Исследование его структуры и семантики позволяет вскрыть некоторые

закономерности в поэтическом языке. Но эти отклонения, разрушение денотативного значения, выражающееся в целом арсенале поэтических приемов, – условие, которое необходимо для художественного произведения – «самой реальности» и в то же время – «личности художника», где «две разнородные энергии образуют непрерывное единство» (Флоренский 1993: 282).

Остранненный знак рассматривается как одна из составных частей текста, так сказать, «частичка» его. В исследовательском плане представлена оппозиция «остранненный знак как словесный образ–текст». Так как объектом исследования является, прежде всего, остранненный знак, то в этой главе под текстом в узком, специфическом понимании этого термина на уровне анализа понимается практически всё за вычетом самого остранненного знака, то есть «неостранненный знак», его окружение.

Следует обратить внимание на то, что анализ остранненных знаков как средств языковой изобразительности не может быть сведен к простому вычленению их из художественного произведения и к той или иной классификации как самодовлеющих единиц. Чисто лингвистический подход к анализу средств художественного текста как элементов языковой системы в соответствии с «двупланым» характером слова в тексте должен учитывать одновременно и его собственную языковую природу, и образно-эстетическую сущность.

Слово в художественном произведении свою изобразительную силу приобретает в единстве всего произведения. А каждое художественное произведение занимает свое место в контексте современной ему художественной литературы. «От него тянутся нити аналогий, соответствий, контрастов, родственных связей по всем направлениям, даже в глубь литературного прошлого» (Виноградов 1971:182).

В остранный знак – словесном образе как составляющем текста выделяются, как и в нем самом, собственно языковой, жанрово-композиционный и идейно-эстетический уровни. Это становится очевидным, если рассматривать его не изолированно, а как компонент текста. Эффективность и глубина анализа находятся в прямой зависимости от того, насколько полно и взаимосвязанно рассматриваются все аспекты взаимоотношения «остранный знак – текст», иными словами, все уровни текста в широком его понимании.

Традиционно-лингвистический подход исследования остранный знака превратит его преимущественно в атомарный: изучение в узком контексте в основном с точки зрения языкового «механизма» его образования. При таком подходе его связи с текстом останутся в тени, и все внимание будет обращено только на сам остранный знак, и картина общей образности текста, как ее понимал А.М. Пешковский (Пешковский 1930: 158), будет подмена рассмотрением отдельных изобразительных средств и, тем самым, обеднится. Больше того: такое изолированное, лингвистически «чисто техническое» рассмотрение остранный знака не даст возможности в полной мере раскрыть природу самого остранный как универсального принципа словесного искусства, его различные и взаимосвязанные стороны.

Изучение языкового уровня и исследование собственно языкового аспекта взаимоотношения «остранный знак – текст» является основной задачей и исходным пунктом. Однако при этом он должен удовлетворять следующим условиям:

- 1) исходить из всестороннего учета коррелирующих фактов его структуры и семантики, с одной стороны, и текста как его окружения – с другой;
- 2) связываться с соответствующими исследованиями остранный знака на других уровнях (в других аспектах):

жанрово-композиционном (структура, взаимосвязь и развитие образов и т.п.) и идейно-эстетическом.

Первое условие дает возможность понять процесс подготовки, становления и развития остранный знак в тексте в сложную образную систему, второе – включить его в более широкий – структурно-композиционный и идейно-эстетический контекст произведения.

Исследование жанрово-композиционного уровня и соответствующего аспекта взаимоотношения «остранный знак – текст» – вторая важная задача, тесно связанная с первой. Ее решение помогает наглядно представить, как словесные образы и ряды<sup>1</sup> группируются в художественные образы, отражающие внеязыковую действительность и развивающиеся в тексте литературного произведения. Этот аспект позволяет представить текст в его реальном функционировании, развитии, в его «жизни». Если не учитывать его, результаты анализа превратятся в простую номенклатуру не связанных друг с другом и с текстом остранных знаков.

Наконец, учет идейно-эстетического уровня и соотносительного аспекта взаимоотношения «остранный знак – текст» позволяет понять его место как изобразительного средства в реализации идейного содержания всего художественного произведения.

Словесно-художественное произведение, вторично моделируемая система, – реализованная в формах языка и освоенная поэтическим видением автора картина мира. «Как единство словесно-художественного воспроизведения дейст-

---

<sup>1</sup> Словесный ряд определяется В.В. Виноградовым как «важнейшая категория языкового употребления, главный компонент лингвистической композиции текста. Словесные ряды, движение, чередование и развертывание которых выражает композиционную структуру текста, понимаются, конечно, очень широко. Это не только собственно словарные, лексические ряды, но и ряды всех языковых единиц и единств, т.е. ряды, которые могут вместиться в слова или составиться из слов» (Горшков 1983: 44).

вительности, литературное произведение создает свою систему связей и соотношений слов, композиционных элементов и частей разного объема и разной структуры» (Виноградов 1963: 125). Словесный образ, который творчески воссоздается в художественном произведении и является строительным элементом его композиции, – оценка «картины мира» писателя, его отношение к действительности, его миропонимание. Смысловые обертоны, «приращения смысла» словесного образа, преобразующие и обогащающие общенародный язык, не могут быть осмыслены без ориентации на структуру литературного произведения в целом, что и будет показано далее.

Сложность анализируемого объекта, его разноуровневый (язык – образ – идея) и непрерывный характер (отражение потока сознания) диктуют необходимость конкретизировать основной принцип изучения художественного текста с позиции образа автора. Художественный текст – сложная структура, который и сам по себе, и во взаимодействии его составляющих имеет различные многозначные по истолкованию параметры. Структурная и семантическая неоднозначность приводит к различным наложениям, смысловая двойственность которых влияет на интерпретацию и тем самым на достоверность анализа.

Особенности исследовательской концепции с присущими ей специфическими исходными положениями и целевыми установками помогут определить особую точку зрения на анализируемый объект, и в то же время, обобщая полученный материал в соответствии с базовой концепцией анализа, органично включить достижения герменевтического, психологического, структуралистского, семиотического подходов в изучение специфики художественного текста.

Необходимо подчеркнуть, что особенности поэтического языка как вторично моделирующей системы – полифоничность, смысловая емкость и семантическая осложненность и т.д., представляющие единство его коммуникативной

и эстетической функции, являются причиной того что в художественном тексте всегда содержится больше, чем сумма составляющих его элементов. Это объясняется спецификой его организации как продукта словесного искусства, являющегося эстетически организованной речевой системой: «Язык художественной литературы ... не смог бы эстетически воздействовать на читателей, если бы «художественные ресурсы», которыми он располагает, не выступали бы в определенной системе» (Будагов 1976: 305).

Чем более элементарный характер имеют знаковые системы, тем выше степень однозначности отображения реальной действительности. Процесс приращения смысла, получение остранненным знаком дополнительного семантического / идеологического приращения влияет и на соотношенность семантических слагаемых. Роль остранненного знака в этой иерархии неоднозначна в силу и самой его двойственной природы, и сложной организации художественного текста. Анализ семантических слагаемых текста показывает, что «он существует как иерархическое единство, разбивающееся на все более дробные составные части» (Адмони 1985: 64). Система соотношенности и соположенности различных компонентов текста рассматривается как форма его организации, которая не только показывает его строение, но и создает эстетический эффект.

Вершину иерархии семантических компонентов содержания текста составляет авторская концепция мира, потому что каждое художественное произведение является субъективным образом объективного мира. Образные номинации различных явлений, предметов реального и воображаемого мира позволяют актуализировать их разнообразные свойства и качества. Авторская концепция мира (художественная модель мира) по своей структуре особенно сложна, потому что она не только представляет особую позицию, видение, но и обычно одновременно интерпретирует отношения действительности. Это приводит к порождению новой информации и

новых смыслов и через план содержания, и через специфические образные структуры плана выражения.

Анализ особенностей художественного текста наиболее продуктивен при соотнесении минимальных структур с комплексным исследованием динамических текстовых структур. Это позволяет полно и взаимосвязанно рассмотреть все аспекты взаимоотношения «остранненный знак как словесный образ – текст», иными словами, все уровни текста в широком его понимании. «Неоднозначность в употреблении знаков, их комбинации и интерпретации, в конечном итоге, обусловленная динамикой постоянных (в том числе и внутритекстовых) знаковых трансформаций... нередко управляемая глубинными и ассоциативными связями» (Аймермахер 1999: 31) не укладывают художественные тексты в жестко однозначные рамки, а учитывают их открытый и динамический характер.

Сложность анализируемого объекта, его разноуровневый и непрерывный характер диктуют необходимость выделения производных и частных принципов изучения остранный знака в художественном тексте:

- 1) аналитическое рассмотрение каждого уровня как относительно самостоятельного и одновременно с этим –
- 2) синтезирование результатов анализа на определенных этапах развертывания текста и во всем тексте в целом.

Большое значение приобретает в связи с этим определение границ и размеров текста как выражения непрерывного потока художественного сознания для каждого из трех взаимосвязанных уровней анализа остранный знака, т.е. каждого из трех аспектов взаимоотношения «остранненный знак как словесный образ – текст».

Руководствуясь общим и частными принципами изучения остранный знака в художественном тексте, мы будем различать в соответствии с указанными выше уровнями анализа три различных и, вместе с тем, взаимосвязанных понимания такого текста: контекст, микротекст и мак-

ротекст. Различным смыслам этих терминов соответствуют как разная глубина понимания текста, так и неодинаковая его протяженность.

**Контекст** – минимально-достаточное окружение остранный знака на собственно-языковом уровне, т.е. минимум текста, необходимый и достаточный для понимания его смысла. Это его ближайшее окружение, его нестандартная дистрибуция, минимальные условия его реализации в тексте. При контекстуальном анализе в центре внимания находится сам остранный знак; он имеет здесь самодовлеющее значение. Слова, смыслы которых непосредственно участвуют в создании семантического сдвига, делающего остранный знак своеобразным экспрессивным центром, создают его семантический контекст. «В пределах семантического контекста, или периферии какого-либо экспрессивного центра, следует говорить об активной, «творческой» роли контекста» (Некрасова 1975: 89).

**Микротекст** – фрагмент текста, в котором остранный знак рассматривается на конструктивном (композиционном) уровне в тесном взаимодействии с другими единицами текста (в том числе с остранными знаками) как «равноправными» элементами художественной конструкции. В микротексте остранный знак уже не имеет того самодовлеющего значения, как в контексте. Он здесь – не изолированное явление, а образный элемент композиции: «Композиция в целом есть как бы образ развитой *explicite*. И наоборот, образ, например, метафоричность «отдельного слова» есть компонент *implicite*» (Шпет 1923: 34). В микротексте остранный знак – элемент композиции, как бы содержащий ее имплицитно. По сравнению с контекстом, микротекст – более высокий ярус текста, соответствующий его жанрово-композиционному уровню.

**Макротекст** – наиболее полное воплощение текста; это, по существу, совокупность всех фрагментов текста, всех микротекстов, весь текст в целом. Но различие здесь не толь-

ко количественное, но и качественное: это уровень идейно-эстетического анализа художественного произведения. Макротекст позволяет вскрыть в системе остранных образов их самый глубокий – идеологический смысл: они – его образная реализация. Это текст на его высшем, идейно-эстетическом уровне, по отношению к которому другие уровни выступают как подчиненные.

Необходимо еще раз подчеркнуть, что разграничение понятий контекста, микротекста и макротекста опирается на рассмотренные выше взаимосвязанные уровни категории образа автора.

Изучение таких аспектов взаимоотношения «остранный знак как словесный образ – текст» дает возможность найти общие закономерности их функционирования, «фокус», усиливающий убедительность, поразительность, запоминаемость, приводящие к «ощутимости» построения. Необходимость исследования функционирования острannого знака на конструктивном (композиционном) уровне связана также и с тем, что В.Б. Шкловский неоднократно упоминал о необходимости не только анализа словесной данности как таковой, но и исследовании функции текста (его компонентов) в тексте произведения и их взаимодействие.

Литературное произведения выражает «нечто (идею, понятие, авторскую позицию), то же можно сказать об отдельной части или детали произведения. Это выражение чего-то в искусстве не является автоматическим..., но представляет собой результат индивидуального творческого акта» (Жолковский, Щеглов 1996: 9). Исследование того, как именно художественные компоненты, в частности, остранные знаки – словесные образы передают заложенный в них смысл и на уровне микротекста, и на уровне всего текста литературного произведения в целом, позволит связать воедино анализ всех уровней художественного текста. Внутреннее смысловое единство, логика образа, художественно обоснованный выбор материала возможно исследовать лишь

на разных уровнях текста. «Образ поэтический – это один из способов создания наибольшего впечатления. Как способ, он равен по задаче другим приемам поэтического языка, равен параллелизму простому и отрицательному, равен сравнению, повторению, симметрии, гиперболе, равен вообще тому, что принято называть фигурой» (Шкловский 1925 : 9).

Мы исходим из того, что остранный знак выполняет функцию общего композиционного плана художественного произведения и соотнесен со структурой произведения, системой образов, типами повествования и т.д. Текст – сложный знак, многослойное явление, имеющее специфическую структуру, а все его компоненты связаны между собой и соотнесены как с глобальным содержанием текста, так и его построением.

Далее перейдем к теоретическому рассмотрению остранных знаков в контексте, микротексте и макротексте, то есть к анализу его структурных типов, семантики и композиционных свойств.

### **§ 9. Основные принципы изучения структуры остранный знака**

По своей структуре остранный знак – это сочетание двух или более знаменательных слов, которые, однако, соединены между собой нестандартно и поэтому представляют особый тип производно-номинативного образного значения. Остранный знак может и должен быть подвергнут предварительному анализу со стороны его формы<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Здесь намечаются лишь общие принципы изучения структуры остранный знака, поскольку анализ всех структурных типов – задача специального исследования.

Особенность синтагматики его составляющих – в сознательном нарушении сочетаемых показателей слов, основанных на принадлежности к определенному ряду. Как известно, синтагматические отношения – это отношения сосуществования и последовательности единиц, основанные на линейном характере текста. «Язык может быть определен как парадигматика, чьи парадигмы манифестируются любым материалом, а текст – соответственно, как синтагматика, цепи которой, если они распространены бесконечно, манифестируются любым материалом» (Ельмслев 1960: 864). Структурный анализ остранный знак систематизирует формальные особенности его синтагматики.

По существу, с точки зрения структуры, законов синтаксиса, они составлены правильно. Необычность отклонения от нормы выявляется в нестандартном соединении (в пределах данной конструкции) слов, которые обычно не соединяются. Остранный знак объединяет в художественном тексте то, что не может быть объединено в обычном обиходном словоупотреблении.

Задача формального анализа – изучение механизма остранный знак, а не его эстетической ценности, т.е. не анализируются ни его индивидуальное значение, ни семантическое, ни стилистическое приращение. Здесь оказывается существенным учет зависимого слова, выявляющего остранный знак как таковой. Изучение его как конструкции предполагает внимание как к главному (остранный знак), так и к зависимому (свободному) компоненту конструкции. По зависимому компоненту можно судить о сочетаемости остранных знаков и о направлениях развития этой сочетаемости.

Необходимо прежде всего исследовать синтаксические структуры, лежащие в их основе, так как характер такого знака, его место и роль в тексте во многом зависят от грамматической природы его составляющих, синтаксических функций его в тексте и структурно-семантической иерархии

его компонентов. Последовательное рассмотрение этих вопросов является необходимой предпосылкой для изучения семантических и экспрессивно-стилистических свойств остранный знака и его роли в тексте. Кроме того, эти вопросы существенны для выработки объективного метода анализа его структуры и семантики как нестандартного сочетания слов, а также определения центра в комбинации слов – компонентов.

В структурном отношении остранный знак представляет собой понимаемое широко сочетание слов простой, усложненной и сложной структуры, поэтому его классификация подчиняется законам систематизации сочетаний слов, хотя и имеет в то же время свою специфику. Изучение структуры остранный знака предполагает определенное отвлечение от его конкретных лексико-семантических характеристик. Возможны различные подходы к анализу формальной структуры. Намеченные ниже типы систематизации формальных типов остранный знаков – первый шаг анализа их структуры.

Формально-грамматический принцип изучения структуры остранный знака и описание соответствующих типов конструкций важен для понимания его взаимодействия с текстом. Выделение формально-грамматических типов существенно для установления парадигмы остранный знаков, одной из характеристик которой является форма. Кроме того, это дает возможность выявить степень распространенности разных тропов, указать их наиболее типичные конструкции, определить частоту остранный различных частей речи; а также само направление остранный.

Функционально-грамматический принцип дает представление о том, в каких синтаксических функциях они употребляется в тексте, раскрывая основную синтаксическую и связанную с ней семантическую роль остранный знака как изобразительного средства.

Иерархический структурно-компонентный принцип позволяет установить иерархию связей составляющих (компонентов) остранных знаков, указать на возможные типы структурно-семантического ее сцепления с другими элементами текста, на способы ее экспансии в структуру высказывания.

### 9.1. Формально-грамматический

Наиболее распространенными типами являются глагольные и субстантивные остранные знаки, характеризующиеся специфическими особенностями их остраннения.

Характерные особенности таких знаков из-за широты морфологических классов имени и глагола, имеющих значенные предметности и процессуальности, в значительной степени определяются грамматической принадлежностью слова к той или иной части речи. Разделение слов по частям речи к присущими им категориями (семантическими и грамматическими) имеет большое значение и для понимания процесса остраннения.

В основу формально-грамматической классификации кладется грамматическая природа остраняемого слова, связанного с соответствующим остраняющим зависимым словом: формально-грамматический тип знака определяется по этому господствующему, стержневому слову. В зависимости от грамматической принадлежности стержневого (остраняемого) слова конструкции делятся на следующие типы:

**Глагольные** (стержневое слово – глагол): беседа *порвалась* (А. Малышкин), тьма *обрушилась* (М. Булгаков), жизнь *тает*, штилеты *заволновались* (Л. Леонов), шляпа *вздрыгнула* (Б. Лавренев), перо его *местию дышит* (А.К. Толстой);

**субстантивные** (стержневое слово – существительное): *ладонь* площади (Б. Лавренев), *царапанье* дождя (Л. Леонов), *ножницы* (хирург. – М.Н.), промолчав, *отрезали* (Е. Замятин), *один пикейный жилет* обратился к другому *пикейному жи-*

лету (И. Ильф, Е. Петров), сестра моя скорее в *негры* пойдет к плантатору или в *латыши* к остзейскому немцу, чем оподлит дух свой (Ф. Достоевский); ваш шпиц, прелестный *шпиц* не более *наперстка* (А. Грибоедов), *мужичок с ноготок* (Н. Некрасов), тоненькие, узенькие талии, *никак не толще* *булыточной шейки*,... от *неосторожного* даже дыхания вашего не переломилось бы прелестнейшее произведение природы и искусства (Н. Гоголь); **адъективные** остранные знаки представляют собой сочетание прилагательного и существительного, *метафорические эпитеты*: был *грузный* закат (Б. Лавренев), *скомканные* мысли (М. Булгаков), *золотое невозвратное* девичье время, и *метонимические эпитеты*: шум *торопливый, радостный и влажный* (С. Маршак), квадратная уверенность (Е. Замятин); **наречные** (стержневое слово наречие); последние являются продолжением остраниения глагола и специально не рассматриваются.

Глагольные остранные знаки представляют собой сочетание остраниаемого глагола с остраниющим существительным или наречием. Наиболее представительными здесь являются следующие структуры<sup>1</sup>:

1. Глагол + существительное

а) глагол + существительное в именительном падеже

*Беседа* вдруг **порвалась** (А. Малышкин).

Он понял, что весь изранен, он чувствовал, как **тает**, исходит его *жизнь* (А. Платонов).

**Плывет** удушливая *мгла* (А. Серафимович).

И сейчас же, будто отдирая свежую плеву на ране, **ползло** *воспоминание* (А. Толстой).

б) глагол + существительное в винительном падеже

Кожух с усилием **протискивал** сквозь зубы *слова* (А. Серафимович).

<sup>1</sup> Остраниаемое слово дается жирным курсивом, остраниющее – светлым.

С террасы в Волгу можно было **выкинуть** тоску (Б. Пильняк).

Молния **распорола** небо (М. Булгаков).

в) глагол + существительное в творительном падеже

И в другой раз **обжег** взглядом Афоньку (А. Малышкин).

Агриппина только **попыхнула** темными глазами (А. Толстой).

С галереи **плеснуло** смешком (М. Булгаков).

## 2. Глагол + наречие

**Наречные** остранные знаки характеризуют обстоятельства действия или состояние, продолжая и расширяя остраннение глагола: **упруго** и **кругло** **всплывает** орудийный удар (А. Серафимович). **Красно** и **тонко** **улыбнулась** кровь... (М. Горький). **Металлически-отчетливо** **постукивают** мысли (Е. Замятин).

**Субстантивные конструкции** в своем подавляющем большинстве представляют собой сочетание остраняемого существительного с остраняющим существительным в форме родительного падежа.

### 1. Существительное + существительное

Она смотрела на блестящую от водных потоков **ладонь** **площади** (Б. Лавренев).

Все молчит, все спит, убаюкиваемое косым **царапаньем** редкого **дождя** (Л. Леонов. Бубновый валет).

Среди **моря** **рук**, среди **моря** **голосов**... поднялась рука (А. Серафимович).

Заковано тоскою ледяное **безмолвие** убогих **деревень**.  
Полна **страданий** наша **чаша**, слились в одно и кровь и пот (Д. Бедный).

Бездонный **времени** **сундук**, часы – творенье адских рук (Н. Заболоцкий).

Конструкции с остраняющими словами в других падежных формах редки и поэтому специально здесь не рассматриваются. Это – преимущественно загадки, для которых необходимо знать некоторый предшествующий текст.

Например, «идет, должно быть, сосредоточенно и спокойно, но в *глазах ножи* и презренье» (А. Малышкин), где этому предложению предшествует употребление слов *ножи, штыки*: «мелькали *штыки-ножи*, надеваемые на винтовки» и др. Такая пресуппозиция дает возможность осознать образность сочетания в *глазах ножи*. Сравни: *Лицо* у него круглое, белое, фаянсовое – *тарелка*, и говорит – *подносит на тарелке* что-то нестерпимо вкусное. ... *На тарелке* явственно обозначилось нечто лимонно-кислое (Е. Замятин).

## 2. Существительное + глагол

В ряде случаев знаки такого типа могут быть соотнесены с именными: в них происходит остраннение имени существительного. Его непременным условием является определенное предшествующее употребление слов (семантическая пресуппозиция):

Она шла твердо и гордо, неся горький *мрак* [= слепоту. – *М.Н.*] свой, как знамя безжалостной борьбы против мира (Л. Леонов).

Вылез самый главный и яркий *лоскут* [= мысль. – *М.Н.*] – Петлюра тут (М. Булгаков).

*Иглы* [= глаза. – *М.Н.*], кольнув, разбежались (А. Серафимович).

*Адъективные* остраненные знаки представляют собой сочетание остраняемого прилагательного или причастия с остраняющим существительным:

### 1. Прилагательное + существительное

Человек с *железными челюстями* еще больше их стянул (А. Серафимович); Был *грузный закат* (Б. Лавренев); С *квадратной уверенностью* говорил-переваливался Кембл,

и все у него было непреложно и твердо (Е. Замятин); Мой **дерзкий лорнет** рассердил ее не на шутку (Лермонтов); И опал разноцветный горшок, **алым снегом мечтаний** опал (Северянин); Торжествующие **медовые метели**, когда цветут фруктовые сады (Л. Рейснер); **Белая греча** запылила **пряным снегом** без конца все пути (Н. Заболоцкий); Это первый метеорит, высыпаемый на наш **стеклянный рай** (Е. Замятин).

## 2. Причастие + существительное

Несмотря на окрики, Турбин действовал не спеша, с вялыми, **скомканными мыслями** (М. Булгаков). Он летел, не разбирая дороги на **взбешенном автомобиле** (Е. Замятин). Когда это солнце **разжиревшим боровом** взойдет над грядущим... (В. Маяковский). **Расплеснутое** напрасно время. **Непогашенная луна** (Б. Пильняк).

Анализ языкового материала показывает, что слова разных частей речи обладают различной силой остранный. Например, существительное активно остраивает глагол, но само остраивается им слабо. Формы родительного падежа существительных часто остраивают определяемые существительные, в то время как другие падежные формы — значительно реже. Наречия лишь продолжают и расширяют остраивание глагола. Все это свидетельствует о различном и еще плохо изученном статусе разных классов слов и даже форм слов (например, падежных), о разной силе и направленности остраивания разных по своей природе единиц текста. Подобный подход выявляет вместе с тем и различную степень распространенности остраиваемых конструкций, их разный «удельный вес» в тексте.

## 9.2. Функционально-грамматический принцип

Этот принцип изучения структуры остранный знака тесно связан с формально-грамматическим. Между ними есть вполне определенная связь, так как глагольные, субстантивные, адъективные и наречные остранный знаки выполняют в тексте соответствующие, свойственные им функции. Изучение системы функций, то есть динамический подход к исследованию их роли в создании образности, служит основанием для выделения функционального аспекта рассмотрения остранный знака как конструктивного компонента художественного текста. Характер предикативной, атрибутивной, объектной и обстоятельственных функций остранный знаков определяется прежде всего функцией стержневого слова. Это обстоятельство и дает основание для подобной классификации.

Важнейшей функцией остранный знака в тексте является предикативная. Предикативные знаки (глагольные и субстантивные) играют важнейшую роль в формировании образной предикативной основы предложения, так как высказывание как целостную единицу организуют прежде всего синтаксические отношения между субъектом и предикатом. Синтаксические функции остранный знаков тесно связаны с их семантическими функциями в тексте.

Остраннение предикативной основы предложения – главной, координационной его связи – создает общий план, который конкретизируется разными способами, продолжается и развивается не только в частях данного высказывания, но и в смежных с ним предложениях текста, образующих единую композиционную структуру и развивающих образный смысл текста. Это важнейшая функция предикативных остранный знаков. Такое остраннение имеет глобальный семантический характер. Обратимся к конкретному примеру:

«На нижней палубе под спардеком волны отвязали бочку с сельдью. *Бочка пляшет*, вертится волчком в зеленой пене на палубе, помощник капитана в рупор кричит на кубрик, и трое бегут с арканами – ловить ожившую бочку; *бочка пляшет*, как пьяный швед; матросы крепят конец каната и с другим концом идут на палубу к веселью волн и бочки, вода летит над головами, и *бочка бегаёт* от матросов, толкаясь у фальшбортов, в холодном свете прожектора» (Б. Пильняк. Speransa).

Глагольный остранный знак *бочка пляшет*, выполняющий в тексте предикативную функцию, влечет за собой остраннение всего высказывания, создавая его пространственный образный план. Повтор тропа с поддерживающими его сравнениями *вертится волчком*, как *пьяный швед*, приводит к тому, что предикат, распространяясь на широкий круг предметов, объединенных иногда далекими ассоциативными связями, служит созданию сложной структуры образного компонента текста, поддерживаемой тропами других формальных типов (*ожившая бочка*, *веселье бочки* и др.). Общий образный план развивается и конкретизируется структурно подчиненными компонентами. Предикативная основа создает предпосылки для появления других иерархически зависимых компонентов не только в данном предложении, но и за его пределами, в более протяженном тексте. Создание слитного плана остраннения не бывает ограничено изолированными друг от друга компонентами. В предложении, взятом отдельно, так же как и в более значительном по протяженности отрывке текста, словосочетания предстают в синтаксических связях и отношениях, организующих целостную единицу, тесно связанную с другими предложениями. Предикативные сочетания, включающие в себя глагольные и substantive-ные знаки, остранняются непосредственно, что влечет за собой опосредованное остраннение других формально грамматических типов, что приводит к их экспансии на все предложение, а затем и на широкий контекст.

Общий план остраннения развивается и конкретизируется структурно подчиненными компонентами, предикативная основа создает предпосылки для появления других, иерархически зависимых компонентов не только в данном предложении, но и за его пределами, в более протяженном тексте. Более сложная по своему характеру функция предикативного остранненного знака – его семантическая трансформация в тексте в соответствии с обозначаемой ситуацией. Обозначения субъекта при этом могут оставаться формально тождественными (хотя и имеют различные денотаты), обозначение же предиката, функционально связываясь с определенной ситуацией, образно трансформируется. Например, ненавистное имя Петлюра в «Белой гвардии» М. Булгакова, написанное «лесенкой», как бы прыгает со стены, *капает* в кофе, портя его, *гуляет* по языкам, *стучит* в телеграфных аппаратах:

«Слово... – Петлюра! – *запрыгало* со стен, с серых телеграфных сводок. Утром с газетных листков оно *капало* в кофе, и божественный тропический напиток немедленно превращался во рту в неприятнейшие помои. Оно *загуляло* по языкам и застучало в аппаратах Морзе у телеграфистов под пальцами» (М. Булгаков.)

*Полупредикативные* остранненные знаки представлены причастием или деепричастием, соответственно, в причастных и деепричастных оборотах, а также существительным в функции приложения. Обособление содержит дополнительное сообщение, сопутствующее главному, содержащемуся в основной части высказывания. Они характеризуются, наряду с относительной информативной самостоятельностью, тесной смысловой связью с текстом, развивающим образную семантику этих остранненных знаков: «...тонкие *семафоры* в светящихся зеленых очках щепетильно *проносятся* мимо, *глядя* поверх поездов» (И. Ильф, Е. Петров); «тонкая веселая синеглазая *речка, прошедшая* мимо этих лесистых пригорков, даже *не взглянув* на них, *отвернувшись* к далеким при-

исковым деревьям и ...вдруг целый ряд стволов *при-*  
*свожденных* к стене, падает *на колени*, сломанный попо-  
лам, обессиленный, в холодном *поту* всепроникающей во-  
ды» (Л. Рейснер).

*Атрибутивные* остранные знаки выражают в тексте различного рода атрибутивные отношения, выступая в функции образного определения. Говоря о функциях остранных знаков, следует иметь в виду, что это функции обобщенные, текстовые: в них реализуется смысл протяженного текста, поэтому такие функции надо понимать более широко, чем простую синтаксическую и семантическую функцию какого-либо члена предложения. Такая функция распространяется на значительные участки текста, реализуя его идейно-эстетический смысл. Остранный знак имеет не только конкретное словесное значение, но и является средством выражения общего «слитного» группового смысла (Тынянов 1965: 228). Например, атрибутивная функция обычно выражается не отдельным знаком, а их системой во взаимодействии с другими средствами. Основная функция атрибутивных сочетаний – выражение многопланового образного определения. Эта функция свойственна прилагательным и причастиям, иногда она основывается на непосредственном острании, но чаще – опосредованно.

«Был грузный *закат*, багровый, заливал все *кровавым блеском*. С поезда из города приехал отец. В руке газета, сам взволнован. Сказал одно только слово, но в этом слове была *ртутная мертвая тяжесть*... Война. Ужасное было слово, *кровавое*, как закат» (Б. Лавернев). Текст насыщен атрибутивными цветовыми тропами. Красный цвет неба во время заката, психологическое предчувствие кровавых событий войны выявляет внутренний смысл и глубокую емкость образов. Атрибутивная функция реализует идейно-эстетический смысл текста, выдвигая на первый план образное уподобление красного цвета кровавым военным событиям, символизирующим грядущую смерть.

Насыщение текста атрибутивными знаками одной лексико-семантической группы создает цельный многоплановый образ:

«Он [Б. Пастернак. – *М.Н.*] стоял в дверях. Все поплыло предо мной. На меня глядело *удивленное удлинленно-смуглое пламя лица*. Какая-то *оплывшая стеариновая кофта* обтягивала его крепкую фигуру. Ветер шевелил челку. Не случайно он потом для своего автопортрета изберет горящую свечку. Он стоял на сквозняке двери» (А. Вознесенский).

Развитие образов происходит на базе субстантивной конструкции *пламя лица*. Это, в свою очередь, является как бы «мостиком» для развития атрибутивного знака *оплывшая стеариновая кофта* – образа человека-свечи. Взаимодействие образов поддерживается в тексте атрибутивным сочетанием *горящая свечка* и указанием на то, что человек стоит на сквозняке, объединяя образные и безобразные компоненты текста, развивая и конкретизируя общий образный план структурно подчиненными компонентами. Необходимо отметить, что слова одной лексико-семантической группы находят свое дальнейшее развитие в тексте. Атрибутивные остранные знаки влекут за собой знаки других формально-грамматических типов:

«Затихали. Пастернак садился за стол. На нем была легкая серебристая куртка. ... Лицо вытягивалось, худело. И *отсвета белой ночи* была куртка на нем. ... Поддержка его мне была в самой его *жизни*, которая *светилась* рядом. ... Сначала он стоял в группе, окруженной темными костюмами и платьями, его серый проглядывал сквозь них, как *смущенный просвет* северного неба сквозь стволы. Его выдавало *сиянье*» (А. Вознесенский).

Так создается в микротексте общее атрибутивное поле текста, основой которого являются остранные определения.

Объектные остранные знаки выполняют функцию образно-переносного обозначения объекта. Образная номинация объекта – одна из существенных характеристик общего образного строя текста. Наиболее показательны так называемые вещные номинации, характеризующие явление или предмет и выражающиеся субстантивными конструкциями:

«Пианино *показало уютные белые зубы* и партитуру Фауста там, где черные нотные закорючки идут густым черным строем и разноцветный рыжебородый Валентин поет... Все же, когда Турбиных и Тальберга не будет на свете, опять зазвучат *клавиши*, и выйдет к рампе разноцветный Валентин...» (М. Булгаков).

Объектный образ *зубы пианино* поддерживается далее прямым обозначением *клавиши*, связываясь с последующим текстом. Смещение в одном ряду номинативного и образного словоупотребления делает объектные остранные знаки очень выразительными, так как при этом подчеркивается каламбурная соотнесенность прямого и переносного употребления слов в тексте: «Катаока *поднял* со дна Средиземного моря, из глубины двухсот метров – три миллиона рублей и мировое водолазное *имя*» (Б. Пильняк). «С террасы в Волгу можно было бросить камнем и *выкинуть тоску*» (Б. Пильняк).

*Обстоятельственные* остранные знаки образно характеризуют условия, обстоятельства осуществления чего-либо (место, причину, способ, степень действия и т.д.). Из-за отсутствия строгих критериев разграничения некоторых разновидностей обстоятельства, дополнения и определения, соответственно, возможно двойное толкование функции остранненного знака. В некоторых случаях они выполняют как обстоятельственную, так и другие функции:

«В густом тумане было видно только – товарищ справа, да товарищ слева... *в зыбком молоке*» (А. Толстой); «Будь это прежнее время, крикнул бы, *плюнул бы словами* в это лицо» (А. Малышкин). «Поезд из Дербента в Баку ушел... лю-

ди в котором, в *коробках жестких вагонов*, висли, как овощи в зеленных лавках. Из *коробки вагона*, из *зеленой лавки человеческих лиц*, вышел юноша» (Б. Пильняк).

Функционально-грамматическая классификация остранных знаков дает возможность понять различную их роль в тексте: создание образной основы всего предложения и более пространного текста, образного атрибутивного поля, эстетически воздействующих объектных и обстоятельственных рядов. Функции остранных знаков оказываются шире и подвижнее, чем простые синтаксические и семантические функции составляющих предложения: в отличие от последних они обнаруживают активную образную экспансию в текст, обладая способностью образно заражать его.

### 9.3. Иерархический структурно-компонентный принцип

Описанные выше принципы дают представление об их форме и функциях, но не раскрывают природу самого остранного знака как структурной иерархии его компонентов, не объясняют, что именно является цементирующим единством его компонентов в составе целого.

Для понимания остранного знака как явления поэтической речи и различного характера его связи с текстом необходимо изучить саму его структуру путем последовательного выделения в нем синтаксических связей и зависимостей его компонентов.

В основе такого подхода лежит учет количества и характера связей слов-компонентов, которые могут находиться в отношениях как непосредственной, так и опосредованной связи. Непосредственная связь — это прямая связь остранного и остраняющего слова, находящихся в подчинительных отношениях, являющихся непосредственными составляющими (НС) одного уровня. Например: *порвать тишину, подкова бровей, гнилые сумерки*, где слова *порвать подкова, гнилые*, непосредственно остраняются существи-

тельными тишина, брови, сумерки. Их отношения можно представить как<sup>1</sup>:

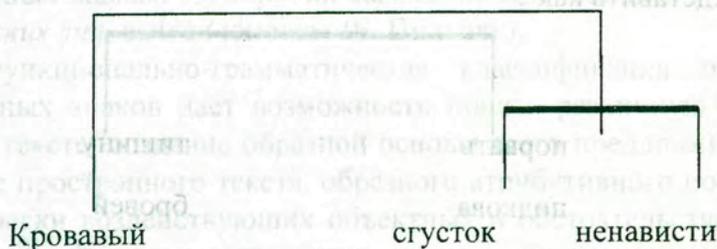


Образный характер связи отчетливо выступает здесь при их проекции на обычные: ср. *резко и неожиданно нарушить тишину; изгиб бровей, сырые, дождливые сумерки*.

Опосредованная связь – это непрямая связь остраняемого и остраняющего слов, когда они не являются непосредственно составляющими (НС) и принадлежат иерархически разным уровням. Один из компонентов связан здесь с целым остранненным сочетанием (НС) более низкого уровня, а не непосредственно с каждым из компонентов такого сочетания.

Рассмотрим иерархическую зависимость компонентов в микротексте: «Но самое главное – выплунуть ... в лицо *кروавый сгусток ненависти*» (А. Толстой). Компоненты *сгусток ненависти* связаны между собой непосредственно. *Кроавый* и *сгусток* такой связи не имеют; их простое соединение (например, *кروавый сгусток слюны*) не дает образности; *кروавый* и *ненависть* также не обнаруживают здесь непосредственной связи – ни синтаксической, ни смысловой (*кروавая ненависть* – нечто совсем другое). Связь остраняемого слова – прилагательного *кروавый* с другими компонентами сочетания *сгусток ненависти* представлена здесь как опосредованная:

<sup>1</sup> Непосредственная связь обозначается жирной чертой, опосредованная – светлой.



Взятые отвлеченно связи *кровавый* – *сгусток* и *кровавый* – *ненависти* не являются образными. В рассматриваемом же микротексте прилагательное *кровавый* остранняется, соотносясь иерархически с «вершиной» НС *сгусток ненависти*. Опосредованная связь может быть условно представлена двумя отрезками, которые обозначают соответственно обычные (отдельно взятые – необразные) плюс образные отношения — + —.

Каждая опосредованная связь, не смотря на ее условно «составной» «гетерогенный» характер, приравнивается к единой гомогенной непосредственной.

Иерархия компонентов развернутого остранненного знака, исходящая из его центра, хорошо демонстрирует связь тропа с текстом, его экспансию в текст (или, с другой стороны, его подготовку в тексте): языковой образ *кровавый сгусток ненависти* «притягивает» к себе и тем самым остранняет глагол *выплюнуть* (или в ином плане и направлении «притягивается» к нему). При отдельно взятой стандартности и общности сочетания *выплюнуть кровавый сгусток*, в которое входит глагол, в рассматриваемом предложении он воспринимается опосредованно уже в значительной степени как остранненный, так как сочетание *выплюнуть ненависти (сгустком)* лишено прямого номинативного значения:

Выплюнуть (кровавый (сгусток ненависти))

Остранные знаки, компоненты которых имеют одну непосредственную связь, называются простыми. Они могут иметь осложненную и составную компонентную структуру. Остранные знаки, компоненты которых обнаруживают две или более непосредственные связи, называются сложными.

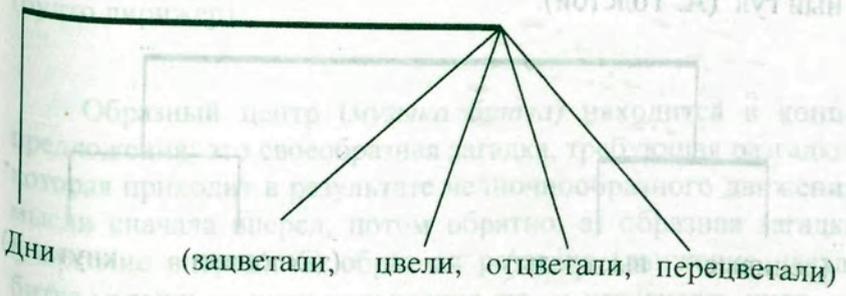
1. Простой. Непосредственная связь не зависит от формально-грамматической принадлежности знака. Она существует во всех формально-грамматических типах простых, например, глагольный (*шум прижался к мостовой, солдаты отхлынули за скалы, с плеча ползла коса*), субстантивный (*косогор народу, гора тел, плач подземных вод*), адъективный (*ощетиненные улицы, черствые звезды, обессиленные деревья*) – это НС одного иерархического уровня. Их компоненты тесно связаны прямой непосредственной связью и находятся в подчинительных отношениях:

обрывки

непогоды



реки помутнел, размазался и растворился (М. Булгаков). Отжившие, пораненные, исковерканные формы [железа. – М.Н.] растворяются в огне, чтобы выйти из него для новых воплощений (Л. Рейснер). В другой разновидности простых составных знаков, наоборот, рядом однородных членов остранныается стержневое слово: «Дни зацвели, цвели, отцветали, перецветали в недели» (Б. Пильняк).



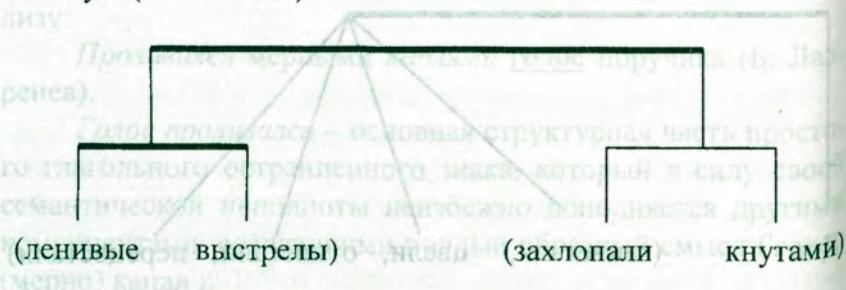
2. Сложный остранный знак. Он представляет собой сложную структуру с рядом (т.е. с двумя и более) непосредственных (и опосредованных) связей их компонентов. Это сложная структура, которая может быть в результате анализа сведена к нескольким простым. Они могут быть различными по своему грамматическому составу и обнаруживают в этом отношении те же типы, что и простые.

Сложный остранный знак дает наглядное представление о том, как его образный центр распространяется в тексте, захватывая его разные участки, в том числе периферийные. Он представляет собой структурный механизм «внедрения» остранный знака в текст; в другом плане – механизм подготовки, реализации и развития остранный знака (образа), системы образов в тексте. Поэтому анализ структуры сложного знака (как иерархии простых), опирающегося на закономерные синтаксические и семантические связи и отношения компонентов, помогают наглядно представить

ядро остранный знака и его периферию, а также закономерности его расширения и развития, экспансии в микро — и макротекст.

Сложный остранный знак может быть представлен как взаимодействие (объединение) двух или более элементарных структур (сочетаний):

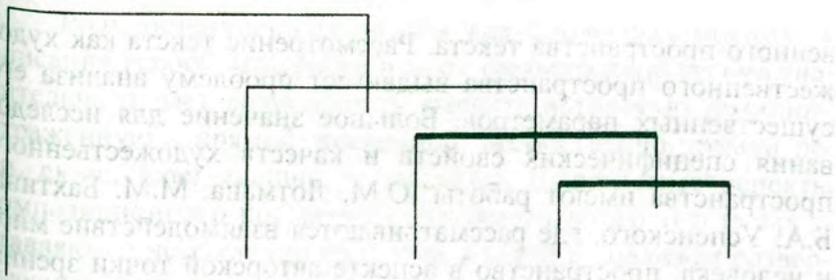
В похолодевшей перед утром степи *захлопали кнутами* еще *ленивые выстрелы*, торжественно прокатился орудийный гул (А. Толстой).



Но такое представление — чисто аналитическое, оно условно: на самом деле — это единая сложная структура с двумя непосредственными образными связями компонентов. В самом деле, если исключить из состава первой элементарной структуры существительное *выстрелы*, образность второй элементарной структуры, воспринимаемой на фоне целого, исчезает (ср. *захлопали кнутами* — например, о пастухах). Это свидетельствует о семантической целостности и единстве всей структуры сложного остранный знака.

Сложные структуры хорошо иллюстрируют зависимость их компонентов внутри единого целого, объясняют логику построения образа, пронизывающего весь микро-текст:

«Он, будто дирижер гигантского оркестра, *натягивал нити музыки* начинающейся битвы» (А. Толстой). Структуру этого сложного остранный знака можно представить так:



Он натягивал нити музыки битвы  
(будто дирижер)

Образный центр (*музыка битва*) находится в конце предложения: это своеобразная загадка, требующая разгадки, которая приходит в результате челночнообразного движения мысли сначала вперед, потом обратно: а) образная загадка (движение вперед); б) образная разгадка (движение назад: битва музыки → нити управления ею → натягивать нити, то есть способ управления «битвой музыки» → тот, кто умело делает, как дирижер, руководитель).

Структура остранный знака, отражая закономерные связи его компонентов, выступает, таким образом, как конструктивный элемент текста, образно организуя его. Строгий учет формального строения остранный знака, его функций, внутреннего компонентного строения позволяет путем последовательных шагов объективно подойти к раскрытию его сложного смысла, обнаружить «звенья» остранный и их взаимосвязь в тексте.

### § 10. Задачи и приемы изучения семантики остранный знака как единицы и компонента художественного пространства текста

Обратимся к задачам и приемам изучения семантики остранный знака как единицы и компонента художест-

венного пространства текста. Рассмотрение текста как художественного пространства выдвигает проблему анализа его существенных параметров. Большое значение для исследования специфических свойств и качеств художественного пространства имеют работы Ю.М. Лотмана, М.М. Бахтина, Б.А. Успенского, где рассматриваются взаимодействие мира и человека, пространство в аспекте авторской точки зрения, взаимодействие сюжета и текстового пространства и многие другие проблемы.

Художественное пространство текста – индивидуальная (авторская) модель мира – существует в связи с «присущим данной культуре семиотическим пространством» (Лотман 1996: 165). Таким образом, пространство текста, по Ю.М. Лотману, это семиотическое пространство, образованное знаками; оно, в свою очередь, входит в обширное семиотическое пространство данной культуры – семиосферу, представляющую собой множество языков (естественный язык – один из них). Художественный текст является моделью семиосферы, которая является семиотической моделью мира, закрепленной в данной культуре. Поэтому пространство текста – это модель мира. Оно организовано как система с подчинением низших уровней высшим. Сам текст – это единство, разбивающееся на все более дробные составные части, а иерархия семантических компонентов – одна из форм его организации и упорядоченности.

Художественное пространство текста представляет собой взаимодействие различных точек зрения – автора, персонажа, читателя (см. § 16). Исследование текстовой категории пространства в свете авторской точки зрения, особое внимание пространственной перспективе построения повествования (как системе передачи изображаемого трех- или четырехмерного пространства) дает возможность проанализировать остранные образы как протяженную развивающуюся композиционно-речевую структуру (см. § 13).

Роль остранных знаков как словесных образов в описании героев от первого или от третьего лица весьма значительна и дает возможность выявить авторскую позицию, отраженную в прямой, косвенной, несобственно-прямой речи, сказе, *Icher zahlung* (я-рассказе). Выделяемые аспекты композиционного построения художественного текста представляются несомненно важными в связи с анализом развертывания образа:

1. Семантика композиционного построения, анализирующая отношение точки зрения к описываемой действительности, и в частности, то искажение, которое претерпевает действительность при передаче через соответствующую точку зрения.

2. Синтактика композиционного построения, рассматривающая отношение различных точек зрения, участвующих в произведении, безотносительно к воспроизводимой действительности.

3. Прагматика композиционного построения, раскрывающая проблемы композиции произведения в связи с его читателем, то есть тем, кому адресован данный текст и о взаимоотношениях авторской и читательской точек зрения (Успенский 1995: 164).

Художественное пространство текста, по М. Бахтину, понимается как обобщенное отражение реального описываемого в тексте пространства. Введенный им термин «хронотоп» для обозначения «существенной взаимосвязи временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе» (Бахтин 1975: 235) является важнейшей характеристикой пространства текста (см. § 17).

Необходимо подчеркнуть, что в формировании пространства текста участвует само литературное произведение, содержащее обусловленный интенцией автора набор языковых знаков, в том числе и остранных, образных – «слов, предложений, сложных синтаксических целых (виртуальное пространство), а также интерпретация текста читателем в

процессе его восприятия, актуальное семантическое пространство» (Бабенко 2000: 69).

Остранненные знаки являются ярчайшим образным компонентом художественного текста, а шире – словесного искусства – а «искусство в состоянии скорее создать адекватную картину не внешнего мира..., а картину субъективных миров – внутренней духовной жизни человека во всей ее целостности и полноте» (Постовалова 1988: 39).

Понятие художественное пространство текста в его различных трактовках предполагает выдвижение на первый план различных его характеристик, которые являются значимыми для нас в аспекте остраннения как основы структуры и семантики художественного текста. Художественное пространство, как и всякая моделирующая система, структурировано. Каждое художественное произведение уникально в силу объективно-субъективного видения автора и представлено с позиций определенного эстетического идеала.

Сложные образные структуры, которые являются и специфическим приемом компактного упорядочивания информации, управляемым глубинными и ассоциативными связями, отношением между знаками, знаковыми уровнями и знаковыми системами, требуют специального анализа на разных уровнях и обращения к различным аспектам организации семантического пространства текста. Тем самым учитывается динамический аспект этой структуры, отражающий объединенные сложными взаимосвязями комплексы, в которых остранненные знаки играют интегративную и систематизирующую роль.

Остраннение вызывает осложнение и создает многомерность самого пространства текста – в противоположность «прозрачности» других средств, не обладающих «ощутимостью». Этот акт остраннения, деконтекстуализации, вырывания предмета из привычного окружения, смещение, нарушение порядка с позиции обыденного языка, напротив, с пози-

ции писателя, обусловлен спецификой избранной точки зрения и преследует определенные эстетические цели.

Соотношение частей, составляющих семантическое пространство текста, изменяется, и, следовательно, преобразуется и все целое. Остранненные знаки выделяют значимые события, свойства, качества и т.д., их комбинирование создает протяженную развивающуюся структуру, не являющуюся прямым зеркальным отражением действительности, а представляющую ее интерпретированное отображение, включающее характеризацию и оценку изображаемого.

Анализ структуры остранненного знака (см. § 9) не раскрывает его семантических свойств и процессов взаимодействия с текстом. Элементы семантики были до некоторой степени затронуты только при рассмотрении иерархического структурно-компонентного принципа его изучения (§ 9.1). Если выйти за пределы его анализа в микротекст и перейти к анализу текста, который по своей природе состоит не только из остранненных знаков и их комбинаций, но содержит — благодаря своей структуре — присущие каждому из них значения, мы должны специально остановиться на семантике остранненного знака. Исследование его семантической структуры дает возможность вскрыть общие и специфические особенности в единстве и взаимообусловленности их синтагматических и парадигматических характеристик. Значение является сложным, расчлененным объектом. В связи с этим его изучение имеет специфическую направленность.

Последовательный анализ остранненного знака в контексте, микротексте и в макротексте, исследование его механизма, структуры, эмоционально-оценочного содержания, различных коннотаций и образных ассоциаций, которые не только понимаются (интеллектуальный аспект), но и переживаются (эмоциональный аспект), выполняя коммуникативную и «оценочную» (поэтическую, эмотивную, эстетическую) функцию, дает возможность проанализировать природу, образное употребление остранненного знака и

дать его экспрессивно-стилистические и эмоциональные характеристики.

Изучение семантики остранный знака как единицы и компонента художественного пространства текста связано со следующими основными задачами и приемами исследования. Их можно сформулировать таким образом:

1. Анализ остранный знака на синтагматическом уровне, вскрытие своеобразия нестандартной сочетаемости на семантическом уровне, остранный знаки становятся здесь объектом не только формального, но и содержательного анализа, так как выявить нестандартность структур можно только с помощью их семантики.

2. Анализ остранный знака на парадигматическом уровне, выяснение его значимости в системе противопоставления другим единицам (образным и необразным) того же класса и исследования семантики «приращений», вызванных необычной сочетаемостью слов и новым, нестандартным вхождением остранный знака в класс соотносительных наименований.

3. Анализ соотношения семантики остранный знака и семантики текста как его окружения, экспансии остранный знака в текст и, наоборот, его смысловой и эмоциональной окрашенности текстом, т.е. в конечном счете, изучение вторичного, образного семантического его согласования и ближайшего текста.

В анализе мы опираемся на важнейшее теоретическое положение о сущности языка как знаковой системы. Основной онтологической чертой языка является двуплановый модус его существования: язык как система знаков и моделей их сочетаемости и речь как реальное функционирование этой системы. Объективно-субъективная природа языка, полифункциональность его назначения, двумерность структурно-семантической организации, свойство двуплановой структуризации языка по-разному определялись исследователями: έρωον-έβερυεα (В. Гумбольдт), язык как потенциальная сис-

тема категорий и язык как процесс (Бодуэн де Куртенэ), язык как система знаков и речь как реализация этой системы (Н. Трубецкой), язык как код и речь как сообщение (Р. Якобсон). «Понимание самой сущности знака, знакового значения, зависит... также от того, какой аспект языка – динамический или статический, деятельный или структурный, коммуникативный или номинативный – берется за основной» (Уфимцева 1974: 18).

Анализируя особенности употребления остранный знака в тексте, мы исходим из того, что текст, с одной стороны, подчиняется правилам языка, а с другой – это система, которая имеет свою структуру, она иерархична. «Эта иерархичность внутренней организации ... является существенным признаком структурности» (Лотман 1996 :26). Язык – системно-структурное образование, в нем существуют уровневые системы единиц. Единицы разных уровней претерпевают изменения, трансформируются в тексте. Таким образом, возможно говорить о более свободном, по сравнению с языковым, текстовом использовании языкового знака. Исследуя так называемую свободу языка, Л.Н. Мурзин говорит, что свобода – это сама сущность языка, и степень языковой свободы увеличивается при функционировании единиц языка в тексте (Мурзин 1997: 133).

Языковой знак, претерпевая различные трансформации, приобретает новое качество. Для того чтобы понять, какие аспекты языка подвергаются сдвигу и интерпретации, необходимо обратиться к собственно языковой форме художественного текста, проанализировать его единицы и уровни. Структура художественного текста подобна «структуре языковой системы в силу того, что поэтический текст, его языковая часть подчиняется общесистемным законам языка, формируя и реализуя внутри себя свой язык, т.е. “язык в языке”» (Бабенко 2000: 295).

Остранненные знаки, являясь компонентами текстового пространства, выражают глубинные поэтические смыслы образной языковой картины мира, являющейся моделью реального мира, который «соотносится с ним чрезвычайно сложным образом. Поэтический текст – мощный и глубоко диалектический механизм поиска истины, истолкования окружающего мира и ориентировки в нем» (Лотман 1996 :131). Эти знаки, единицы вербального выражения глубинных поэтических смыслов, реализуются на основе текстовой синтагматики, парадигматики и вариативности, являясь составляющими текста, которые формируются в результате «определенного соположения компонентов художественного текста, смыслы которых вступают во взаимодействие и вследствие этого порождают новую семантику, не имеющую формального воплощения на языковом уровне» (Чернухина 1984: 18).

Анализируя эстетическую трансформацию языковых знаков, мы рассматриваем их как компоненты вторичной моделирующей системы. Остранненный знак получает нестандартное лексическое наполнение, образующие его слова – необычную сочетаемость, а семантическая невязка слов приводит к появлению дополнительных факкультативных контекстуальных сем, подвижных по своему характеру. Это – проявление творческого акта: в остранненном знаке по законам языкотворчества согласуется то, что не согласуется обычно, когда единицы выполняют чисто коммуникативную функцию.

При реализации коммуникативной функции языка его единицы связываются таким образом, что они находятся в отношении семантического согласования: «Наличие одного и того же семантического компонента в двух членах синтагмы выступает как своеобразное семантическое согласование их» (Гак 1977: 25). Это важнейший семантический закон синтагматики языковых единиц, регулирующий закономерность их нормативного употребления. Повторяе

мость таких общих сем (чаще всего нескольких) обеспечивает смысловую правильность построения речи, связи ее единиц. В этом смысле остранные являются отклонением от обычного нормативного употребления слов, так как оно кроме коммуникативной выполняет еще и поэтическую (эстетическую) функцию (Якобсон 1975 : 193-230), что находит выражение в особой сочетаемости слов. В результате этого создается наглядный конкретный образ, являющийся важным средством художественной речи. При ее восприятии происходит переживаемое вторичное (контекстуальное) семантическое согласование сочетающихся нестандартно слов, которое, как будет показано далее, обуславливает подвижность и многоплановость образа, семантико-эстетическое приращение смысла.

Это – своеобразное «нарушение» закона обычного семантического согласования слов, которые, казалось бы, не имеют между собой ничего общего, никаких общих смысловых элементов (сем), соединяющих их: *море веселья, море радости, море улыбок*. Здесь сочетающиеся слова семантически удалены друг от друга и потому не «пересекаются» в обычном употреблении. Совсем по-другому выглядят обычные, необычные употребления существительного моря: *берег моря, глубокое море*. Море представляет собой огромный водоем, который имеет берега, глубину и т.п., поэтому такие сочетания обычны и в силу этого необычны, не задерживают на себе нашего внимания.

Ю.Н. Тынянов говорил в этой связи, что если образ действен, осязателен, (остраннен. – М.Н.), то соответствующее слово «как-то отодвинуто», в нем есть «какая-то невязка, динамизирующая значение (разрядка наша. – М.Н.). «Эта невязка может происходить оттого, что в слове столкнулись два значения, два основных признака – и эти два лексических единства теснят друг друга. Это может происходить из-за невязки фразового смысла (то есть смысла слова,

определяемого фразою) с основным признаком (лексическим единством) данного слова» (Тынянов 1965: 227-228).

Такая невязка (или «семантическое рассогласование» с точки зрения обыденного языка, вторичное семантическое согласование в языке поэтическом) – обязательное условие для действенного, живого образа. Когда же образ стирается, невязка прекращается: слово уже перестает быть «отодвинутым», укладывается во фразу, становится однородным с другими словами, теряет двуплановость, свой колеблющийся семантический признак. В предложении «*Вся земля откликнулась*», отмечает Ю.Н. Тынянов, фразовый смысл (значение) слова *земля* не вяжется, не согласуется (если говорить о стандартном языке) с тем основным признаком, который есть в слове *земля*. Напротив, в предложении «*Весь народ откликнулся*» мы имеем дело уже со стертым образом, где фразовый смысл затемнил основной признак слова, часто употребляемого именно так.

«Невязка» с окружающим текстом – средство привлечь к себе внимание, создать словесный образ с яркой внутренней формой, то есть способом представления в языке внеязыкового содержания. Значение слова, получая семантическое и эстетическое «приращение», становится многоплановым. Новое значение воспринимается как бы через фокус основного, опираясь на него, но не совпадая с ним. Прямое значение слова сохраняется со всевозможными ассоциациями: «...основное вещественное значение слова никогда не погасает до конца. Это значение всегда предполагается, как фон и фундамент дальнейших смысловых изменений слова» (Виноградов 1941: 21-22).

Семантика языковых единиц в их поэтической функции характеризуется не постоянными, а подвижными «колеблющимися» признаками, которые дают слитный групповой смысл (Тынянов 1965 :128), своеобразными семантическими обертонами, которые нами воспринимаются, но не имеют своих знаков в речи, а образуются из взаимодействующей со-

вокупности слов (Ларин 1974: 36). Сущность образного употребления поэтического слова представляет собой функцию поглощенную, оттеночную, не строго логическую, а эстетическую. Такое использование слова необязательно, даже неожиданно по поводу данной реалии, и его значение становится многоплановым.

Структурные формально-грамматические типы остранных знаков получают в языке писателя нестандартное лексическое наполнение, а образующие их слова – необычную сочетаемость. Это приводит к появлению дополнительных факультативных контекстуальных сем, подвижных по своему характеру, и рождает образный смысл, который возникает в результате столкновения нового и обычного значений (исходных и индивидуальных, контекстуальных сем). Остранные знаки в художественном тексте являются разными узлами, сплетенными взаимными отношениями, и представляют собой не только элементы внешней структуры, они – «орудия художественного мышления, художественного познания и бытия литературных текстов» (Поляков 1978: 44). Семантическая невязка остранных знаков приводит к появлению дополнительных факультативных контекстуальных сем, подвижных по своему характеру. Это рождает образный смысл, возникающий в результате столкновения нового и обычного значений (исходных и индивидуальных, контекстуальных сем). Остранные знаки являются образными узлами, сплетенными взаимными отношениями, и представляют собой не только элементы внешней структуры: они – орудия художественного мышления, художественного познания бытия литературных текстов. Экспансия приращенного значения имеет тенденцию распространяться на значительные фрагменты текста, а иногда и на весь текст.

Для исследования их структуры необходимо провести семантический анализ остранных знаков на синтагматическом и парадигматическом уровнях. На дан-

ном этапе анализа мы не рассматриваем содержащиеся у остранный знака глубинные смыслы, которые выражаются текстовой семантикой лексики, определяются глубинными лексическими смыслами, их общей глубинной темой, а также ту ассоциативную семантику, которая реализуется в широком контексте, в результате взаимодействия других невербальных смыслов.

### **10.1. Семантический анализ остранный знака в аспекте синтагматики**

Основной прием, с помощью которого устанавливается необычная сочетаемость слов-компонентов остранный знака (различных по своей внутренней компонентной организации), – это проекция образного сочетания на соответствующее по значению обычное. Она позволяет выявить семантическую специфику синтагматики остранный знака. Отклонения от обычного нормативного употребления «нестандартных» сочетаний устанавливаются на основе данных нормативных словарей, справочников и интуиции исследователя. Семантический анализ состоит здесь, прежде всего, в их инвентаризации и систематизации в оппозиции «отклонение от нормы – норма». Ж. Дюбуа, обсуждая трудности, связанные с практическим определением нормы как «нулевой ступени» (*degre zero*), утверждает, что сама природа литературного творчества сводится к отклонению от языковых норм, отклонение это становится нормой для литератора, пишущего так, как он должен писать, а тропы воспринимаются как таковые только тогда, когда они содержат отсылку как к прямому, так и к переносному значению, таким образом, именно отношение норма / отклонение, а не отклонение как таковое является главным (Дюбуа и др. 1998: 50).

На практике восстановление «нулевой степени», или точки отсчета, сложный процесс. Определить троп как изменение смысла – это одно, но точно определить собственное.

прямое значение конкретного выражения – это другое, в некоторых случаях невозможно восстановить собственное значение того или иного выражения, в особенности это относится к сообщениям, в которых содержится отсылка не к двум, а к большему числу значений (Там же: 53). Существуют также классификации поэтических отклонений от нормы (именуемых «аномалии»), где основные их типы определяются в зависимости от характера нарушенного при этом правила соответствующего языкового уровня (Тодоров 1967: 107-114). Среди эквивалентов термина «аномалии» существуют: *злоупотребление* (*abus* – П. Валери) *насилие* над языком (*viol* – Ж. Коен), *бесчинство* (*scandale* – Р. Барт), *безумие* (*folie* – Л. Арагон), *уклонение* (*deviation* – Л. Шпицер), *разрушение* (*subversion* – Ж. Петар), *взлом* (*infracation* – М. Тири). В частности, Ж. Коен подчеркнул значение операции редукции отклонения, поскольку за фразой разрушения языковой структуры следует фаза ее восстановления (Cohen 1966).

Вопрос этот, волнующий многих исследователей, остается открытым. «Поэтический язык не только не имеет ничего общего с правильным употреблением языка, он является его противоположностью. Его сущность сводится к нарушению принятых языковых норм» (Todorov 1965: 300). Специфика семантики остранненного знака в том, что он – всегда семантическое преобразование, с помощью которого слову придается значение, отличное от прямого. Каков механизм контекстуально обусловленных изменений перехода от главного значения слова к производному? Как происходит постепенное стирание исходного означаемого и его замена новым в слове? Изменение, «смещение» семантики слова как выражение поэтического мышления – языковая острона новна остраннения. «Писатель нарушает смысл слов, извращает его, заставляет нас поверить, что человек – это не человек, а лев, краб или червяк. Кот оказывается вовсе не кот, а император, сфинкс или даже женщина. В этом случае поэт ... заставляет нас поверить в то, во что он верит сам, а «фигу-

ры» использует только для того, чтобы деформировать (defigurer) знаки языка» (Дюбуа и др. 1998: 225).

Для анализа отклонения необходимо почувствовать некоторую дистанцию, несоответствие, проанализировав его как таковое в словосочетании или предложении. А для того чтобы увидеть сам процесс отклонения, необходимо провести исследование в синтагматическом плане, то есть исходить из языкового контекста, потому что механизм обусловлен распределением элементов смысла в словах, соседствующих в речевой цепи. Языковой образ и семантически значим, и эстетически ценен. Оттеночная, «поглощенная» функция поэтического слова, которое «необязательно, даже неожиданно по поводу данной реалии, но незаменимо как выражение модального качества мысли» (Ларин 1974: 33), подвижный переход от одного значения к другому и создает особый эстетический эффект.

Первые попытки построить теорию на основе изучения семантического сдвига привели к тому, что «все существующее многообразие «сдвигов» сводится к метафоре и метонимии, то есть к изменению по смежности и изменению по сходству (будь то в области смысла или в области формы)» (Дюбуа и др. 1998: 175).

В остранных знаках различных типов происходит нарушение основного значения слов, потому что «вторичные признаки» в них выдвинуты, то есть семасиологизированы. Для того чтобы проанализировать природу остранный знака, который может быть воспринят как таковой в его окружении, необходимо начать с синтагматического плана, то есть исходить из языкового контекста. Следует помнить о том, что остранный знак с языковой точки зрения воспринимается как неправильный.

Рассмотрим следующие примеры: «Человек в светлом костюме имеет странный вид: кажется, что он был сильно грязен и только сегодня его вымыли, но так усердно, что уж навсегда стерли с него все яркое. Он смотрел вокруг *полиц*

нявшими глазами» (М. Горький). «Навстречу, точно киноте-  
ни, прошли две женщины..., дальше проплыла высокая да-  
ма...» (А. Толстой).

Специфика выделенных остранных знаков отчетли-  
во проявляется при их проекции на соответствующие сино-  
нимические сочетания необычной семантики<sup>1</sup>:

ОСТРАННЕННЫЙ ЗНАК	=	полинявшие глаза	=	проплыла дама
НЕОСТРАННЕННЫЙ ЗНАК	=	бесцветные глаза	=	прошла дама

Верхний ряд сочетаний обнаруживает семантическое и  
эстетическое «приращение» за счет нестандартной, необыч-  
ной сочетаемости, которая является объектом семантическо-  
го анализа на синтагматическом уровне.

С точки зрения обычного нормативного употребления  
(простой коммуникативной функции) в сочетаниях верхнего  
ряда, проецируемого на нижний, имеет место уже упоми-  
навшаяся ранее «невязка» остранненного знака и текста, точ-  
нее, «невязка» в самом контексте, на уровне минимальной  
языковой конструкции. Это – нарушение обычного семанти-  
ческого согласования, рассогласование. Наиболее характер-  
ные, актуализируемые компоненты значения глагола *поли-  
нять* (причастной формы *полинявшие*) – семы вещного  
характера. Об этом свидетельствуют данные словарей. На-  
пример, в «Толковом словаре русского языка» под редакцией  
Д.Н. Ушакова (т. 2, стлб. 66) дается следующее определение  
этого глагола: *Линять* 1. Об окраске или окрашенных  
предметах: теряя свою окраску, выцветать. Эта мате-  
рия линяет (разрядка наша. – М.Н.). При глаголе *выцве-  
сти*, через который определяется первый глагол, в том же  
словаре (т. 1, стлб. 523) даются сочетания с существитель-

<sup>1</sup> Сочетание *бесцветные глаза* может быть заменено более точным выра-  
жением: *ставшие бесцветными глаза*, с более полной эквивалентностью,  
передающим глагольность семантики словосочетания *полинявшие глаза*.

ными конкретного, вещного характера, например: Материя выцвела.

В сочетании *полинявшие глаза* семы вещного характера первого слова приходят в противоречие с содержательными компонентами второго существительного *глаза* как обозначения органа зрения, одного из органов чувств человека, то есть актуализируемыми семами живого существа. Соединение несоединимого в художественном тексте приводит к вторичному, образному семантическому согласованию слов как одному из способов реализации эстетической функции языка.

Рассматривая собственно семантический план остранный знака, подчеркнем другое его свойство, обнаруживаемое на более глубоком уровне анализа: остранный знак, состоящий из необразных компонентов, становится образным в целом благодаря контекстуальному согласованию его компонентов, несмотря на то, что «сила» их образности неодинакова: *полинявшие глаза*. Второе слово, казалось бы, взято в прямом значении. Однако, если такие глаза линяют, их наименование перестает быть обозначаемым только обычных глаз: это вместе с тем и нечто «вещное», лишённое яркости, стёртое и даже вымытое, как вещь, бельё (см. более широкий текст в первом предложении). Внешнее выражение «колеблющегося» образного смысла — сдвиг в характере сочетаемости слов: *бесцветные глаза* → *полинявшие глаза* (оппозиция «норма — отклонение от нормы»).

Во втором примере наблюдается аналогичное смешение в сочетаемости: *прошла дама* → *проплыла дама* (подразаывается: по улице, тротуару), что также связано со вторичным образным согласованием сем слов, составляющих остранный знак, передающий плавный характер движения (эта плавность движения подчеркивается и предшествующим сравнением *точно кинотени* по отношению к двум другим женщинам).

Остранненный знак представляет собой синтагму, где сосуществует в противоречивом единстве тождество двух означающих и несовпадение несоответствующих им означаемых. «Этот вызов языковому сознанию требует осуществления редукции, которая сводится к тому, что читатель пытается обосновать наблюдаемое совпадение означающих» (Дюбуа и др. 1998: 195).

В.Б. Шкловский рассматривал остраннение как прием композиции через непонимающего героя. Фигуры и тропы представляют собой частные случаи реализации остраннения. Необходимо еще раз подчеркнуть, что остраннение как инвариант образности позволяет свести и тропы и фигуры в единое целое, как необычное, странное восприятие и описание действительности. Остраннение как инвариант языковой образности является самым общим приемом словесного искусства, по отношению к которому все другие тропы и фигуры выступают как частные. Сущность метонимии или метафоры, параллелизма или оксюморона, литоты или гиперболы состоит в отрешенном (по Г.Г.Шпету) остранненном (по В.Б. Шкловскому) видении мира. Остраннение в его лингвопоэтическом понимании – основа всей образности, главной стилистической категорией следует признать «сравнение в его широком понимании. Тогда метафору можно было бы интерпретировать как «слитное» сравнение, метонимию – как соположенное, антитезу – как контрастное, оксюморон – как противоречивое и т.п., поскольку во всех этих тропах и фигурах есть свое специфическое основание сравнения (*tertium comparationis*)» (Новиков 2001: 70).

Итак, самый общий прием остраннения – это сдвиг средств, он может быть общего характера (смещенное полотно) и частного, более точечного. При сдвиге мы говорим как, отсюда – первый этап – *сравнение*. Признав остраннение инвариантом языковой образности, по отношению к которому все другие приемы, включая тропы и фигуры, выступают как частные, необходимо подчеркнуть, что сравнение в его

широком понимании является главной стилистической категорией, поскольку во всех остранных знаках есть свое специфическое основание для сравнения. Оно может быть формально выраженным ли скрытым: (ср. *крашенные картины, изображавшие деревья, т.е. декорации* у Л. Толстого), *добрый дедушка* – т.е. фельдмаршал Кутузов и т.д.); «тыкаться *железными вертелами*, да притоптывать, как будто *тыканьем да топаньем* уберешься от злого человека» (А. Пушкин) (*железными вертелами* – т.е. шпагами, *притоптывать* – двигаться во время поединка); «вы его в ухо, в другое, *третье*» количество ушей сравнивается с числом ударов, такое сравнение, столкновение слов создает комический эффект.

Подготовка остранных знаков других типов – развернутое сравнение, по отношению к которому они выступает как итог «свертывания» в троп. Предметы и их номинации, обычно не соотносимые, сравниваются при помощи союзов *как (как будто, словно, точно* и т.д.). Мысль о внутренней связи между разноструктурными тропами не нова (Потебня 1990: 213-214; Балли 1961: 221). Сравнение – способ описания объектов, которое «сближает разные предметы для того, чтобы лучше описать один из них», а также «сближает с той же целью два разных явления» (Тодоров 1975). Вопросы обратимости тропов, их взаимной связи и обусловленности изучались с точки зрения множественности и вариативности обозначений одного и того же предмета, явления, процесса и т.д.

Остранный знак метафорического типа строится на основе реального сходства, проявляющегося в пересечении и двух значений, и подтверждает полное совпадение этих значений. Оно присваивает объединению двух значений признак, присущий только их пересечению, в связи с чем происходит раздвижение границ текста, увеличивается его емкость, происходит сжатие реальной семантики до точек пересечения семантических рядов. Остранный знак такого

типа как бы изменяет границы текста, создает ощущение открытости, делает текст более емким.

В таком знаке предмет, обозначаемый прямым значением слова, не имеет связи с переносным значением, но оно направлено на обозначаемый предмет в прямом значении и имеет косвенное сходство с предметом в переносном значении. Б. Томашевский указывал, что субъективные ассоциации появляются только тогда, когда метафора воспринимается изолированно, вне синтагматического контекста. Однако именно в этом аспекте изоляции формалисты анализировали метафору как «смысловой сдвиг». Б. Томашевский определил метафору независимо от ее конструктивной позиции в тексте как функцию эволюционного остраннения лексических значений (Ханзен-Леве 2001 :320).

В остранненном знаке метонимического типа имеется такая связь между предметами, при которой предполагается, что предмет, имя которого используется, существует независимо от того, на что это имя указывает, и оба они не составляют единого целого. Таким образом, заменяемое и заменяющее понятия не имеют общей семантической части, а остранненный знак получает название другого, связанного с ней. Перенос названия основывается на смежности (пространственной, временной и причинно-следственной и др.) и совместном вхождении в одно множество сем.

Такой знак служит сокращению, сжатию речи, в нем взаимодействуют мыслительные (ассоциативные) и языковые (словообразовательные, синтаксические) механизмы, а у слова могут появляться новые лексические значения. В семантике остранненного знака такого типа совмещаются принципиально разные типы значения: признаковые, событийные и предметные (абстрактные и конкретные).

Сущность остранненных знаков любого типа и в том, чтобы дать тонкое и точное описание различных отношений, существующих между объектами, и в том, чтобы эти отношения сместить. Тогда рушатся традиционные свя-

зи между членами синтагмы, а их члены вовлекаются в новые отношения. «Творческая метонимия сходным образом изменяет порядок вещей. Ассоциация по смежности ... перетасовывает пространство и смешивает временные ряды. Поэтический космос, которым управляет метонимия, размывает контуры предметов – так апрель стирает границу между домом и двором в «Детстве Люверс»; из двух аспектов предмета он делает две самостоятельные вещи – так в той же повести дети считали одну улицу за две, потому что привыкли смотреть на нее из разных мест» (Якобсон 1987: 331-332).

В отличие от семантики метафорического остранныго знака, в метонимическом существует определенная «вещная» (т.е. логически эмпирическая) зависимость. Таким образом, в метонимическом остранным знаке заменяемое и заменяющее понятия не имеют общей семантической части, он действует в сфере непересекающихся классов.

Синекдоха как разновидность метонимии основана на переносе наименований по принципу смежности с меньшее на большее и с большее на меньшее и затрагивает область количественных отношений, не касаясь их качественных особенностей. По доминирующему направлению переноса различается обобщающая (явление предстает как сумма однородных составляющих, значение слова «расширяется», имеет более обобщенный характер) и конкретизирующая синекдоха («сужение», меньшее вместо большего). И обобщающий, и сужающий знаки такого типа сводятся к замене одной единицы на другую, соответственно, с отсутствием некоторых сем. В остранным знаке метонимического типа существует такая связь между компонентами, при которой предполагается, что предмет, имя которого используется, существует независимо от предмета, на который это имя указывает, и оба они не составляют единого целого. А в синекдохе предполагается, что оба компонента составляют некоторое единство и соотносятся как часть с целым.

Оксюморон предполагает соседство в синтагме слов с противоречащими значениями, т.е. соседство семы, отрицающей сему другого слова синтагмы. Соединение противоположных по смыслу слов, образно раскрывающее противоречивые стороны обозначаемого, позволяет описать эстетически переживаемый эффект нарушения автоматизации восприятия: высвечивая противоречивые стороны объекта. Таким образом, здесь также нарушаются правила узальной лексической сочетаемости, поскольку подобный остранный знак декларирует существование некоей отсутствующей в словаре «архилексемы», объединяющей семы, принадлежащие к различным, противопоставленным значениям слова. Это остранный знак, состоящий из двух слов, одно из которых содержит сему, отрицающую другое слово. Во взаимодействии они «окрашивают» друг друга и обретают новый «эмоциональный вес». Сочетание противоположных по смыслу слов, которые образно вскрывают в обозначаемом взаимоисключающие, противостоящие друг другу начала, дает возможность обратить внимание на противоречивую суть обозначаемого как фокус, пересечение противоположностей.

Ирония предполагает употребление наименования (или целого высказывания) в смысле, прямо противоположном истинному, настоящему, перенос здесь также по контрасту, по полярности семантики. «Смещение» значения состоит здесь в том, что данный остранный знак всегда ложен по отношению к окружающему его контексту, выявляется на основе контекста и фонового знания. Деформация знаков, нарушение кода, извращение смысла, осознается на фоне широкого контекста. Например: «*Он умен, а она красива*» правильно построены, но если он глуп, а она страшная – возникает значение, противоречащее реальности. Остранный знак такого типа обычно не выделяется формально и демонстрирует дистанцию, выявляемую по отношению к фактам. Для нахождения реального семантического значения, «действительного смысла... достаточно взять слова в смысле, обратном тому, который они, казалось бы, имеют и

который им действительно присущ как элементам кода» (Дюбуа и др. 1998: 254). Ирония обычно не выражается формально, интонация – суперсегментное средство выражения. Выявляется знак такого типа на основе контекста или фонового знания, которое исключает буквальное его понимание, как на пример, в басне Крылова: «Отколе, умная, бредешь ты, голова?».

Антитеза – противопоставление противоположных по значению слов – усиливает эффект восприятия изображаемого, подчеркивает различное отношение к одному и тому же предмету, часто переходит в тексте художественного произведения в многоплановый развернутый словесный образ. Строясь на противопоставлении сравниваемых понятий, предметов, явлений и признаков, антитеза основных образов может быть резко подчеркнута семантическим или стилистическим различием слов, выражая сложную гамму противопоставлений, становясь важной художественной характеристикой текста. Многоплановая развивающаяся антитеза может лежать в основе художественной структуры целого произведения («Толстый и тонкий» А.П. Чехов, *антитеза целого века – чин*). Лексическая основа такого остранный знака – антонимия, синтаксическая – параллелизм конструкций. Антитеза выступает в качестве одного из средств выражения контраста, который, в отличие от нее, может быть представлен и другими языковыми средствами. Здесь намеренное усиление, выбор признаков контрастирующих слов. Остранный знак такого типа должен обязательно содержать в своих компонентах некий общий элемент, общие семы приемлемой изотопией. В случае отсутствия такого элемента антитеза может быть использована как остраннение реальности с дополнительной задачей, которую автор ставит перед собой. «Можно противопоставить любовь ненависти, но не уличный фонарь сыру», «Цены поднимаются, а пассажиры спускаются» (Дюбуа и др. 1998: 247). Последний пример

может быть рассмотрен и в качестве создания дополнительного комического эффекта.

В литоте – образном преуменьшении и в гиперболе – образном преувеличении важнейшим показателем является количественный характер семантических операций, происходит сокращение или добавление сем. В литоте говорят о меньшем, чтобы сказать о большем, то есть экстралингвистическую реальность принимают за такую совокупность единиц, от которой при желании можно отсечь какую-то часть. Таким образом, происходит частичное опущение сем. Настоящая литота «более или менее уменьшает вещь, как, впрочем, и гипербола, только в обратном смысле, является результатом смещения (разрядка наша. – М.Н.) в пределах ряда интенсивности» (Fontanier 1968: 133). В тексте выразительность этого знака создается за счет поэтического сдвига оценок. Гипербола так же, как и литота, существуют потому, что имеется представление о норме, при отклонении от которой и возможно острашение в области оценок человека и человеческой деятельности. В гиперболе также ярко выражен количественный характер семантических операций, то есть в острашенном знаке такого типа говорят о большем, желая сказать о меньшем, таким образом «увеличивают» вещь (Fontanier 1968: 134). Здесь так же, как и в литоте, модифицируются семы интенсивности. Таким образом, в острашенных знаках такого типа референт рассматривается как совокупность элементов, к которой прибавляются или от которой отнимаются элементы, которых референт не имеет, также смещая его.

Интересный анализ существенных и побочных сем, гипотетические схемы их последовательностей, а также субстанциальные и реляционные операции, вычеркивающие и добавляющие новые единицы к уже существующим, позволила представить очень своеобразную схему различных видов тропов и фигур (Дюбуа и др. 1998: 85-91). Их сила зависит от степени необычности, а отклонение, лежащее в основе

того или иного типа, может быть очень различным и зависит от устойчивости основных, ядерных элементов. Сила эта, в свою очередь, влияет и на эстетические возможности различных видов тропов, что отражается и на конечном эффекте фигуры. Специфические эстетические возможности различных типов остранных знаков тесно взаимосвязаны с их семантикой. Широко известен тот факт, что Р. Якобсон определяет метонимию как привилегированную фигуру искусства реалистического направления, а метафору считает принадлежностью романтической и символистской эстетики (Якобсон 1975: 63). По мнению Ж. Дюбуа, некоторые фигуры лучше, чем другие, согласуются с разными типами мировосприятия. Например, эллипсисы... и другие фигуры, возникающие в результате сокращения, «могут (но не обязательно) быть проявлением некоторого нетерпения в речи: обобщающая синекдоха представляется благоприятной для абстрагирующего хода мысли... в классическом искусстве охотно прибегали к литоте, в то время как гипербола была характерна для эстетики барокко» (Дюбуа 1998: 269).

Мы не подвергаем специальному анализу величину отклонения, лежащую в основе остранного знака, она может быть различной, в зависимости от устойчивости основных элементов. Целью исследования не является установление исчерпывающей таксономии всех видов тропов и фигур. Необходимо отметить, что остранные знаки разных типов представляют собой совокупность компонентов, необычное сопоставление предметов (предметных рядов), рождающее в результате их соположения новое представление с «приращенным смыслом» в виде сочетаний слов, предложений и т.д. Все они имеют в своей основе объединяющий их семантический инвариант острания, смещения, сдвига в изображении. Намеченные общие принципы семантической структуры остранных знаков позволяют говорить о сходных процессах – сдвиге, смещении, острании основного номинативного значения. Семантический анализ проводился здесь прежде всего в их инвентаризации и систе-

матизации различных типов остранных знаков в оппозиции «отклонение от нормы – норма».

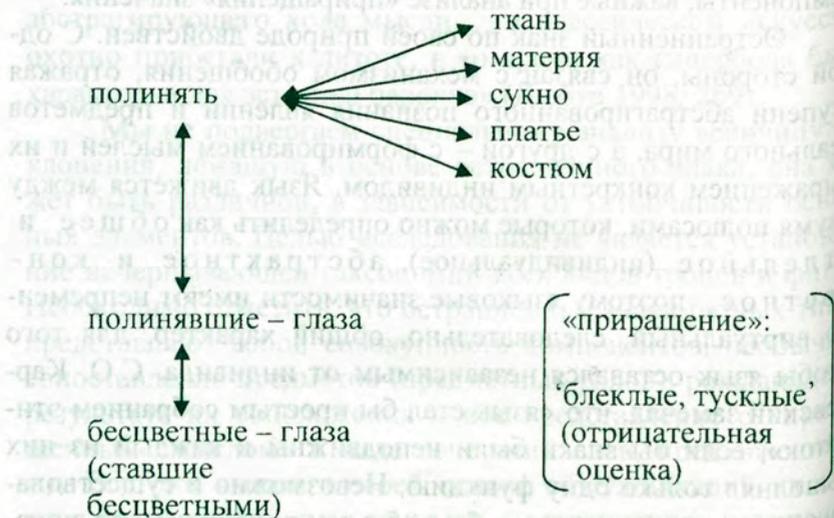
## 10.2. Семантический анализ остранного знака в аспекте парадигматики

В отличие от синтагматических отношений, данных в их непосредственной актуализации, парадигматические отношения существуют как потенциальные, возможные. Они не характеризуют непосредственно взаимодействие лексических единиц в тексте. Их значимость определяется в системе в результате их противопоставления как членов парадигмы и является их важной характеристикой. Парадигматический анализ остранного знака дает возможность проанализировать элементарные семантические компоненты, из которых он состоит, и общие, устойчиво нейтрализуемые семантические компоненты, важные при анализе «приращения» значения.

Остранный знак по своей природе двойствен. С одной стороны, он связан с механизмом обобщения, отражая степени абстрагированного познания явлений и предметов реального мира, а с другой – с формированием мыслей и их выражением конкретным индивидом. Язык движется между двумя полюсами, которые можно определить как общее и отдельное (индивидуальное), абстрактное и конкретное, поэтому языковые значимости имеют непременно виртуальный, следовательно, общий характер, для того чтобы язык оставался независимым от индивида. С.О. Карцевский замечал, что «язык стал бы простым собранием этикеток», если бы знаки были неподвижны и каждый из них выполнял только одну функцию. Невозможно и существование языка, знаки которого были бы так подвижны, что ничего не значили бы за пределами конкретных ситуаций. «Знак может изменяться только частично; и нужно, чтобы благодаря неподвижности другой своей части знак оставался тождествен сам себе» (Карцевский 1965: 85).

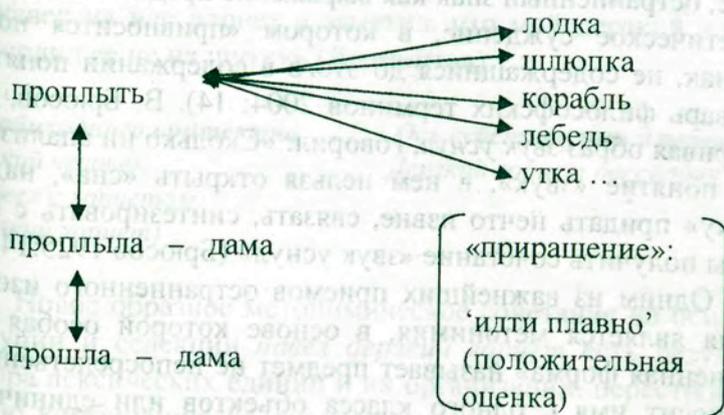
Как известно, языковой знак по закону асимметричного дуализма входит одновременно в два типа отношений: ассоциативные, или «омонимические» (точнее, отношения полисемии) и синонимические (Карцевский 1965: 85-90). В соответствии с этим остранный знак своим переносным значением оказывается включенным одновременно и в синонимические отношения со своей необразной опорной номинацией, и в ассоциативные отношения со своим основным, прямым значением, в котором это слово употребляется обычно в разветвленной системе сочетаний с другими словами. Это хорошо объясняет языковой механизм создания остранный знака и его семантическое и эстетическое (оценочное) «приращение».

Вернемся к анализу примеров, начатому ранее. Парадигматически его результаты можно обобщить так:



Остранный знак осознается как таковой на фоне опорного нормативного синонимического сочетания *бесцветные (ставшие бесцветными) глаза*, присутствующего

вместе с другими подобными в сознании говорящих (в системе языка). Семантическое «приращение» и сниженная оценочная характеристика возникают в результате ассоциаций, также данных в системе: тесная связь главного значения глагола с вещными существительными типа *ткань, материя, сукно, платье, костюм* и т.п. является основой коннотаций и «обертонов» всей системы форм этого глагола в образном, переносном, остранным значении (*полиявшие глаза*); существительное *глаза* сближается с вещным рядом, в силу чего его семантика трансформируется, делается колеблющейся, как и у самого глагола. В другом примере «приращение» характеризуется, наоборот, положительной оценкой:



Здесь наблюдаются те же закономерности, что и в предшествующем примере, с той только разницей, что ассоциации образного значения глагола с прямым и его синтагматическим окружением дают положительно окрашенные коннотации: ср. *плывет лебедь — проплыла женщина*, т.е. плавно прошла, точно проплыла по воде, скользя.

Итак, говоря об особенностях функционирования остранным знака в плане парадигматики, необходимо подчеркнуть, что он образуется путем образного переноса, осно-

ванного на каком-либо сходстве, в основе чего лежит неназванное сравнение предмета с другим предметом на основании признака, общего для обоих сопоставляемых членов. Различные типы метафор, являясь одним из ярких составляющих остранный изображения, в своей семантической структуре представляют собой знак во вторичной функции, нерасчлененное представление, в котором совмещены признаки разных предметов. Они обозначают не один, а одновременно два (и более) предмета, подобных друг другу и являются изменением значения слова, его семантической модификацией. В противоположность обычному знаку, выражающему вместе со своим окружением аналитическое суждение, остранный знак как выражение представляет собой синтетическое суждение, в котором «привносится новый признак, не содержащийся до этого в содержании понятия» (Словарь философских терминов 2004: 14). В. Брюсов, рассматривая образ *звук уснул*, говорил: «Сколько ни анализировать понятие «звук», в нем нельзя открыть «сна», надо к «звуку» придать нечто извне, связать, синтезировать с ним, чтобы получить сочетание «звук уснул» (Брюсов 1925:14).

Одним из важнейших приемов остранный изображения является метонимия, в основе которой особая «затрудненная форма» называет предмет не непосредственно, а переносит имя с одного класса объектов или единичного объекта на другой класс или предмет, который ассоциируется с данным по смежности, сопредельности. Подобное «словесное стяжение», «сжатое описание» пространственных, событийных, ситуативных отношений между предметами, лицами, действиями, местом, временем и т.п. служит ярким способом создания остранный образа путем «сгущения» мысли и поэтически значимой экономии восприятия. Селекция и субституция (Якобсон 1990: 114) – явления выбора, то есть если *A* или *B* говорящий выбирает из парадигмы, проводит селекцию, а потом субституцию. В обычном употреблении («ось обиходного контекста»), благодаря совместной

встречаемости слов по закону соположения (семантического согласования), устанавливается узуальная связь, отражающая смежность обозначаемых предметов (денотатов), например: «Я три тарелки съел» (Крылов): *съел кашу, тарелка с кашей, тарелка каши*. Для реализации той или иной целевой установки, для создания образа на «оси субституции и селекции» должен быть осуществлен выбор соответствующих сочетаний слов на основе их стандартных связей (селекция) и произведена замена одного из слов другим, связанным с первым по смежности (субституция). Новая связь является уже окказиональной, нестандартной, образной. Она воспринимается как результат проекции благодаря соотнесению с обычным употреблением единиц «съел три тарелки каши». «Я навел на нее лорнет и заметил, что мой дерзкий лорнет рассердил ее не на шутку» (Лермонтов).

**Ось обиходного контекста**

Дерзкий человек  
Человек с лорнетом  
(Дерзкий лорнет)

**Ось субституции и селекции**

Дерзкий лорнет рассердил

Новое образное метонимическое сочетание на оси субституции и селекции *навел дерзкий лорнет* есть результат выбора лексических единиц и их организации, перестройка в новую комбинацию на основе замены одного слова на другое: человек – вещь (дерзкий лорнет вместо дерзкий человек).

Проекция нового образного сочетания на обычные стандартные соединения слов создает метонимический образный эффект подобно тому, как возникает метафорический смысл, опирающийся тоже на обычные сочетания, но имеющие определенное основание сравнения.

«Ночью Китай-Город, за китайской стеной, спал» (Б. Пильняк). Здесь взаимодействуют мыслительные (ассоциативные) и языковые механизмы. Остранненный знак образуется путем переноса имени с места населенного пункта

на совокупность его жителей. *Китай город спал = жители Китай-города спали*. Объект называется не непосредственно, а как нечто, требующее дешифровки. Именно этот творческий процесс – непосредственный источник подвижного, «колеблющегося», приращенного смысла. Здесь также, как и в предыдущих примерах анализа семантики остранный знак (на примере метафорических конструкций), наблюдается «невязка» остранный знак (метонимического по своей природе), которая с точки зрения обычного языка (первичной моделирующей системы) является эстетическим сигналом образа в языке художественного произведения (вторичной моделирующей системы).

«Погиб поэт, невольник чести // Пал оклеветанный молвой, // С свинцом в груди и жаждой мести. Его убийца ... не мог понять в сей миг кровавый, // на что он руку поднимал» (Лермонтов). Смежные характеристики, являющиеся своеобразными загадками, – указание на предмет не непосредственно, а как на нечто, требующее разгадывания. Затрудненная форма нарушает привычное восприятие и делает его творческим и осязаемым, на уровне же семантического анализа позволяет выделить семы, находящиеся в противоречии с содержательными компонентами, составляющими остранный знак. *Свинец* – мягкий, очень тяжелый металл синевато-серого цвета. Здесь – *пуля*, сделанная из этого металла. Ассоциативное сближение сокращенных, сжатых компонентов остранный знака, перенос имени с материала (*свинец*) на изделие из него (*свинцовая пуля*), отражает, таким образом, взаимодействие объектов, а сдвиги значений воссоздают целостный угадываемый образ. *Кровавый* – покрытый кровью (*кровавый нож, кровавый бифштекс*), *миг* – мгновение, короткий промежуток времени. Метонимическое замещение, «сжатие», взаимодействие составляющих знака, приводит к ассоциации по смежности и к «захвату» ближайшего компонента. На их стыке и рождается приращение смысла, приводящее к созданию остранный знака, кото-

рый дает не только тонкий и точный баланс многочисленных отношений, существующих между предметами, но и изменяет, смещает их. Своеобразное взаимопроникновение объектов приводит к новым связям между их компонентами, а «отсылки к внешним объектами затемняются, так что те едва просвечивают в своих именах», происходит «вытеснение внешних объектов» (Якобсон 1987: 333). Чем труднее открыть сближения, тем необычнее для них общая точка, найденная писателем. Взаимодействие с различными словесными рядами метонимического образа приводит к созданию его сложной семантической структуры.

Аналогичные процессы можно проиллюстрировать и на примере знака, по сути своей являющегося переносом наименования по принципу смежности с меньшего на большее, которая затрагивает область количественных отношений. Остранненный знак в результате семантических сдвигов представляет собой особую семантическую структуру, основанную на переосмыслении, переносе значения по принципу смежности (синекдоха). Например, обозначение части вместо целого:

А в двери –

бушлаты,

шинели,

тулупы...

(В. Маяковский)

Импликация от части к целому приводит к осязаемому расширению значения, к появлению более абстрактного значения знака, к сдвигу в его семантике и «приращению смысла», к созданию по части его целого: *матросы (бушлаты), солдаты (шинели), тулупы (крестьяне)*. Независимо от того, направлено ли наше внимание здесь на буквальную интерпретацию (*бушлат – матросская суконная куртка, шинель – форменное военное пальто, тулуп – меховое пальто*) или на

новое, восстановленное, одновременное присутствие этих двух элементов необходимо для интерпретации семантики остранный знака. Образное обозначение части вместо целого приводит к тому, что целое творчески создается читателем с учетом суммарного целого, что в конечном итоге также приводит к преодолению особой затрудненной формы, когда предмет назван не непосредственно, а через что-то смежное, как намек.

В основе конкретизирующего (сужающего) остранный знака, напротив, происходит семантическое «сужение», конкретизация, которая связана с заменой меньшего на большее «Сюда по новым им волнам // Все флаги в гости будут к нам, // И запируем на просторе» (А. Пушкин). Образный перенос связан здесь с сужением значения: флаги здесь – корабли. Перенос значения флаг – прикрепленное к древку полотнище определенного цвета, часто с эмблемой – корабли с прикрепленными к ним флагами – группа кораблей, флот, плавающий под определенным флагом и принадлежащий какой-либо стране – обозначение страны, государства может существенным образом изменить структуру остранный знака, приводит к его подвижности, творческой интерпретации.

Это имеет отношение ко всем тропам: и к проанализированным семантическим трансформациям на семантическом и парадигматическом уровнях метафоры и метонимии, а также на тропах, семантика которых здесь специально не рассматривалась. В основе остранный знака, независимо от типологии его манифестаций, лежат принципиально сходные семантические процессы, которые мы проанализировали здесь на уровне микротекста, позволяющего представить остранный как сдвиг, смещение средств, которые «лежат» на одном предмете. Их основная функция «не только в том, чтобы дать тонкий и точный баланс многочисленных отношений, существующих между предметами, но и в том, чтобы эти отношения сместить» (Якобсон 1987: 331). Экспансия

приращенного значения имеет тенденцию распространяться на весь текст. Таким образом, остраннение выступает как инвариантный признак, лежащий в основе как необычного описания предмета, действительности через непонимание героя, так и, по существу, всех тропов и фигур. Разумеется, этот инвариант получает конкретизацию в каждом из них как сходство, противоположность, противоречие и т.д.

Необходимо еще раз подчеркнуть, что остранненный знак является лишь составляющим (быть может, самым важным) того научного представления, которое А.М. Пешковский назвал «общей образностью текста». Остранненный знак — наиболее яркий компонент художественного текста. Остраннение при таком подходе к нему может быть положено в основу всей образности как общий прием. Образность шире, чем тропеичность. Общая образность создается способом видения, отбора материала художественного произведения.

Необходим комплексный подход в раскрытии условий и специфических структурных качеств словесного образа в тесной связи с такими проблемами, как проблема композиционного объединения частей художественного целого, проблема движения художественного времени и организации художественного пространства, связь идейного и тематического планов произведения и т.д. и т.п.

## **§ 11. Соотношение семантики остранненного знака и семантики текста**

Рассмотренные закономерности «приращения» значения действуют и в более протяженных отрезках текста, поэтому можно и нужно говорить об определенном соотношении семантики остранненного знака и семантики текста как его окружения.

В плане общей образности литературного текста каждый его элемент является художественно значимым. Разумеется, в художественном тексте не все составляющие его элементы равны в этом отношении. Некоторые из них являются образным «центром», другие – его «периферией», на фоне которой он воспринимается. Анализ остранных знаков в их контекстуальном окружении дает возможность нагляднее представить структуру значения таких единиц, обладающих большой эстетической ценностью.

Семантика остранного знака рассматривается в динамическом аспекте как процесс его формирования и реализации в тексте, что позволяет обнаружить многоплановый характер семантики окружающего его текста и потенциально всего текста в целом. Взаимодействие семантики остранного знака и семантики текста прослеживается в художественном произведении и имеет разнообразные формы.

Выше анализ семантики остранного знака проводился в основном в минимальном тексте (контексте), необходимом и достаточном для понимания и исследования его специфики на собственно языковом уровне, где он имеет самодовлеющее значение. Соответственно, главное внимание было обращено на остранный знак как таковой, окружение анализировалось как условие его реализации.

В микротексте остранный знак рассматривается прежде всего как его конструктивный компонент, взаимодействующий с другими элементами (единицами) текста как определенные системы единиц, ряды, создающие вторичный образный план текста. В основу объединения в систему кладется их принадлежность к одному семантическому полю, то есть способность обнаруживать в их значениях общий существенный семантический компонент, общую классификационную сему.

Остранные знаки одного семантического поля могут непосредственно следовать один за другим или располагаться на определенной дистанции относительно друг друга.

Контактным их расположением будем считать такое, когда они непосредственно следуют один за другим, разделены небольшим отрезком текста – окружения и реализуются в составе одного относительно самостоятельного тематически микротекста.

Дистантное расположение имеет место тогда, когда они расположены на значительном расстоянии друг от друга, сохраняя в то же время тематическую общность и представляя собой развертывающиеся пространственные словесные ряды<sup>1</sup>. Независимо от характера расположения остранных знаков в структурно-композиционном плане художественной речи, они «врастают» в более широкий текст, определяются им и воздействуют на его развитие.

Одной из важных задач анализа остранного знака в микротексте является исследование специфики его текстуальных свойств, связанных с его позицией. Для этого введем понятие позиции остранного знака по отношению к объясняющему, поддерживающему его тексту (окружению).

Остранный знак, подготавливаемый предшествующим текстом, находится в *п о с т п о з и ц и и* по отношению к объясняющему, поддерживающему его тексту (окружению).

Остранный знак, не подготовленный предыдущим, а объясняющийся последующим текстом, находится в *п р е п о з и ц и и*.

Существует и третий тип позиции остранного знака по отношению к своему окружению: «вклинивание» остранного знака в него. Это *и н т е р п о з и ц и я* остранного знака.

Другой важной задачей изучения остранного знака в микротексте является рассмотрение типов его связи с окружением; различных формальных и семантических повторов как средства цементирования текста, организации его

<sup>1</sup> Дистантное расположение остранных знаков обозначается в целях экономии места с помощью точек, заключенных в скобки: <...>

структурно-смыслового единства и роли остранненного знака как своеобразного «фокусирующего элемента» текста, в языковом выражении которого находит отражение замысел писателя.

Наконец, еще одну существенную задачу представляет собой исследование однородных имплицитных остранненных знаков, подчеркивающих причинно-следственный характер развития текста.

Итак, остранненный знак, с его выявленными закономерностями «приращения» на синтагматическом и парадигматическом уровнях, функционируя в тексте, являясь «частичкой» его, испытывает различные дополнительные приращения. Ведь каждый фрагмент текста представляет собой многоуровневое образование.

Мы отмечали (§ 10.1), что сравнение в его широком понимании является главной стилистической категорией, поскольку во всех остранненных знаках есть свое специфическое основание для сравнения. Сравнение нас интересует здесь как стилистический прием, основанный на образной трансформации грамматически оформленного сопоставления, приводящий к появлению остранненных знаков других типов в тексте. Органическое взаимодействие сравнения и других остранненных знаков различных типов и опережение обычно первым последних происходит потому, что изначальные смысловые отношения между сопоставляемыми явлениями выражены в сравнении более просто и определенно. Исключение из сравнения компаратива *как (как будто, словно, точно и т.д.)* реализует не только формально-синтаксические, но и семантические преобразования.

Наиболее часто встречающийся тип подготовки и ввода остранненного знака в текст – через предшествующее сравнение, то есть через постпозицию остранненного знака. Сопоставление происходит явно в сравнении и скрыто в остранненных знаках других типов. Сравнения, как правило, контактно расположены и их соотнесенность в небольшом

отрезке текста легко обозрима. Рассмотрим один из типов – непосредственное следование одного за другим (как уже отмечалось, подобное соотношение называется контактным).

«Дверь открыл маленький человек, *бледный, как бумага*, блондин в очках. ... На истощенном *бумажном* лице этого человека тонкие губы приподнялись с одного угла, морща ввалившуюся щеку». Сравнение лица с бумагой приводит к актуализации сем, которые, согласуясь по законам вторичного семантического согласования, приводят к «освежению» образа, приращению смысла и созданию остранный образа *бумажное лицо*, которое соединяет в себе несколько признаков: *тонкий, как бумага* (здесь – *худой*), *белого цвета, как лист бумаги* (см. номинативную поддержку – *блондин*, человек, как правило, с белой кожей), *лицо морщится*, как бумага (во время улыбки). Актуализация в микротексте кон-текстуальных сем создает целую гамму оттенков и настроений, отличая в то же время содержание остранный знака множеством коннотаций от первоначально сравниваемого объекта.

Сравнение – своего рода пресуппозиция остранный знака. Его подготовка может быть и через развернутое сравнение: «Человек, сидевший за конторкой, *дважды сложился ножиком* и благоговейно застыл. <...> *Ножик* зашипел, подсовывая грязную большую книгу: Распишитесь, фамилию-с! Барин расчеркнулся, и уже уходя, бросил к вящему *ножикому* недоумению: – Пришлите самовар и таз! <...> А Кутафьину кофту *ножиком* отдал ... (Л. Леонов).

Остранный знак *ножик* (понимание которого опирается на предшествующее сравнение *сложился ножиком*) выступает в микротексте как важная образная номинация субъекта. «Снижение» образа вследствие употребления неодушевленного предмета для обозначения человека получает дальнейшее развитие в тексте. Комплекс семантических признаков, соотносимых с реалией, передается функционально различным компонентам текста. Остранный знак *ножик*

*зашипел* охватывает структуру нескольких предложений, претерпевая трансформацию в яркий адъективный – *ножиково недоумение*. Существенно заметить, что введенный через развернутое сравнение остранненный знак, закрепляясь в тексте, выполняет и объектную функцию – кофту *ножику отдал*. Как видно, в микротексте есть различные типы остранненных знаков, подготовленных сравнением. Их взаимодействие создает общую образную структуру микротекста, где слова в их эстетической функции (в образном, переносном смысле, т.е. как реализация вторичных семантических функций), «надстраиваясь» над обычным употреблением языковых единиц, образуют дополнительный «этаж» системы, неразрывно связанный с основным (ср.: человек *поклонился – сгорбился от почтения, – сложился ножиком; благоговейно застыл – остался в том же положении, как сложенный ножик; человек сказал – ножик зашипел; недоумение человека – ножиково недоумение; отдал кофту человеку – ножику отдал*). Проекция поэтического языка на обычный дает возможность осознать его образность, а «слитный групповой «смысл» (Тынянов 1965: 128) колеблющихся признаков, постоянный переход от одного значения к другому и «синтез» их создают многоплановый словесный образ.

Остранненные знаки других типов «сокращают» сравнение и вносят поправки в основание для уподобления предметов, они не используются для выражения случайного подобия, а указывает на постоянный, присущий предмету признак. Именно это постоянство признака и делает возможным его дальнейшее развитие в тексте:

«У нее были черные, очень маленькие, но необыкновенно сверкучие, когда она смотрела пристально, глаза. *Как арбузные, влажные семечки*. Ее *арбузные семечки* так и сияли <...> *Арбузные семечки* весело запрыгали под ее бровями <...> Но зоркие *арбузные семечки* ухватили два темно-синих небольших сосуда. <...> Девушка лукаво заглянула ему в глаза своими *арбузными семечками*. Разваленный пополам

ало искрящийся арбуз, несмотря на то, что был почти горячий, создавал ощущение легкого морозца, а его черные влажные семечки по-родственному *переглядывались* с глазами девушки (Е. Евтушенко).

Здесь связь между метафорическим остранным знаком и сравнением, поддерживающим его, столь же явна, как и в предыдущих примерах, но связи эти простираются на более протяженные отрывки текста и служат важным текстообразующим средством. Предметная соотнесенность подчеркивается связью между арбузом и глазами девушки: *семечки* в данном микротексте наделяются свойствами глаз, способностью переглядываться. Это образно-семантическая аттракция, взаимное притяжение номинативного и образного слов слов.

Аналогичный пример взаимного притяжения прямого и переносного значений наблюдается в следующем микротексте. Образный смысл здесь тесно связан с природой, на фоне которой разворачиваются события. В Аральском море очень синяя вода: «Одна радость у Арала – *синь-цвет* необычайный. Синева глубокая, бархатная, сапфирами переливается» (Б. Лавренев). Такие же синие глаза у героя. Образный признак передается остранным знаком, выполняющим важную атрибутивную функцию (ср. композиционно-значимую антитезу: *желтые кошачьи зрачки – ультрамариновые шарики*). «Увидел Евсюков и все остальные, что зрачки у поручика синие-синие, как будто плавали в белоснежной мыльной пене шарики первосортной французской синьки. <...> Вскинулись на Евсюкова ультрамариновые шарики. <...> В тени были синие шарики поручика, только в белках влажно доцветал лиловатыми отсветами веселый жар <...> Она открыла глаза и внезапно остановила желтые кошачьи зрачки свои на ультрамариновых шариках поручика, прошептала: Мать ты моя: зенки-то у тебя – точь – вточь как синь воды! <...> Ультрамариновые шарики уперлись в горизонт, сжались радостным пламенем» (Б. Лавренев).

Остранненный знак может вводиться в текст и посредством отрицательного сравнения, отличающегося яркой образностью. «Наверху ветер бьет в лицо, море кругом колышет и несет свою синеющую вечность. Шелехов один над морем, над зыбью человеческих глаз... *Не человек, а тугой могучий парус.* <...> Это он мчит и мчит вперед *зыблющееся послушное судно* (А. Малышкин). «Дом спал. Я глянул в окно, Ни одно в пяти этажах не светилось, я понял, что это *не дом, а многоярусный корабль, который летит* под неподвижным черным небом . <... > Однажды ночью я поднял голову и удивился. *Корабль мой никуда не летел*, дом стоял на месте, и было совершенно светло» (М. Булгаков). «Кряжистый, крепкий, бросал он слова, *не слова – куски огня.* <...> И всегда, слушая, чуял Гулявин, как по самому черепу лупят комья чугунных слов, и *зажигался* от них темной яростью, жаждой боя и отдавался дыханию *пламенеющего вихря* (Б. Лавренев).

Отрицательное сравнение, содержащее в своем составе противопоставление – отталкивание, приводит к динамичному разворачиванию семантически производных словесных образов (иногда целых их цепочек): *не человек, а парус – зыблющееся, послушное судно* (ср. подготовку образа: «над морем, над зыбью человеческих глаз»); *не слова – куски огня – комья чугунных слов, зажигался, пламенеющий вихрь*; *не дом, а корабль – корабль летел (не летел)* и т.п.

Если в постпозиции остранненный знак подготавливается как образный компонент текста, то в препозиции образность его раскрывается в последующем фрагменте текста. Это загадка, подлежащая ретроспективной расшифровке как по отношению к ближайшему тексту, так и ко всему тексту в целом. Творческий момент восприятия и его «заряд» объясняется здесь тем, что он, требуя разгадки, держит читателя в напряжении, побуждая к активному эмоциональному поиску ответа.

Важным типом препозиции остранненного знака в тексте является заглавие. Художественные тексты с таким заглавием обладают ярко выраженной образной спецификой. По нашим наблюдениям, будь это произведение больших или малых форм, образный, остранненный характер заглавия непременно отразится на всей системе образов произведения, которые являются его конкретизацией и развитием.

Называя и идентифицируя произведение, заглавие сообщает о главной теме, идее или нравственном конфликте произведения, действующих лицах, сюжете, времени и месте действия и т.д. В нем может содержаться эмоциональная оценка героев или описываемых событий. «Заглавие – одна из «сильных позиций» текста. Даже во внешне нейтральных заглавиях присутствие автора всегда ощутимо. Для прозы XIX-XX вв. наиболее характерными оказываются образные заглавия с усложненной семантикой (заглавия-аллюзии, символы, метафоры)» (Ламзина 2001: 849). Образный характер заглавия влечет за собой появление остранненных образов и других языковых средств, тематически связанных с ним и развивающихся в художественном тексте.

Обратимся к рассказу Б. Пильняка «Расплеснутое время». Прогнозирование содержания произведения по заглавию будит творческое воображение читателя, приводит к возникновению определенного «ожидания» жанра, элементов сюжета и композиции, героя, темы, конфликта и т.д. Предположения строятся не только на лингвистических, но и на экстралингвистических факторах. Атрибутивное сочетание *расплеснутое время* – это напрасно потерянное время. «Жизнь очень напряженна. Человеческий мозг, как кувшин с водой, может наполняться только до пределов: иначе польется через край». Взаимосвязь остранненного знака с различными классами объектов (обычным, первичным и необычным, вторичным, актуальным для текста) создает его смысловую двуплановость, эстетически переживаемое «приращение» смысла, делает изображение наглядным. Оно ожива-

ет через наглядные приметы: «И это несчастье, если надо днем пойти в редакцию за гонораром... мозги, как *кувшин с водой*, надо беречь, чтобы не *расплескать мысли*... Чтобы писать – надо никуда не спешить и беречь свой *кувшин мозгов*, не *расплескать*».

Вторичное образное семантическое согласование предиката не *расплескать* с метафорой *кувшин мозгов* создает образ, тесно связанный с заглавием и развивающий его. Перегласовка этих образов с образами другой тематической группы продолжает основную идею рассказа о невозвратности времени, ведет к более глубокому и всестороннему раскрытию заглавия: «И книжек на полках растет все больше, по полкам книг уползаешь все выше..., да ползешь и по *полкам лет*, волосы уже не рыжие, не ражие, а *выцветают*. ... не так уж страшно, что растут мои полки лет и что скучно бывает беречь *кувшин мозгов*». Активная творческая позиция писателя вступает в спор с заголовком, заставляет переосмыслить его заново – время, отданное для хороших дел, никогда не пропадает зря: «... в сущности, в моем «разнообразии» бытия в том «*кувшине*», который *нельзя опрокинуть*, – и очень большое однообразие, всегдашняя радость все *расплескать*».

Словесный образ *кувшин* здесь дан в кавычках, чтобы вернуть читателя к исходному – *кувшин мозгов*. Без связи с предыдущим текстом образность исчезает: *кувшин* ведь можно и *опрокинуть*, и *расплескать*. Для осознания эстетической ценности этого сложного образа необходимо наличие пресуппозиции, которой и является система образов, тесно взаимодействующих с заглавием.

«Вечером я прочту этот мой рассказ Ольге и Феде, и пусть они скажут мне, правильно ли я сделал, *расплескав мое тесное время* этим рассказом».

Остранненные знаки в конце рассказа подчеркивают основную мысль заглавия и «окольцовывают» текст. Текст оказывается в образной рамке. Связи так называемых сильных позиций текста – заглавия, эпиграфа, зачина и концовки

текста – эстетически организуют целое, воплощая системность и взаимообогащающее влияние целого. Необходимо отметить «переключку» позиций текста, обеспечивающих не только «приращение смысла» в деталях, но и в выражении авторского кредо – философского, психологического, этического.

Формы изобразительности переходят одна в другую, изолированное изучение привело бы к недооценке их взаимного влияния на создание образного плана текста, «один и тот же процесс живописания, претерпевая различные фазы, предстает нам то как эпитет, то как сравнение, то как синекдоха, то как метонимия, то как метафора в тесном смысле» (Белый 1910: 446). Связь различных типов остранных знаков с предшествующим им и вводящим в текст сравнением с полным основанием может быть поэтому причислена к важнейшим средствам его подготовки в художественном тексте и организации его единства и непрерывности.

Наиболее сложный и подвижный, гибкий тип позиции остранных знаков в микротексте – чередование обычных и образных участков текста, скользящее возвращение от одного к другому. «Вклинивание» остранных знаков в текст приводит к челночнообразному, творческому его восприятию.

Интерпозиция остранных знаков, его двойная связь с началом и концом поддерживающего микротекста объясняет его специфическую роль в художественном произведении. Чередование «безобразного» и «образного» подготавливает творческую перспективу текста и создает постоянный возврат к предшествующему: проспекция и ретроспекция здесь – в единстве и сложном взаимодействии. В сущности это – комбинация пост- и препозиции остранных знаков, соответствующая естественному ходу развития текста литературного произведения, их своеобразный синтез. В этом смысле интерпозиция – самый сложный тип взаимодействия остранных знаков и микротекста. Она в миниатюре

отражает органическую многостороннюю связь в тексте его «обычных» и «эстетически заряженных» компонентов (говоря, конечно, условно, имея в виду природу общей образности текста в понимании А.М. Пешковского):

«Старик сунул руку куда-то, щелкнул... Тьма свернулась и убежала... Свет, ослепительный до того, что даже отливало в розовое, то загорался, то исчезал. Вспыхнули шары в зале и погасли. Неожиданно загорелись два шара по концам коридора, и тьма, кувыркнувшись, улизнула совсем (М. Булгаков).

*Щелкнуть* (выключателем) как обычная номинация в «безобразном» начале микротекста подготавливает переход к интерпозиции остранненного знака (*тьма свернулась и убежала*), находящейся в безобразном окружении. Затем следует возврат к обычной, номинации (*свет то загорался, то исчезал; вспыхнули шары и погасли; загорелись два шара*), дающей прямое номинативное уточнение обозначаемого, а потом – снова неожиданное возвращение к остранненному знаку в его модификации и развитии (*тьма, кувыркнувшись, улизнула*). Интерпозиция, то есть смена номинаций типа «необразное» – «образное» – «необразное» и т.д., влечет за собой нарастающее по своему эстетическому воздействию «челочнообразное», как бы восходящее по спирали восприятие текста.

Рассмотренные закономерности приращения остранненного знака на синтагматическом и парадигматическом уровнях, выяснение их значимости в системе противопоставления другим единицам (образным и необразным) того же класса и исследование семантики «приращений», вызванных необычной сочетаемостью слов и новым, нестандартным вхождением остранненного знака в класс соотносительных наименований, позволяет сделать следующие выводы.

В художественном тексте словесные образы реализуются как серии взаимосвязанных употреблений, как целые системы, представляющие ряды (парадигмы), в широком

понимании – варианты остранных знаков, которые могут отличаться друг от друга как формально-семантически (прежде всего по своему словообразовательному значению), так и собственно семантически (прежде всего как синонимические средства языка, единицы одного и того же или близких семантических полей).

Будучи образным компонентом текста, остранный знак реализуется синтагматически в виде взаимосвязанных и развивающихся его употреблений и предстает в парадигматике как образная единица, имеющая в системе языка свою «глубину» – ряд взаимосвязанных членов парадигмы.

Система остранных знаков, таким образом, как и любая другая система в языке, образуется путем вхождения каждой единицы одновременно в два ряда, которые перекрещиваются: парадигматический (нелинейный, ассоциативный) и синтагматический (линейный, текстовой). Каждый остранный знак в ряду других, т.е. в парадигматике, чем-то отличается от последних по значимости и содержанию, а это проявляется, в свою очередь, в его характерном употреблении в тексте, в его сочетаемости и связи с другими единицами текста, т.е. в синтагматике.

Парадигматика остранного знака обнаруживается таким образом при его изучении в протяженном тексте. Эта характерная его особенность обычно остается незамеченной при изолированном рассмотрении. Каждое отдельное употребление члена парадигмы подчеркивает ту или иную характерную черту или сторону изображаемого, передавая динамику его развития, меняя способ образного представления предмета или явления.

## § 12. Интегрирующая роль остранный знака – образа в композиционной структуре литературного произведения

Анализ остранный знака – образа, специфики его языковой реализации тесно связан с некоторыми вопросами, традиционно изучаемыми в лингвистике и литературоведении, а в ином плане – как некоторых понятий науки о языке художественной литературы.

В художественном произведении изображаемая действительность представлена во всем многообразии ее проявления. Она окрашена определенным авторским видением, выражает мировоззрение писателя, воссоздается в образах посредством языка. Материал литературного произведения, его язык определенным образом упорядочен: он дан в неразрывном единстве формы и содержания, что неизбежно отражается в композиции произведения. Композиция – это распределение, расположение языкового художественного материала, построение его в определенной последовательности и системе, одна из сторон формы литературного произведения, взаимная соотнесенность и расположение единиц изображаемого и художественно-речевых средств. Композиция скрепляет все иные элементы формы и соподчиняет их авторской концепции (идее, смыслу), она обладает содержательной значимостью, ее приемы обогащают и преобразуют смысл изображаемого.

Безусловную важность для понимания сущности композиции словесного произведения представляют ее компоненты, материал, из которого создается художественное произведение, где «мы имеем дело не с сюжетом и композицией вообще, а с особым рода тематическими композиционными фактами – с сюжетом, воплощенным в слове, с композиционным построением словесных масс» (Жирмунский 1977: 32).

В.В. Виноградов, уделявший в своих работах большое внимание композиции художественных произведений, особо выделял структуру цельного литературного произведения – главную композиционную форму и семантико-эстетическое единство. Композиционная целостность и единство распространяется на конкретные тексты, на разные «стили речи», «формы и типы речи», которые выступают как «прежде всего некие композиционные системы» (Виноградов 1963: 14). Словесные ряды как слагаемые композиции художественного произведения, «как системы динамического развертывания словесных рядов в сложном словесно-художественном единстве» (Виноградов 1971: 49) имеют особенности развертывания, чередования, взаимодействия. Различные трансформации остранных знаков – данной в тексте последовательностью (возможно, и прерывной) единиц разных языковых уровней – связаны с их определенной ролью в композиции произведения. Они, как слагаемые композиции, образуют новые формы словесных комбинаций, создавая стилистическую многослойность художественного произведения.

Композиция создает единство и цельность текста: «...понятие композиции как системы динамического развертывания словесных рядов оказывается ключевым, замыкающим, поскольку оно наиболее непосредственно выражает идею целостности, единства рассматриваемого явления» (Горшков 1983: 45). Структура художественного текста, отражающая специфические качества поэтического творчества, многопланова и сложна. Порядок расположения художественного материала может быть весьма различным и определяет строй художественного произведения в зависимости от той задачи, которую ставит перед собой автор.

Специфичность выделения композиционных частей связана с особенностями того или иного вида словесного искусства, где авторское отношение пронизывает и скрепляет все произведение и объясняет место, роль, функцию каждого элемента словесно-художественного творчества. В художе-

ственных произведениях «... нельзя вынуть один стих, одну сцену, одну фигуру, один такт из своего места и поставить в другое, не нарушив значение всего произведения» (Толстой 1955: 131). Композиция скрепляет элементы формы и соподчиняет их идее.

Композиция – не только этапы развертывания сюжета, но и мотивированное расположение «отрезков» текста. «Каждый отрезок в составе словесного целого характеризуется или выдержанной на всем его протяжении той или иной формой словесного выражения (повествование, описание, рассуждение, диалог и т.п.), или точкой видения (автора, рассказа, персонажа), с которой ведется изложение» (Горшков 2000: 112).

«Точка зрения» как проблема композиции обогащает исследование композиционных возможностей и закономерностей построения художественного произведения. «Точка зрения» может быть представлена в идейно-ценностном плане, в плане пространственно-временной позиции лица, производящего описание событий (то есть фиксации его позиции в пространственных и временных координатах) и т.д. (Успенский 2000 : 18).

Системный подход обеспечивает понимание сущности и содержательной значимости композиции произведения, представляющей собой «высшую художественную форму, которая является и в высшей степени содержательной формой» (Черемисина 2002: 26). Остраннение, являясь своеобразной призмой повествования, играет важную роль в композиции произведения, в его целостности, системности построения.

Глубинной основой композиции, ее организующим началом является категория образа автора. «Структура художественного произведения – непрерывна. Однако ее члены определяются не только динамикой сцеплений в пространственно-временном аспекте, не только смежностью, но и смысловыми пересечениями в разных плоскостях», – отмечал

В.В. Виноградов (Виноградов 1980: 94). На этой основе реальные логические структуры, отражающие существующие связи и отношения понятий, преобразуются в литературном произведении в эмоционально-художественные структуры<sup>1</sup>.

Остранненные знаки – эмоционально-художественные структуры, выполняющие в тексте интегрирующую функцию и являющиеся его важным композиционным компонентом. Какова роль словесного образа, являющегося нестандартным употреблением языковых единиц в создании целостности и связности текста, в сопряжении, взаимодействии частей единого структурного целого? В.Б. Шкловский, в частности, говорил о «многоэтажных домах», которые «связаны друг с другом висячими мостиками. Продвигаясь, фабула дает предлог для создания новых рядов, которые, появляясь, сейчас же связываются с уже существующими» (Шкловский 1927 : 17). Эта система взаимодействия образов и текста может быть раскрыта и реально воспринимается при восприятии художественного текста в двух планах: ретроспективном и проспективном.

Ретроспекция и проспекция – приемы повествования, дающие читателю возможность представить различную связь и обусловленность событий в тексте. «Возвращение (мысленное) к ранее прочитанному обычно является следствием самой композиции текста» ... (Гальперин 1981: 197). Но оно может быть и творческой «инициативой» читающего. Образные ретроспекция и проспекция – это повтор языковых элементов с целью обратить внимание на подчеркиваемые моменты изложения, поэтому они выступают и в роли внутри-текстовых связей. Система образов, расположенных в тексте дистантно, создает определенный образный план, как бы накладывающийся на обычный и обеспечивают челночнообразный характер развертывания текста. Они, как и другие

<sup>1</sup> Здесь и далее термин «эмоционально-художественные структуры» используется вслед за В.В. Одинцовым (Одинцов 1980).

компоненты художественного текста, тесно связаны с композиционным целым и авторским «я». Л.С. Выготский подчеркивал, что каждый поэтический прием оформления текста имеет определенную функцию, является целесообразным, направленным (Выготский 2000: 193). Изучение образов в их отрыве от композиционной структуры, от идейно-художественной концепции произведения неизбежно приводит к утрате их эстетического значения и идеологической направленности. Композиция, скрепляя все элементы формы и соподчиняя их авторской концепции, преломляет глубинные связи явлений реальности, обладает содержательной значимостью, а ее приемы обогащают и преобразуют смысл изображаемого.

Образный план создает эмоциональный каркас текста, поддерживаемый его логическим «остовом». Отношения, существующие в действительности, в художественном тексте представлены в творчески переработанном виде. образная трансформация языкового материала реализуется как эмоционально-оценочная функция, эстетически воздействуя на читателя. Остранненные знаки в этой связи выступают как развернутые композиционные построения, важное средство интеграции текста.

Как и сам текст, словесный образ является понятием линейным, развертывающимся. Система взаимосвязанных остранненных знаков – это образная параллель ко всему развитию текста, играющая важную роль в его композиционном развитии. Текстовый анализ дает возможность установить некоторые закономерности развития таких систем в композиционной структуре текста.

В художественном произведении отдельные предложения<sup>1</sup>, сочетаясь между собой по их значению, дают в резуль-

---

<sup>1</sup> Имеется координация между планом содержания предложения и текстового фрагмента, предложения и целого текста. «Поскольку между текстом и предложением существуют отношения целого и части, построе-

тате некоторую конструкцию, объединенную общностью мысли или темы. Нельзя строить тематическое единство произведения как сочетание значений слов и отдельных предложений. Проблема отношения слова к теме этим совершенно искажается. «Лингвистическое понятие значения слова и предложения довлеет слову и предложению как таковым, а не теме. Тема вовсе не слагается из этих значений, она слагается лишь с их помощью, равно как и с помощью всех без исключения семантических элементов языка. ... Тема произведения есть тема целого высказывания как определенного социально-исторического акта. Следовательно, она в такой же мере неотделима от всей ситуации высказывания, как она неотделима от лингвистических элементов» (Бахтин 1993: 147). Тема является единством значений отдельных элементов произведения. Общеизвестно, что большую роль играет «эмоциональный момент в тематизме», тема художественного произведения бывает обычно эмоционально окрашена и «разрабатывается в оценочном плане» (Томашевский 1996: 176).

Интересным в этой связи представляется разработанная А.К. Жолковским и Ю.К. Щегловым литературоведческая концепция, известная под названием «Тема – текст», в которой содержание литературных произведений (целостных образных систем – поэтических миров писателей) исследуется в сложном развитии – от темы (идеи, замысла) до конкретного словесного воплощения текста. Эта концепция основана на исследовательской задаче выделения и описания различных звеньев от абстрактной формулировки темы (идеи) к конкретному словесному составу текста, вплоть до синтаксических оборотов, отбора лексики, ритма и т.д. Для этого и было выведено ключевое понятие «приемы выразительно-

ния его составляющих, типовые значения фрагментов текста оказываются теми же, что и типовые значения предложений, иногда лишь поднятые иерархической ступенькой абстракции» (Адмони 1994: 154).

сти». «Чтобы тема превратилась в текст, она должна пройти через сетку приемов выразительности (разрядка наша. — М.Н.), обогащаясь и конкретизируясь на каждом шагу» (Жолковский, Щеглов 1996: 6).

Свойство литературного произведения выражать идею, понятие, авторскую позицию отражается и в компонентах, его составляющих. Это выражение чего-то в искусстве не является автоматическим, но представляет собой результат индивидуального творческого акта. «Соответствие между означаемым и означающим может поражать как неожиданное, «интересное» и, в то же время, обладающее точностью и убедительностью» (Там же: 9).

Исследование лингвистического механизма создания и функционирования различных приемов выразительности, участвующих в создании остранный знака, тесно связано и с тем, что отдельный компонент или деталь произведения выражает идею, авторскую позицию, как и само художественное произведение и тесно связано с его темой. Тема, таким образом, является единством значений отдельных элементов произведения и остранных знаков-образов, играющих большую роль в ее раскрытии. Тема — самый абстрактный, глубинный уровень описания текста, элементы темы связаны в некую конструкцию, это инвариантная смысловая единица, определяющая собой строение произведения искусства. Диахронический процесс создания художественного текста, равно как и его синхронная структура предстают как перевод темы в серию изображений. Изображения, постигаемые чувствами, выстраиваются в определенный порядок, основанный на принципах выразительности. Эмоциональное и интеллектуальное воздействие, составляющее читателя переживать тему изображения, трансформируется в его сознание в ментальное явление, образ.

«Приемы выразительности» являются знаками особого рода, с помощью совокупности которых автор «заражает» читателя своим чувствами, идеями, отношением к действи-

тельности. Моделируемая автором, она дает глубокое, ошутимое видение жизни и раскрывает его позицию в виде реализации типовых комбинаций и приемов, специфических кругов выразительных эффектов, реализующих глубинную тему в композиционном развертывании и литературного произведения, где «без новизны – и знаковой и семантической – нет ощущения поэтической действительности речи...» (Ларин 1974: 67). Композиция, создающая единство и цельность текста, многопланова и сложна, а остранный знак как ее компонент семантически связан с ней и соотношен с глобальным содержанием текста на различных уровнях. Для анализа остранный знак в тексте обратимся к его конкретному анализу как композиционного элемента системы.

## Глава третья

# ТЕКСТОВОЕ СЕМАНТИЧЕСКОЕ ПОЛЕ КАК ПРИНЦИП И МЕТОД АНАЛИЗА ЯЗЫКА И КОМПОЗИЦИИ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

---

### § 13. Остраннение и языковая структура текстового поля

#### 13.1. Понятие текстового семантического поля

Обратимся к комплексной единице, которой оперирует системно-функциональная лингвистика, наиболее адекватно отражающей устройство языка в его синтагматическом и парадигматическом измерениях, – семантическому полю, которое реализует в языке определенную понятийную сферу и является иерархической структурой множества лексических единиц, объединенных общим (инвариантным) значением. Современная интерпретация семантического поля – результат его изучения в различных аспектах. Как известно, выделяются два типа полей: парадигматическое, которое базируется на понятии значимости (Tier 1931), и синтагматическое, разрывающее валентные закономерности единиц, являющееся производным от первого (Porzig 1934). Безусловно, такое обособление необходимо для различных типов анализа одного поля, включая и эпидигматические отношения (Шмелев 1973: 191).

В современных исследованиях «парадигматическая интерпретация уступает место парадигматико-синтагматической, системно-функциональной. Это приводит к более широкому пониманию поля, которое включает в себя не только семантически однородные «исходные единицы», но и единицы «привлеченные» из смежных согласуемых полей, необходимые для реализации первых в определенных конструкциях» (Денисенко 1999: 4). Функциональный подход, который тесно связан с законом об асимметричном дуализме лингвистического знака С.О. Карцевского (Карцевский 1966) и учением Е. Куриловича о первичной и вторичной семантической функциях слов (Курилович 1962: 237-250), функциональное понимание поля опирается на диалектическое понимание дихотомии «язык – речь», с «расширением прежнего представления о поле как собственном языковом до функционально-речевого, в котором единицы этой дихотомии тесно взаимодействуют» (Денисенко 1999: 4).

Опираясь на функциональную интерпретацию, мы не только сможем раскрыть закономерности употребления единиц поля, но и систематизировать его «парадигматическую часть» как семантически однородное множество, интерпретировать поле как целостную структуру иерархически зависимых единиц, а также их соприкосновение и пересечение, на границах которых и рождается сам словесный образ в тексте в виде градации переходов и различных совмещений.

Исследования последних лет (Новиков 2001: 554-570; Абрамов 2003: 252-258; Лысенкова 1997 и др.) свидетельствуют о закономерном процессе выхода семантического поля как таксономической системы языка в речь, текст, то есть о его постоянной эволюции. Это приводит к необходимости расширения и самого понятия, в частности, определения исследования семантического поля как текстовой и структуры. Семантическое поле как система группировок и оппозиций языковых средств используется в изучении ху-

дожественных текстов как в неявно выраженной форме, так и в виде инструментария исследования. Обратимся к некоторым аспектам оппозиции «семантическое поле» как языковая структура – «текстовое семантическое поле», СП – ТСП, отражающим дихотомию язык (langue) – речь (parole).

Разумеется, семантическое поле в тексте, речи (parole), хотя и соотносится с полем в языке (language), имеет свою специфику: оно менее определено и более подвижно, чем второе, определяется не жесткой языковой системой, а закономерностями строения и развертывания текста; актуальной значимостью ее единиц, которые могут не принадлежать одному языковому семантическому полю. Текст может нейтрализовать различия единиц, принадлежащих в языке разным полям, и, наоборот, дифференцировать то, что является подобными единицами.

В текстовом поле, как и в обычном языковом, обнаруживается определенная иерархическая структура (Караулов 1976: 23-24; Новиков 2001: 422): центральная (ядерная) и периферийные части. Последние представляют собой результат пересечения рассматриваемого поля со смежными полями и являются сферой функционирования единиц таких полей во вторичных семантических функциях их единиц. Такие вторичные значения в художественных текстах имеют чаще всего образный характер, обусловленный общим строем литературного произведения.

Как будет показано ниже, словесные образы текста характеризуются их внутренним диалектическим противоречием, которое является источником их ощутимого переживания. Сфера вторичных (эстетических) значений знаков поля образует структуру его остраннения, образных тем, раскрывающих и развертывающих главный смысл поля.

Текстовое поле, в отличие от обычного, представляет собой протяженную, динамически развивающуюся структуру. Основным законом развития такого поля явля-

ется импликация, отношения типа  $A \rightarrow B$  (*A влечет B, если A, то B*) (Новикова 1983: 14-16).

Художественный текст, сконцентрированный вокруг категории автора, может быть представлен как система естественно и последовательно реализуемых сочетаний языковых единиц, обладающих специфической валентностью, то есть его синтагматический срез, и как система нелинейных противопоставлений таких единиц с их особенной значимостью (*valeur*), то есть его парадигматический срез. Это, в сущности, различные интерпретации одного и того же – индивидуального тезауруса литературного произведения в его взаимосвязанных аспектах.

Текстовое поле-парадигма есть результат анализа исходного поля-синтагмы, итог его преобразования, приведения к системе соположенных и противопоставленных словесных образов.

В качестве иллюстрации к сказанному выше обратимся к анализу стихотворения Е. Евтушенко «Шагреневая кожа».

Страх в меня тихонько, скользко влез: (1)

чувствую, что времени в обрез. (2)

Хорошо я жил, но дурно жил: (3)

временем не слишком дорожил. (4)

Скованность прошла, прошел расхрист, (5)

а орешков столько не разгрыз. (6)

Что-то лихорадочно скребу, (7)

но уже не выправить судьбу. (8)

Выложиться стало все трудней: (9)

мало мне ночей моих и дней. (10)

Падаю измученно в кровать: (11)

чувствую, что стал не успевать. (12)

- Чувствую, с души сдирая ржу: (13)  
 что-то я уже не доскажу. (14)  
 Кожею шагреновой шурша, (15)  
 грозно уменьшается душа. (16)  
 Или, может, просто мысль страшна, (17)  
 что исчезнет, съезжившись, она? (18)  
 И твердит мне страх: пиши, пиши (19)  
 до исчезновения души. (20)

Стихотворение состоит из 20 стихов (10 двустиший), в которых последовательно раскрывается его идея: *ars longa, vita brevis* – искусство обширно, вечно – жизнь коротка, то есть искусство велико по своим целям и задачам. А жизнь человека коротка – всего сделать нельзя (Бабкин, Шендецов 1966: 14-16). Каждое двустишие содержит противоречие (ср. например: *Хорошо я жил, но дурно жил: временем не слишком дорожил* – 3-4), большинство из них – остранные образы, которые можно представить как темы-импликации общей идеи стихотворения: олицетворенный страх, вызванный нехваткой времени (*Страх в меня тихонько, скользко влез: чувствую, что времени в обрез* – 1-2); сожаление о расхлябанности, напрасно потраченном времени, не позволивших «разгрызть» много полезных дел – «орешков» (ср. 5-6 *прошел расхрист, а орешков столько не разгрыз*); попытка очистить душу от ржавчины, сделать ее дееспособнее (*Чувствую, с души сдирая ржу: что-то я уже не доскажу* – 13-14) и др.

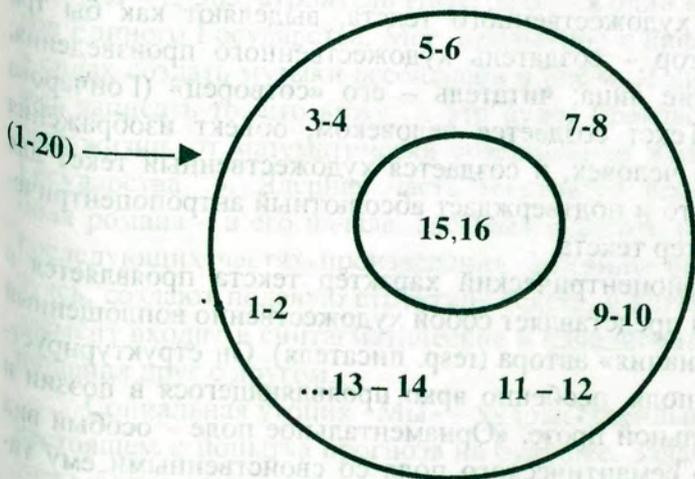
Такие темы, образы – импликации, восходят через заглавие и первые строки стихотворения (1-2) к ядру, главному образу поля: *Кожею шагреновой шурша, грозно уменьшается душа* (15 – 16). Он навеян символическим образом романа Бальзака «Шагреновая кожа», в котором всякое желание ге-

роя уменьшает величину куска волшебной кожи и с нею – жизнь самого героя.

Как видно, основная идея поля (его смысл, имя) развивается и варьируется в его структуре в виде различных (и прежде всего данных остранненно) тем. Общее противоречие снимается в последних стихах (19-20): *И твердит мне страх: пиши, пиши до исчезновения души*, что является художественным завершением развития произведения, перекликающимся с мыслью В. Маяковского: «...светить ... до дней последних донца».

Остраннение как языковая структура текстового поля, тесно взаимодействуя с другими его компонентами (3-4, 7-8, 9-10, 11-12, 17-18), создает общую образность стихотворения, представляющего в качестве единого функционального целого, выражающего авторский антропоцентризм.

Таким образом, от рассмотрения валентностных (синтагматических) отношений единиц поля мы приходим к его парадигматической интерпретации как иерархической системе значимостей (ядра и периферии):



Антропоцентризм как воззрение, согласно которому человек есть центр и высшая цель мироздания, завоевывает все более прочные позиции в качестве ведущего принципа в различных областях научных исследований. Применительно к филологии он становится особенно значительным в науке о языке художественной литературы.

Центральной категорией ее, организующей единство литературного произведения, и одновременно методом его целостного анализа и синтеза является «образ автора» как антропоцентрическая сущность, фокусирующий и опосредующий все стороны художественного текста. Поэтому ключ к постижению текста и проникновению в его суть и поэтическое своеобразие состоит прежде всего в раскрытии детерминирующего характера такой категории. Автор представляет собой «центр» литературного произведения, его идеи, композиции и системы языковых изобразительных средств. В этом смысле основная задача изучения текста сводится к тому, чтобы «в объекте поэтического изображения найти его субъект, в изображенном найти изобразителя» (Переверзев 1928:15). Говоря об абсолютной антропоцентричности художественного текста, выделяют как бы три центра: автор – создатель художественного произведения; действующие лица; читатель – его «сотворец» (Гончарова 1983: 3). Текст создается человеком, объект изображения чаще всего человек, и создается художественный текст для человека, что и подтверждает абсолютный антропоцентрический характер текста.

Антропоцентрический характер текста проявляется в том, что он представляет собой художественно воплощенный «поток сознания» автора (resp. писателя). Он структурируется в виде поля, особенно ярко проявляющегося в поэзии и орнаментальной прозе. «Орнаментальное поле – особый вид текстового семантического поля со свойственными ему типологией и структурой» (Новиков 2001: 414).

Текстовое семантическое поле может быть положено в основу структурированного целостного доминантного анализа языка литературных произведений. Необходимо подчеркнуть, что ТСП организуется категорией автора как целенаправленная система, в которой разнородные элементы являются единым выражением идейно-эстетического смысла.

### 13.2. Типология текстовых семантических полей с позиции остраннения

Структурное разнообразие текстов литературных произведений определяет многообразие в типологии самих текстовых полей. Однако это не означает, что такие типы не могут быть выявлены при всем многообразии. Ядро поля может находиться как в середине (см. рассмотренное выше стихотворение Е. Евтушенко), так и в начале поля, возглавляя его.

Таково, например, орнаментальное поле цифр и математических символов в романе Е. Замятина «Мы». Это система своеобразных текстовых полей, представляющих художественную, остранненно моделируемую действительность:

«Я – Д-503, строитель Интеграла, – я один из математиков Единого Государства. Мое, привычное к цифрам перо не в силах создать музыки ассонансов и рифм. Я лишь попытаюсь записать то, что вижу ... это будет производная от нашей жизни, от математически совершенной жизни Единого Государства...». Ядерная часть текстового семантического поля романа – в его начале, где тема задается, развиваясь, в последующих частях произведения. Единицы поля, группируясь, создают полевою структуру текста, в которой каждый элемент входит в синтагматические и парадигматические отношения друг с другом.

Социальная утопия «Мы» – художественный памфлет о настоящем и попытка прогноза на будущее. Задача такой сатиры более выполнима в плане конструктивизма. И автор строит роман как систему текстовых полей из кубов, геомет-

рических фигур и цифр, подтверждая положение о том, что художник обладает правом на собственное видение мира, независимое от «текущих задач настоящего момента».

В анализе текста романа выделяются семантические поля – множества языковых единиц, объединенных инвариантным значением. Различный характер взаимодействия таких полей (их оппозиция и слияние) вырисовывают общую образную систему романа, его композицию и идею.

Образный план остранненных образов романа создает эмоциональный каркас текста, поддерживаемый его логическим «остовом». Отношения, существующие в действительности, в романе представлены в творчески переработанном виде, образная трансформация языкового материала, создаваемая использованием остранненных структур, реализуется как эмоционально-оценочная функция, прежде всего отрицательная, эстетически воздействуя на читателя. Остранненные образы в структуре ТСП выступают как развернутые композиционные построения, важное средство интеграции текста.

Люди в романе – безликие, лишенные индивидуальности нумера. Их характеристики даются с помощью математических и физических категорий. «Эта милая О, у нее неправильно рассчитана *скорость языка, секундная скорость языка* должна быть всегда немного меньше *секундной скорости мысли*», у нее «опережение мысли ... как бывает (иногда вредное) *опережение подачи искры в двигателе*», «я не могу представить себе *жизнь, не облеченную в цифры*».

Люди – механизмы. «Каждое утро с шестиколесной точностью ... *мы миллионы встаем как один* ... И сливаясь в единое, миллионнорукое тело, в одну и ту же секунду ... *мы подносим ложку ко рту, выходим на прогулку, отходим ко сну*». «Таблица умножения мудрее, абсолютнее древнего бога: она никогда не ошибается. И нет счастливее цифр, живущих по стройным, вечным законам таблицы умножения. Ни

колебаний, ни заблуждений. *Истина – одна ... дважды два, и этот истинный путь – четыре*».

Пейзажные зарисовки созданы с использованием тематических групп одного семантического поля – «непреложные прямые улицы», «божественные параллелепипеды прозрачных жилищ», «квадратная гармония серо-голубых шеренг». Даже музыка представляется в романе как «суммирующие аккорды формул Тейлора, Маклорена; целотонные, квадратно-грузные ходы Пифагоровых штанов, грустные мелодии затухающе-колебательного движения»; «мелодия – математическая композиция (математик – причина, музыка – следствие)», а человеческие чувства описываются в романе с помощью этих средств иронически-насмешливо, математическими величинами – «блаженство и зависть – это числитель и знаменатель дроби, именуемой счастьем» и т.п.

Моделируемая «картина мира» в романе Е. Замятина во всей своей полноте предстает как целостная система взаимодействующих полей, в которых синтезируются идеи, образные остранные языковые средства их выражения. Именно для того, чтобы увидеть какую-то вещь или процесс по-настоящему, представить их как компонент поэтической картины мира, необходимо нарушить привычное восприятие, сделать их ощутимыми, творчески воспринимаемыми.

Анализ остранных образов в структуре ТСП свидетельствует о том, что оно организуется категорией автора как система, в которой различные элементы становятся внутренне единым выражением идейно-эстетического смысла. Эстетический эффект остранный возникает в результате нарушения привычного автоматизма восприятия, это помогает нам преодолеть стереотипы восприятия и оценки и заставляет увидеть мир по-новому или открыть для себя некую новую его особенность.

Намеренно извлекая объект из привычного окружения, объединяя, на первый взгляд, несоединимые по законам обыденного языка понятия, нейтрализуя различия единиц

разных текстовых полей и дифференцируя подобные единицы, писатель дает возможность увидеть привычное в другом ракурсе. В творчестве А.С. Пушкина использование этого приема занимает значительное место. Задолго до того, как такой прием был определен и выявлены его наиболее общие свойства и характеристики, он успешно применялся в русской классической литературе. Обратимся к поэме «Руслан и Людмила». Здесь мы неоднократно наблюдаем этот прием объяснения незнакомого через известное, перенос изображаемого объекта в иной план реальности: «Задумчив едет наш Руслан // И видит: сквозь ночной туман // Вдали чернеет холм огромный // И что-то страшное храпит. // Он ближе к холму, ближе – слышит: // Чудесный холм как будто дышит. <...> // Яснеет; смотрит храбрый князь – // И чудо видит пред собою. // Найду ли краски и слова: // Пред ним живая голова <...> // Пред ними стелется равнина, // Где ели изредка взошли: // И грозного холма вдали // Чернеет круглая вершина // Небес на яркой синеве. // Руслан глядит – и догадался, // Что подъезжает к голове».

Привычное остранняется, происходит постоянное возвращение в тексте поэмы к образу «головы», живущей без тела по своим законам, страдающей так же, как настоящий человек. Ядро поля тесно связано с его периферией: дистантные связи, образуемые текстовыми «вкраплениями», постоянное возвращение к началу поля и образная поддержка различных языковых средств – это своеобразная параллель к композиционному развитию произведения. Развертывание словесных рядов текстового поля свидетельствует, что один член образного ряда образует необходимые условия функционирования других его членов, выступая по отношению к ним как своеобразный мотивирующий фактор.

Прием остраннения в текстовом поле часто бывает связан с «переключением» исходных ключевых слов в образный ряд. Исходное слово с колеблющейся семантикой влечет це-

льный ряд других таких же многоплановых слов по закону импlications:

«Какой стол без самовара? Самоваром на этих собраниях был Ливанов. Однажды он явился при всех своих медалях, росту он был петровского. Его сажали в торец стола, напротив хозяина. Он шумел, блистал. В него входило, наверное, несколько ведер. — Я знал качаловского Джима. Не верите? — вскипал он и наливался» (А. Вознесенский). Прямое и переносное значение, их «перекличка» приводит к интеграции, слиянию. Каждое последующее из выделенных слов может быть воспринято и как прямая, и как образная номинация. Их трудно разделить, но поддержка обычным номинативным рядом образного здесь несомненна. В этом — основа большого эстетического воздействия такого типа текстов.

Более сложный тип ассоциативного взаимодействия тропов с поддерживающим их текстом — дистантная их подготовка в поле. Остранненный образ «съеденной ночи» формируется на протяжении целой главы «Театрального романа» М. Булгакова в пределах текстового поля:

«Вечером на другой день мы сидели с Бомбардовым за накрытым столом < ... > жена мастера внесла блины < ... > Бомбардов < ... > начал поливать блины маслом и так долго поливал, что я воскликнул:

- Ради бога, не тяните!

- Прекрасное вино напारेули < ... >

По мере того, как текла хмельная ночь < ... > я уже не шумно возражал Бомбардову, а больше задавал вопросы. Во рту горел огонь после соленой красной икры и семги, мы утоляли жажду чаем < ... >

Но несмотря на то, что были противные объедки, в блюдечках груды окурков, я, среди всего этого безобразия, еще раз поднятый какой-то последней, по-видимому, волной, начал произносить монолог о золотом коне < ... > и тут совершенно неожиданно увидел, что на сером пиджаке у меня большое масляное пятно с прилипшим кусочком луку. Я рас-

терянно оглянулся. Не было ночи и в помине. Бомбардов потушил лампу, и в синеве стали выступать все предметы во всем уродстве.

*Ночь была съедена, ночь ушла».*

Глагольная метафора *ночь была съедена* сопровождается безобразным эквивалентом *ночь ушла*, это контекстуальные синонимы, хотя в языке *ушла* и *съедена* не связаны синонимическими отношениями. Целенаправленный и экономный отбор языковых средств, художественных деталей и конструкций поддерживается взаимодействием прямого и переносного значений словесных рядов, влияет на содержание текста и его эмоциональную окраску.

Взаимодействие прямого и переносного словесного ряда можно наглядно представить так:

*блины масло икра семга кусочек луку ... [ были съедены]*

---

*ночь была съедена*

Такие ряды (*ночь ушла – ночь съедена*) тесно связаны друг с другом, образуя единую композиционную систему изобразительных средств остранных фрагментов текста.

Метод текстового поля в изучении языка и композиции литературных произведений позволяет «охватить» все стороны и опосредования объекта, максимально приблизив читателя (интерпретатора) к автору (resp. писателю), его творческому замыслу.

Семантическое поле характеризуется понятийной однородностью элементов, в основе организации семантического поля как упорядоченного множества наименований в языке лежит последовательное объединение однородных в смысловом отношении единиц в лексико-семантические группы или элементарные поля (относительно замкнутые ряды слов одной части речи, подклассы, классы и т.д.). Так об-

разуется сложная многомерная система взаимосвязанных семантических полей, границы которых относительно и определяются во многом установкой его исследователя.

Специфика же семантического поля в тексте, речи определяется закономерностями развертывания текста, который нейтрализует различия единиц, принадлежащих в языке к разным полям, и разделяет подобные единицы. ТСП обладает большей подвижностью и свободой по сравнению с языковым из-за актуализации в тексте вторичных остранных значений и пересечения компонентов различных семантических полей. Таким образом, остранные знаки рассматриваются как системные единицы, составляющие ряды, создающие остранный образный план текста.

Например, анализ структурного значения (валентности, сочетаемости) глаголов движения, создающих ТСП в повести Б. Пильняка «Грего-тремунтан», свидетельствует о том, что в нем присутствуют компоненты, по которым они могут различаться, а с другой стороны – в них есть и общие, устойчиво нейтрализуемые компоненты. Общее значение семантического микрополя «*передвижение*» оказывается тесно связанным с полем «*времени*», эстетическая трансформация знаков, необычная сочетаемость приводят к трансформации образа предмета поэтической реальности. Автор передает жизненный поток событий, в виде глаголов движения, это особый вид представления пространства и времени, общая текстовая функция компонентов разных семантических полей является основанием их объединения в одну функционально-текстовую парадигму. Лексическую основу текстового времени составляют слова, формирующие темпоральное пространство художественного текста, что находит отражение в представлении автора о ходе времени, движении от прошлого к настоящему, длительности, временной фиксированности событий и тесной связью его, с одной стороны, с объективными законами мироустройства, а с другой – с оценочной

позицией автора, его точкой зрения на факты действительности.

Такое ТСП представляет систему реализаций изобразительных средств текста с насыщенной, повышенной образностью. Остранненные образы в структуре ТСП возникают и развертываются в тексте в виде определенных лейтмотивов, семантических тем.

«Эти люди были строги, молчаливы, медленны – были просты – как просто море. По той земле, где жили они, *прошли* многие народы, ... откуда мужчины *шли* только в море. Туда, к морю, в каменистую бухту, вела каменистая тропинка – *этой тропинкой уходили* молодые в море, чтобы почти никогда – стариками – не возвращаться в море, могилы себе ссыкая в море. ... Те, кто с моря *пришел богатым* – *пришел из-за моря*, отдал якоря. Их было двое – два шкипера, два друга. Вместе они *сошли* по каменистой тропинке к морю, чтобы *уйти в море*, чтобы *пройти путь* от юнги до шкипера, чтобы водить по морям трехмачтовые бриги. Их одинаково просолило море, – и вместе они *сошли в смерть*».

Словарное значение лексических единиц из-за образного использования в тексте существенно изменяется, трансформируется, актуализируя совсем иной смысл. Происходит переосмысление значений тематически связанных слов, что и приводит к «смещению» и взаимосвязанной перестройке и согласованию компонентов значения в различных аспектах, на всех уровнях. В тексте актуализируются, таким образом, вторичные семантические функции единиц данного текстового поля. Глаголы движения как исходные обозначения изменения образуют основу текстового семантического поля, содержание которых может быть интерпретировано через определенные функции и соотношения. Своеобразное «смещение», заданное в словосочетании '*прошли многие народы*' – '*время жизни многих поколений*', дает возможность в дальнейшем, говоря о времени, продолжать характеризовать его способом своеобразного «свертывания собы-

тий», конкретизируя все аспекты описываемого путем изображения *действий* и *деятельности*. Значения глаголов движения преобразуются в тексте и формируют его *темпоральное пространство*.

ТСП можно интерпретировать как целостную структуру иерархически зависимых единиц, а также их соприкосновение и пересечение, на границах которых и рождается сам остранный знак в тексте в виде градации переходов и различных совмещений.

Остранный знак реализуется синтагматически в виде взаимосвязанных и развивающих его употреблений и предстает в парадигматике как образная единица, имеющая в системе языка свою «глубину» — ряд взаимосвязанных членов парадигмы.

Оппозиция «семантическое поле» как языковая структура ~ «текстовое семантическое поле» отражает дихотомию «язык (*langue*) ~ речь (*parole*)». Такие поля, как показывает проведенное исследование, соотносительны, но не тождественны. Структура и семантика текстового семантического поля как контекстуально обусловленного оказывается более подвижным и менее определенным. Инвариантному значению семантического поля, выражаемому именем поля или его ядром, соответствует тема текстового семантического поля, представляющая собой синтез подтем поля, обозначаемых единицами центральных и периферийных частей этого поля.

Как будет показано далее, основной механизм порождения ТСП — импликация, текстовое семантическое поле — образует развивающуюся композиционно-речевую структуру, единицы же разных зон текстового семантического поля связаны с именем поля, могут соотноситься с разными его значениями, реализовывая его многозначность.

Структура типологии текстовых полей может быть следующей:

1) ядерная часть ТСП в начале произведения, развивается в последующих частях произведения;

2) в середине произведения, варьируясь в его структуре в виде различных (и прежде всего заданных остранным) тем;

3) в конце произведения, являясь его образным итогом, что создает полевую структуру текста, где каждый элемент входит в синтагматические и парадигматические отношения друг с другом). ТСП могут:

1) «покрывать» весь текст (как правило, небольшой по объему), являясь «смещенным полотном», как бы окутывающим весь текст;

2) обрамлять основные образы художественного произведения;

3) служить «скрепами» ткани произведения.

**ТСП – образная основа всего текста.** Например, в стихотворении Е. Евтушенко «Милые люди», принадлежащем к 1-му типу, темы текстового семантического поля заданы в первых двух стихах и имплицитивно развертываются в последующих, где имена полей имплицитируют, в соответствии с многозначностью, ряды номинаций – с прямыми и переносными, контекстуальными значениями. Начальным, исходным пунктом становления остранным знака в художественном тексте является идентификация образного, переносного значения слова, становящегося впоследствии остранным и прямого значения другого, их семантическое соотнесение.

Идентификация прямого и переносного значений изменяет смысловое содержание слов, необычная сочетаемость приводит к своеобразию семантического согласования идентифицируемых членов текстового семантического поля и возникновению на пересечении этих полей новой, эмоционально воздействующей эстетической информации. Ху-



Где иголки у этих людей,  
где углы?

Как они тошнотворно милы и круглы!

Ухожу.

Мне вослед:

«Нашумел...

Надымил...

Но не правда ли,

В общем-то,

Все-таки мил..?»

И как будто бы зная, полночную мглу

Одиноко

накальваю

на иглу.

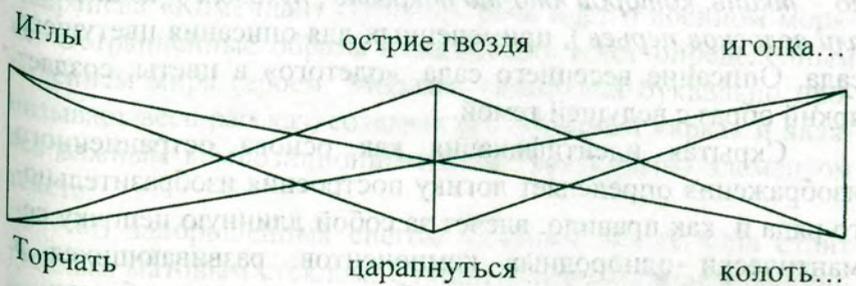
Идентификация: авторское «я» – *еж*, данная через сравнение (как *ежа*), приводит к возникновению остранный образа – *еж* («Я стараюсь быть милым *ежом*») и его развертыванию: у ежа есть *иглы* как нечто колкое, прямое, антимещанское, противопоставленное тошнотворно милым и «круглым» людям, которые пытаются сгладить «углы» и притупить «иголки», натывая на них куски шашлыка.

Единицы поля, группируясь, тесно связываются между собой семантически и различаются формально (структурно): это могут быть как разнокоренные слова (*игла* – *острия* (*гвоздя*) – *гвоздь* – *угол*; ср. *торчат* (*торчащий*) – *царапнуться* – *колоть* – *натывать* – *накальвать*), так и однокоренные, связанные словообразовательными отношениями (*игла* – *иголка*).

Единицы текстового семантического поля, группируясь и различаясь в пределах ряда импликации, создают полевую структуру текста. Закон семантического согласования (вторение общих сем) дает основание говорить о закономер-

ной связи единиц текстового семантического поля, образующих в тексте определенную иерархию взаимообусловленных компонентов.

Линейное (синтагматическое) развертывание остранный образа сопровождается нелинейным (парадигматическим) взаимодействием членов образного ряда: такое «горизонтальное» и «вертикальное» взаимоотношение создает развивающуюся систему, обогащающую в тексте свое содержание.



Указанные ассоциативные связи способствуют созданию общей образности текста.

Например, метафоры тесно взаимодействуют здесь с другими рядами образных средств (ср. отмеченный образный ряд, — антитезу: «острое — круглое») и другими элементами текста. Так образуется цельная система остранных образов — каркас текста, неотъемлемая составная часть композиции художественного текста.

**Слова одного ТСП обрамляют основные образы художественного произведения.** Например, в рассказе К. Федина «Сад», насыщенном дистантными повторами микрополя 'одежда,' 'наряд' дается образное описание природы:

«Сквозь чашу их веточек горела парчовая риза воды  
<...> Кисея беловатой пыли покрывала весь пустырь. <...>

А весь пригорок накрылся пятнистой *шалью* из белых, розовых *цветов*. Светлая, как солнце, *кайма вишняка*, скрывавшего изгородь, обрамила сад густой *бахромой*. Гроздь бледно-розовых цветов залепили каждую ветку, каждый сучок, поглотили *пуховыми объятиями* все деревья ... бледно-розовое *покрывало* цветенья».

Система образных средств построена на повторе семантически однородных слов (*риза* – 'блестящая украшенная одежда', *кисея* – 'тонкая ткань', *шаль* – 'большой платок' (обычно из шерсти или шелка), *кайма* – 'обшивка края одежды', *бахрома* – 'тесьма для обшивки ткани', *покрывало* – 'ткань, которой что-то покрыто', *пуховый* – 'из шерсти или волосков перьев'), примененных для описания цветущего сада. Описание весеннего сада, «одетого» в цветы, создает яркий образ с ведущей темой.

Скрытая идентификация как основа остранненного изображения определяет логику построения изобразительного ряда и, как правило, влечет за собой длинную цепочку семантически однородных компонентов, развивающихся в большом протяженном тексте, обрамляя основные образы:

«Сутунка занимает целый дом. Это – *длинная злая гадина*, *плоский огненный солитер*, который без конца проходит через стан, становясь все длиннее, тоньше и *раздраженнее*. Она летит через весь цех, приподняв *шею*, цепляясь... телом *червя*..., подтягивая *хвост к голове* и *свиваясь* золотыми петлями. ... Ножницы откусывают от нее кусок за куском, медленно втягивая *длинное тело горячей змеи*. ... пылающее железо тащится сзади, обнюхивая дырявые *легонькие лапти*, бегущие перед самым его носом» (Л. Рейснер).

Микрокартина, создаваемая сравнениями-образами, – первый шаг к появлению системы остранненных образов, создающих «смещенный» план текста путем образной трансформации семантики слов. Единое художественное целое образуется повтором семантических одноплановых остранненных образов, относящихся к одному объекту. *Длинная*

злая гадина, плоский огненный солитер, тело червя, тело змеи – все это образные номинации тонских полосок железа, из которых изготавливают проволоку, также построены на повторе семантически однородных слов.

**Остранненные образы** являются «скрепами» ткани произведения. Повтор семантически однородных единиц объединяет весьма значительный, протяженный по объему текст. Это также один из очень распространенных способов реализации остраннения, лежащий в основе целых изобразительных систем как взаимодействие различных словесных рядов и образов (тропов, фигур). Например, в рассказе Б. Лавренева «Комендант Пушкин» речь идет о военном моряке. Остранненные образы окрашивают текст определенным видением мира героем. Морская символика буквально пронизывает весь рассказ, создавая его образный каркас и являясь важным композиционным (конструктивным) элементом текста.

«В запорошенных снегом уличных лужах вода стоит тусклым матовым стеклом. Ступни оставляют в нем *пробоины* с разбегающимися трещинами. <...> Александр Семенович Пушкин шевелит губами и прищелкивает вальцами. Но в *омуте памяти* снова провал. <...> Овальная *корма* лицейского здания медленно надвигалась на них. <...> Последние лучи, прорвавшись сквозь *невод ветвей*, вспыхнули ... <...> В ежедневных прогулках с Луковским он узнавал каждый раз новое о своем тезке (поэте А.С. Пушкине. – М.Н.). Он открывался Александру Семеновичу как *открывается моряку неизвестная земля*. Вначале в голубоватом блеске *морской дали* встает чуть заметная темная полоска. Она поднимается из *океана*, окруженная белыми *всплесками прибоя*. <...> С грохотом рушится *якорь*, и с *мостика* остановившегося *корабля* разворачивается перед пришельцами *жизнь на берегу*, кипящая и полнокровная. <...> Председатель сидел в *кабинете*, осажденный десятком *разозленных, обтрепанных*

баб... — А ну, бабочки... *прогуляйтесь на верхнюю палубу, прохладите ветерком!*» (Б. Лавренев).

Остранненные образы лексико-семантической группы 'море' образуют разветвленную систему изобразительных средств, поддерживают и развивают основную тему рассказа, создавая, в свою очередь, как бы добавочную, внешнюю структуру, второй, образный ярус текста, усиливающий семантическое и эстетическое воздействие на читателя. Дистантное их расположение обеспечивает охват и образную интеграцию большого по размерам текста, является основой объединения сложных образных систем, представляющих собой остранненное моделирование поэтической реальности.

Анализ особенностей текстового семантического поля — некоторого организованного множества элементов, единиц, в которых осуществляются закономерности их систематизации и функционирования, — анализ закономерностей реализации его единиц в тексте и описание его различных моделей, систем группировок и оппозиций языковых средств, имеет существенное значение для целостной интерпретации остраннения и исследования лингвистических механизмов его реализации в художественном тексте, является основой образно-языковой структуры компонентов текста и всего текста в целом. В основе организации и развертывания художественного текста лежит импликация. Импликация как способ реализации остраннения находит разнообразное проявление в тексте.

Анализ остранненных образов в структуре текстового семантического поля показывает:

1) единицы центральной и периферийной зон поля связаны с именем поля и соотносятся с разными его значениями, то есть реализовывают его многозначность;

2) темы текстового семантического поля могут быть заданы по-разному в общей структуре текста, их же взаимодействие является целенаправленной организованной системой, в которой разнородные элементы, реализуя и глубин-

ную тему, и определенную эстетическую задачу, являются семантически связанными и взаимообусловленными;

3) остранные знаки, являясь единицами текстового семантического поля, группируясь, как было показано, различным образом, создают полевую структуру или всего текста, или его отрывка. Закон семантического согласования дает основание говорить о закономерной связи единиц текстового семантического поля;

4) функционирование остранных знаков и их системных реализаций, создающих текстовые структуры, позволяет сделать вывод об их соотнесенности с языковыми полями и их специфике, связанной с «погруженностью» в текст, а также с определенными контекстуальными преобразованиями, представляющими собой остранненное моделирование поэтической реальности;

5) благодаря способности остранных знаков порождать в тексте ассоциативные и коннотативные значения, можно утверждать, что в результате системной организации остранных знаков в структуре текстового семантического поля они претерпевают в тексте трансформацию (прежде всего семантического характера);

6) глубинно-смысловая информация, глубинные структуры, выражаемые в остранных образах, подчиняясь общесистемным законам языка, создают в текстовом семантическом поле свои структуры, формируя и реализуя внутри себя единицы, которые, приобретая статус единиц текста, проявляют в тексте новые возможности. В текстовом семантическом поле имплицитные языковые качества тех или иных языковых единиц не только эксплицируются, регенирируются, но и вступают во множественные отношения парадигматического, синтагматического и вариантного характера.

#### § 14. Импликация как способ организации и развертывания текстового семантического поля

Существенное значение для целостной интерпретации остраннения имеет исследование лингвистических механизмов его реализации в художественном тексте. Для анализа языка произведений художественной литературы особую значимость имеют способы реализации остраннения, лежащие в основе целых изобразительных систем как взаимодействия различных словесных рядов и образов (тропов, фигур).

Одним из таких способов является импликация как реализация остраннения в его не только конструктивном, но и в собственно лингвистическом аспектах. Последний и является предметом непосредственного анализа. В качестве объекта импликации рассматриваются системы остранненных знаков в их подготовке, реализации и развертывании в литературном произведении в виде своеобразных текстовых полей.

Импликация (от лат. *implico* – тесно связываю) – логическая операция, которой в естественном языке соответствует связка «если..., то», образующая из двух высказываний (предложений А и В) условное высказывание «Если А, то В». Импликацией часто называют и само условное высказывание, а также его формализованные аналоги – формулы логических исчислений, содержащие знак импликации (например, " $\supset$ ", " $\rightarrow$ ") и имеющие вид  $A \supset B$ , где А и В – формулы исчисления.

Импликация как глубинный уровень текста раскрывает механизм его образного остранненного развертывания на основе причинно-следственных отношений (образ<sub>1</sub>  $\rightarrow$  образ<sub>2</sub>; словесный образ<sub>1</sub>  $\rightarrow$  словесный образ<sub>2</sub> и т.п.). Импликация выступает как основа интеграции и развития сложных и пространственных по своей протяженности образных систем, являю-

щихся остранным моделированием поэтической реальности, представленным взаимодействием тропеических и иных (нетропеических) средств художественной речи.

Анализ текстов убедительно показывает, что в основе их организации и развертывания лежат причинно-следственные связи и отношения, определяющие саму логику их построения и развития. Текст есть отражение определенной закономерной последовательности событий моделируемого мира, потока авторского сознания. Причинно-следственными отношениями определяются и закономерности развертывания образных словесных рядов.

Характер идентификации обычной номинации **a** и образной **A** ( $a \approx A$ ), определяемый «скрещением» соответствующих словесных рядов, объясняет саму логику их развития, образующих вторичный, эстетически значимый уровень текста:

$$a \rightarrow b \rightarrow c \rightarrow d \rightarrow e \rightarrow f \dots$$
$$\parallel \quad \parallel \quad \parallel \quad \parallel \quad \parallel \quad \parallel$$
$$A \rightarrow B \rightarrow C \rightarrow D \rightarrow E \rightarrow F$$

Иными словами, семантическое развертывание обычного номинативного плана текста (его семантики, отражающей внеязыковую художественно моделируемую ситуацию), опирающееся на общие закономерности импликации, определяет логику построения изобразительного остранный ряда. Взаимодействие этих рядов создает общий план образности текста в единстве его семантического и эстетического аспектов.

Такой способ организации текста цементируется структурно-композиционным взаимодействием и пересечением словесных рядов прямого и переносного значений. Всякий

текст, в основе которого лежит система остранненных знаков, по существу своему построен на имплицативных отношениях: перенос наименований неизбежно отражается на других компонентах, взаимосвязанных между собой в тексте. Если в тексте определяются характер и условия функционирования какой-либо единицы, то другие единицы, связанные смысловыми отношениями с данной, будут функционировать соответствующим образом, в том же «ключе», например, если *деревья – люди*, то *ветки их – руки, кроны – шапки* и т.д.

Применительно к текстам их развитие будет выражаться в особом представлении причинно-следственных отношений как основе остранненного изображения. Создание системы, включающей в себя единицы, не сочетающиеся между собой по законам обычного, обыденного языка, а составляющие органическое целое благодаря наличию вторично, образно связанных между собой значений, приводит к тому, что определенной реалии не просто сообщается новый признак, но создается семантическая атмосфера других реалий, из комплекса которых заимствовано образно употребленное слово. «Возбуждаемые в словах одноплановые, семантически и эмоционально однородные «семы» часто определяют эмоциональный «образ» текста» (Григорьева 1976: 259). Для иллюстрации изложенных выше положений обратимся к тексту.

«Ветер побратался со временем... Он хлестал генерала по лицу, разбойно свистел в уши Евгению Павловичу, шатал его и гнал сухонькую фигуру по тротуару, *пользуясь шинелью как парусом...* Плывая по улице, приходилось рассматривать обе стороны ее с равнодушным любопытством *капитана*, в сотый раз проводящего *корабль* между давно знакомыми и надоевшими *берегами...* Евгений Павлович, противясь ветру, *лег в дрейф...* Евгений Павлович вздохнул, сгорбил плечи и, предавшись ветру, *поплыл* дальше. На углу Литейного он *наскочил на риф*. Собственно, это был только обычный матрос... Прохожие обходили его. Он был среди *людей*»

ской пены, как прочная, разрезающая волнение скала» (Б. Лавренев).

Образная структура текста обнаруживает ярко выраженную импликацию *A влечет B*: если *шинель*  $\approx$  *парус* ( $a \approx A$ ), то идущий под ветром генерал изображается далее как плывущий, со всеми аксессуарами такого образного описания; отсюда *идти*  $\approx$  *плыть*, *идуший*  $\approx$  *капитан*, *стороны улицы*  $\approx$  *берега*, *противиться ветру*  $\approx$  *лечь в дрейф*, *матрос как скала*  $\approx$  *риф*, *столкнуться с матросом*  $\approx$  *наскочить на риф*, *движение людей*  $\approx$  *людская пена*. Импликация является основой развертывания всего текста, а не только образного ряда. В развивающихся обычном и образном рядах, принадлежащих к одному семантическому полю, наблюдается взаимосвязанный параллелизм. Выражая причинно-следственные отношения в структуре текста, имплицативные связи обосновывают выбор вполне определенного члена образного ряда.

Один член ряда образует необходимые условия функционирования других его членов, выступая по отношению к ним как своеобразный мотивирующий фактор. В силу детерминации имплицитного признака, второй и последующий член подобного рода дополняют и расширяют сообщаемую информацию, обогащают образный план текста. Наличие причинно-следственных отношений между остранными знаками – способ их организации в систему, с одной стороны, и способ семантической организации текста в целом – с другой.

В приведенном выше примере, как и во множестве других, развертывание повествования характеризуется соотносительным развитием и взаимодействием словесных рядов. Связь элементов обычного («необразного») и образного рядов способствует их взаимному обогащению и развитию, создает общую образность текста: *пользуясь шинелью (a) как парусом (A)*; *парус (A)  $\rightarrow$  плыть (B)* вместо *идти (b)*; *плыть под парусом (A, B)  $\rightarrow$  между берегами (C)* вместо *домами*

улицы (с) и т.д. Развитие художественного текста – это, таким образом, не только импликация составляющих каждого ряда ( $a \rightarrow b \rightarrow c \rightarrow d...$ ;  $A \rightarrow B \rightarrow C \rightarrow D...$ ), но и их перекрестная связь и взаимодействие ( $a \approx A, b \approx B, c \approx C...$  и т.д.).

Импликация как способ организации и метод развертывания текстового семантического поля является общим принципом для остранненных знаков разных типов. Например, остранненный знак, используемый с целью создания преувеличенного представления о предмете, человеческой деятельности и ее оценке, величине расстояний и размеров и т.д., то есть гипербола, одновременно и усиливает, и обогащает мысль новым содержанием, сближаясь с метафорой, где есть «перенос наименований по аналогии» (Бенвенист 1974: 80), результатом которого является изменение смысла слова, которое происходит по законам импликации: «Да, если бы все слезы, кровь и пот, // Пролитые за все, что здесь хранится, // Из недр земных все выпустили вдруг, // То был бы вновь *потоп* – я захлебнулся бы // В моих подвалах верных» (А.С. Пушкин).

В следующем примере остранненный знак, используемый для художественного преувеличения, создается за счет многократного повторения наречия *все*, его экспрессивной подчеркнуто-выдвинутой позиции, непосредственное противопоставление (*все – одна*) является основой интеграции и развития сложных образных систем, предопределяя и функционирование.

Лучатся *тысячи* тропинок и дорог.  
О, если б нам пройти чрез мир *одной* дорогой!  
*Все* видеть, *все* понять, *все* знать, *все* пережить,  
*Все* формы, *все* цвета *вобрать* в себя глазами,  
Пройти по *всей* земле горящими ступнями,  
*Все* воспринять и снова воплотить.

(М. Волошин)

Импликация как способ реализации остраннения находит разнообразное проявление в тексте. Рассмотрим в качестве примера тексты, содержащие олицетворение – одну из тематических разновидностей остраннения.

Неодушевленному предмету, то есть существу, не обладающему сознанием, приписываются качества, свойства и действия, присущие человеку. Такое остраннение свойственно многим художественным текстам: олицетворению подвергаются явления природы, социального мира, отвлеченные понятия и т.п. На таком уподоблении неживого живому построены как отдельные небольшие фрагменты текста, так и значительные по протяженности тексты.

Идентификация «неживое  $\approx$  живое», как перекинутый «мостик», связывает словесные ряды, так что один образ в соответствии с указанной выше закономерностью имплицитно включает другие в том же самом семантическом поле или близких, ассоциативно связанных полях.

Насыщены олицетворениями произведения Б.А. Лавренева. В «Срочном фракте» корабли оживают, их эксплуатируют, как людей: «Их движет и гонит через зеленые хляби воля банков, контор и пароходных компаний, жестокая, не знающая пощады и замедления, деловая воля земли». Образный ряд подчеркивает беспощадность эксплуатации.

«Старые, запятнанные *ржавыми поцелуями* всех океанов грузовозы и транспорты <...> Ночью под мерцающим узором звездных сетей пересекают они морскую дорогу, вглядываясь в мировую темноту цветными огоньками *электрических глаз* <...> В сказочных странах ждут горы нужного банкам и конторам грузов. Он наполняет гулкие *железные чрева*, под свист и грохот лебедек, осаживая *тела пароходов* в стеклянную глубину. И подчиняясь приказу конторки, *машины напрягают стальные мускулы*, гнут блестящие локти и колени, *трубы удвоенно плюют...* засоряются у них от нагара и копоти огнедышащие *пароходные кишки* – котельные трубы. И чтобы отправиться дальше, пароходу нужно полечить

чугунный желудок, прочистить кишки, соскрести с них нагар (Б. Лавренев).

Текстовое семантическое поле организуется и развертывается по закону импликации, основывается на идентификации «пароход, его части  $\approx$  человек, его органы»: *следы ржавчины*  $\rightarrow$  *ржавые поцелуи, огни*  $\rightarrow$  *электрические глаза, трюмы*  $\rightarrow$  *железные чрева, корпуса (пароходов)*  $\rightarrow$  *тела (пароходов), рычаги машин*  $\rightarrow$  *стальные мускулы, локти, колени, трубы дымят*  $\rightarrow$  *(трубы) плюют, котельные трубы*  $\rightarrow$  *пароходные кишки, котельная, машинное отделение*  $\rightarrow$  *чугунный желудок.*

В повести «Ветер» описываются революционные события. Настроение их участников, восприятие окружающего дано через олицетворение природы, как бы сливающейся с людьми и тоже проникнутой предчувствиями грядущих потрясений:

«Шли дни, взъерошенные, бурные, быстрые. Надвигалась осень. Летели с залива серые низкие тучи и стоял против Николаевского моста грозный, серый, даже в неподвижности, казалось, режущий волны и угрожающий крейсер «Аврора». И ветер дышал сыростью и кровью <...> С осенними ветрами росла и ширилась буря в человеческих сердцах... И пришло это в бурную ночь, когда в лужах на огромной площади длинными иглами дробились золотые зубы дворцовых окон и ревела невская вода, бросаясь на граниты набережной. Тесным кольцом облегли солдаты площадь. Летели, повизгивали пули ударниц от дворца, и в ответ впились в багровое распухшее мясо дворцовых стен красногвардейские пули» (Б. Лавренев).

«Очеловеченные» явления природы оказываются непосредственными участниками событий, проникнуты настроениями людей, борются вместе с ними. Но старый мир сопротивляется, и это тоже передано последовательно имплицитными конкретными образами, наглядно показывающими его нежелание отступить:

«...тяжко *вздыхали пушки* в Москве. Ночью пылало багряное зарево на Тверском бульваре и Поварской. Шесть дней *вздыхали пушки* и шесть дней факелами светили бою никем не гасимые, полыхающие дома. В Москве твердо и упорно *защищалась старая жизнь*, поливая каждый отданный шаг вражеской кровью, медленно *отходя и огрызаясь зверем в последнем издыхании*».

Образно-переносное значение этого фрагмента усиливается сниженным переносом: *старая жизнь* → *огрызайющийся, бессильный, умирающий зверь*.

Подобное остраннение характерно для всей повести. Название ее — «Ветер» — получает образный смысл в контексте всего художественного целого: «пахнущий кровью, тревожный ветер войны». Это ветер борьбы, перемен, сметающий все на своем пути. Разнообразные и вместе с тем тематически единые вкрапления остранненных образов в тексте всей повести связывают воедино образы и композиционно сам текст, образно выражая главное идейное содержание повести:

«Июль был душным, тяжелым и *ветреным...Рождали ветры смятение* и глухую бурлящую *ярость... Уж* не программа требовала — бушевала блестящими молниями *стихия*, и в раскаленном воздухе *дышали ветры и грозы*. Ветер любит Гулявин. Тот *безудержный ветер*, который бросает в пространство *воспаленные гневом и бунтом тысячи*, вздымает к небу крики *затравленных паровозов* и рыжие космы *пожарных дымов*. Думал о ветре, *о революции, о буре, пламени, грохоте пушек, топоте несущихся вперед армий...*» (Б. Лавренев).

Олицетворение — прием остранненного видения действительности, зримая конкретизация изображаемого путем «наложения» на неодушевленный предмет свойств, качеств и действий человека. Благодаря этому изображаемый мир «очеловечивается», приближается к нам:

«Уже несколько недель город был обложен тесным кольцом врагов, *закованных в железо*; по ночам *зажигались*

костры, и огонь смотрел из черной тьмы на стены города множеством красных глаз – они пылали злорадно. Сестра смотрела, как красное мясо кирпичей связывается сухожилиями железных балок, а желтое дерево ложится в тяжелую массу нервными нитями» (М. Горький).

«Машина – жестокая учительница. На сто крестьян, обслуживающих ее, она вырабатывает одного рабочего. Съест, исковеркает, выльет целые деревни, чтобы выплавить первый промышленный пригород» (Л. Рейснер).

«На столе позади него пел медную песенку хромой хозяйкин самовар. ...Самовар вздыхал начищенной своей грудью, стихал на минуту крошечную, и снова потом начинала сонно ползать по комнатке тихая песенка самоварной тоски... Стало вдруг необычайно хорошо, – не потому ли вдруг оборвалось медное курлыканье самовара? ...Унылый и одинокий, затянул прерванную песню самовар» (Л. Леонов).

«Тонк-танк. Часы ползли со стены и опять на нее садились. Букетами плясали цветики на чашках. Лицо Елены горело пятнами, и прядь волос танцевала над правой бровью» (М. Булгаков).

«А на палубе штабного транспорта «Кача» плетется вперевалку вечерняя жизнь» (А. Малышкин).

Остранненные образы, реализующиеся в текстах как системы по законам импликации, способны передать тончайшие, почти неуловимые нюансы мысли и чувства: ср., например, описание самовара, состояние Елены, меткую передачу неторопливой и привычной жизни на «Каче» в приведенных выше примерах. Сложное переплетение остранненных образов, например, соединение метафоры с метонимией пел медную песенку хромой хозяйкин самовар, медное курлыканье самовара и т.д. и их развитие по законам импликации осуществляется целенаправленным отбором языковых средств, художественных деталей и их сложных конструкций в составе целого текста.

Словесные образы – олицетворения, связанные отношениями импликации, распространяясь на большой по объему текст, становятся его важным образно-композиционным фактором. При этом темы, согласуясь, лежат в одной и той же или в смежных смысловых сферах. Создавая воображаемый мир, автор осуществляет индивидуальную категоризацию ситуаций, «глобальная, макро- и микроситуации... которые связаны между собой и в совокупности формируют макроструктуру текста, участвуют в развитии главной темы произведения» (Бабенко 2000: 114).

Остранненные образы в их имплицативном развитии – существенные составляющие семантического пространства текста, связывающие микроситуации, представляющие авторскую оценку. Динамический же характер глубинной темы проявляется в специфике ее текстового развертывания. Так, в повести А. Платонова «Сокровенный человек» олицетворение, выражая ряд взаимосвязанных тем, навеянных военной тематикой, становится существенным строевым компонентом произведения. Компоненты ТСП образно поддерживают структуру текста, происходит не только повторение, но и трансформация словесных образов, развитие образов вторичных, производных по законам импликации. Развитие образа здесь идет не на основе какой-то отдельной характеристики, а по всему фронту образности, во всех существенных деталях. Образная идентификация влечет за собой целое полотно импликаций, это целая система образов.

«В депо сопели дремавшие паровозы, а на путях беспокойно трепалась маневровая кукушка, собирая вагоны в стада для угона в неизвестные дали. ...На всем пространстве двора лежали изувеченные невероятной работой паровозы, ...все видели и вынесли паровозы, а теперь залегли в смертном обмороке, в деревенские травы...» (А. Платонов).

Главный герой повести – машинист, всю жизнь проработавший на железной дороге. С болью воспринимает он разрушенные войной вокзалы, «очеловечивая» машины. Его

настроению вторит окружающая природа, она предстает перед его глазами, как люди, которых расстреливают враги:

«По полю изредка и *вразброд* стояли худые *смирные* деревья. Они рассеянно помахивали ветками, *бесстыдно* оголенные перед *смертью* – чтобы не зря пропадала их *одежда*. В эти последние дни перед снегом вся живая зелень поверхности земли была поставлена *под расстрел холода*, заморозков и *длинной ночной тьмы*. Но – предварительно – скупая природа *раздевала* растения и разносила ветрами *замерзшие, полуживые семена*» (А. Платонов).

Восприятие природы проникнуто общим настроением повести: картина наступающей зимы изображается сквозь призму военных событий. Явления, далеко отстоящие в повести друг от друга, связаны ассоциативно между собой и, конечно, с более широким текстом. Переключки внутри микротекстов таким образом имеют выход в макротекст:

«Растопыренные, *умершие травы* росли по откосу насыпи, но они тоже вздрагивали, когда недалекий бронепоезд из-за моста метал снаряд. ...*Шрапнель визжала* низко и, останавливаясь на лету, *со злобой рвала себя на куски*. Эти куски вонзались в головы и в тела рабочих, и они, повернувшись с живота навзничь, замирали навсегда. *Смерть действовала* с таким *спокойствием*, что вера в научное воскресение мертвых, казалось, не имела ошибки» (А. Платонов).

Художественный текст, обладая различными эмотивными смыслами, выражаемыми с помощью остранных образов (и локального, эпизодического характера в микротексте, и подчеркивающие эмоционально-оценочные авторские интенции в макротексте, в соответствии с сюжетным развитием), организован определенным образом. Словесные образы как важные компоненты семантического пространства текста взаимодействуют друг с другом: притягиваются и отталкиваются, пересекаются и расходятся, взаимодействуя при этом и с другими компонентами текста. Импликация остранных образов представляет своего рода систему.

включающую в себя ряды, группы, классы слов, представляющие собой структурное единство, которому свойственна и конденсация основных и порождение новых отношений, что и обуславливает наличие комплексных и разнотипных связей и отношений единиц ТСП.

### **§ 15. Взаимодействие текстовых семантических полей и эффект остраннения в структуре литературных произведений**

Текстовые семантические поля, их композиция и характер расположения могут быть весьма разнообразными. Как показывает проанализированный материал, основная идея поля (его смысл, имя) развивается и варьируется в его структуре в виде различных и данных остранненно тем. Ввод, чередование, нарастание образности и ее ослабление, спад, характеризующие периферию поля, создают осязаемый образный каркас, остов художественного произведения. Остраннение как языковая структура текстового поля, тесно взаимодействуя с другими его компонентами, создает общую особенность текста произведения, предстающего в качестве единого функционального целого.

В художественном произведении «отдельные предложения, сочетаясь между собой по их значению, дают в результате некоторую конструкцию, объединенную общностью мысли или темы» (Томашевский 1996: 176). Остранненные образы определяются единством темы произведения, их сочетание в некоторые единства, в художественные конструкции необходимо проанализировать не только в микротексте, как это было сделано, но и в макротексте.

Выделение различных видов текста как окружения остранненного знака естественно связывается, с одной стороны, с их протяженностью (объемом) – минимальной у контекста

и максимальной у макротекста, а с другой – с их различной ролью и функциями в системе категории образа автора.

Если контекст – минимально-достаточное окружение, в котором остранный знак реализуется как элемент языкового уровня (нижнего в структуре образа автора), микротекст – фрагмент текста, в котором остранный знак рассматривается на более высоком образно-композиционном уровне в тесном взаимодействии с другими компонентами текста, то макротекст – это наиболее полное воплощение текста, в котором остранный образ получает всестороннее раскрытие: как элемент языка (художественной речи), композиционной структуры и идейного (идеологического) содержания.

Как видно, различие контекста, микротекста и макротекста не сводится к простому количественному различию, хотя в известной мере и характеризуется им. Оно в значительно большей степени связывается с их качественным различием как реализацией соответственно:

- а) языкового «механизма»;
- б) структуры словесных образов и композиции текста;
- в) идейно-эстетического содержания произведения.

При этом, естественно, более высокий уровень предполагает и включает в себя более низкий, как содержание – форму.

В макротексте главными являются жанрово-композиционный и идейно-эстетический уровни, хотя они, конечно, не мыслимы без собственно языкового уровня, «технологии остранный знака», рассмотренной выше. Основное внимание здесь уделяется идейно-эстетическим и композиционно значимым целостным системам образов, взаимодействующих друг с другом и с иными элементами текста.

Остранный образ в литературном произведении – один из многосторонне обусловленных элементов художественного целого и сам содействует этой целостности, объединяя вокруг себя многие компоненты стиля. Понять эстетиче-

скую значимость такого образа – элемента развернутой системы взаимообусловленных компонентов текста, а также органическое взаимодействие его компонентов возможно лишь при исследовании жанрово-композиционного и идейно-эстетического уровня остранный образа.

Для этого рассмотрим, как словесные образные ряды группируются в художественные образы, отражающие явления действительности и развивающиеся в тексте, а также глубинный идеологический уровень остранных образов и их роль в реализации идейного содержания художественного произведения. Концепция «образа автора» предполагает связь языка с идеологией, потому что образ автора – «это та цементирующая сила, которая связывает все стилевые средства в цельную словесно-художественную систему» (Виноградов 1963: 92). В.В. Виноградов говорит о проникновении языковых изобразительных средств в область содержания произведения, в идейный замысел писателя. Постигание структуры образа автора как концентрированного воплощения сути произведения неизбежно приводит к анализу остранных образов в тесной взаимосвязи с идеологическим планом произведения, они участвуют в «распределении света и теней с помощью выразительных средств», «создают представление об идейной сущности, о вкусах и характере творческой личности художника» (Виноградов 1971: 83).

Остранный знак отражает и преломляет действительность, воспринимая ее под определенным углом зрения. «Всякое идеологическое преломление становящегося бытия, в каком бы то ни было значащем материале, сопровождается идеологическим преломлением в слове», в нем «реализованы бесчисленные идеологические нити» социальных изменений (Волошинов 1993: 20). Обратимся к литературным произведениям, описывающим эпоху революционных изменений в начале XX века.

Для того чтобы проиллюстрировать языковую изобразительность и роль остранных словесных образов, про-

анализируем повести «Железный поток» А.С. Серафимовича и «Севастополь» А.Г. Малышкина и поэму «Владимир Ильич Ленин» В.В. Маяковского. Обратимся к исследованию словесных образов в создании «идейной сущности» этих произведений и оценке их содержательно-идеологических основ.

Историческое насыщение, печать прежних авторских употреблений, отражает черты определенной эпохи, составляет образ из различных исторических напластований, представляя собой «культурно-историческую парадигму контекстов индивидуального (и прежде всего – литературно-художественного) употребления этого слова, значимых для общества в некоторый момент (период, эпоху) его развития» (Григорьев 1979: 148).

Обращение к прозаическому и поэтическому произведению для сравнительного анализа продиктовано убеждением, что проза и поэзия, являясь различными проявлениями поэтической (художественной) речи, имеют общие черты, которые обусловлены общностью эстетической функции языка в этих формах словесного искусства (Максимов 1975: 216). «Проза, как и поэзия, преобразует реальные объекты и создает свой художественный мир путем особого взаимоположения предметов и действий» (Кожин 2001: 781).

Общим для этих произведений является то, что факты языка окрашиваются переносно-метафорическими красками и сплавляются в единую образную систему выражаемой писателем идеи.

Главный объект анализа – повесть А.С. Серафимовича «Железный поток»; два других произведения составляют в значительной степени фон этого анализа.

Целостный анализ текста художественного произведения (макротекста) требует, как мы уже видели, учета всех аспектов взаимоотношения «остранненный образ – текст» в рамках категории образа автора: собственно языкового, жанрово-композиционного и идейно-эстетического. И хотя специальный анализ идейного содержания текста – дело литера-

туроведа, лингвист, занимающийся изучением языка художественной литературы, не может и не имеет права оставлять этот важный аспект анализа в стороне. Исследователь опирается здесь на данные истории и теории литературы.

Однако было бы неправильно думать, что направление необходимой информации здесь одностороннее: от литературоведа к лингвисту. Дело в том, что внимательное лингвистическое прочтение текста может дать существенные дополнения к пониманию идейного содержания текста, расстановке образов, пониманию их своеобразия, а иногда и вносить те или иные коррективы в этом отношении. Результаты анализа художественной «ткани» произведения необходимы и литературоведам (другое направление информации), «так как не могут же они довольствоваться интуицией и рассуждать об идеях, которые они, может быть, неправильно вычитали из текста» (Щерба 1957: 97).

Реализация остраннения тесно связана с текстом, в котором оно функционирует, что приводит (как мы анализировали это на уровне микротекста) к образному согласованию на уровне вторично моделирующей системы, к различным преобразованиям. «Определение литературы как преобразования языка созвучно, во-первых, с современной трактовкой искусства как творчества, а во-вторых, с таким давним наблюдением: чтобы создать что бы то ни было, человеку необходим исходный материал; поэтическое творчество – это формальная переработка языкового материала» (Дюбуа и др. 1998: 49).

Обратимся к взаимодействию текстовых семантических полей и эффекту остраннения в структуре литературных произведений А.С. Серафимовича, А.Г. Малышкина и В.В. Маяковского. Указанные произведения сближаются в языковом и композиционном плане образами народных масс, изображаемых остранненно в виде *потока*, *моря*, политически воспитываемых и организуемых руководителем, вождем и оказывающих, в свою очередь, большое влияние на лич-

ность. Словесные образы и их актуализация – оживление, овеществление, превращение образов *потока, моря* в развернутую картину, порождают разветвленную сеть ассоциаций и эмоций<sup>1</sup>.

### 15.1. А.С. Серафимовича «Железный поток»

Основное идейное содержание повести А.С. Серафимовича – изображение процесса перевоспитания неорганизованной полукрестьянской, полуремесленной массы под влиянием организатора, руководителя в единый, спаянный «железный поток». При анализе текста отчетливо выступают два образа<sup>2</sup>, два символических начала, два ключевых слова: *железный (железо)* – твердость, решительность, революционная уверенность командира Кожуха и его сторонников и *поток* – народ, массы, стремящиеся осознать происходящее преобразование старого мира, то есть *сознательность и стихийность*. В начале повести они еще разобщены.

Борьба за их слияние в единое целое и неизбежность такого слияния – главная идея повести А.С. Серафимовича. Оба смысловых начала выражаются в тексте развертыванием соответствующих словесных рядов и их взаимодействием в структуре ТСП. В конце повести главные образы, два символически изображенных начала, слиты воедино, спаяны. Ост-

<sup>1</sup> По мнению В.П. Григорьева, анализ истории отдельных слов поэтического языка, слов как экспрессем, представление парадигмы контекстов, выявляющих присущую слову выразительность – важная задача анализа. Он утверждает, что структура образа – это не только последовательность эстетически значимых контекстов его употребления, а сложно организованное интерсубъективное целое таких контекстов, стратификация которых отражает как стратификацию процесса развития культуры, как личностные вклады в этот процесс, так и специфику развития самого поэтического языка (Григорьев 1979: 153-175).

<sup>2</sup> «Образ, запечатленный в одном слове... иногда определяет всю композицию литературного произведения, выступая как его художественный синтез или обобщающий символ» (Виноградов В.В. 1963: 149).

ранненные образы – эстетически значимые компоненты художественного текста, ведущее средство создания общехудожественной выразительности. Это и важнейшее средство связности, способ создания семантической структуры повести и смыслового развертывания сюжета, это словосочетания с экспрессивно-оценочной семантикой, раскрывающие внутренний мир человека и изображающие явления общественной жизни с идеологических позиций времени.

По своему жанру «Железный поток» представляет собой повесть, но ей присущи черты героической эпопеи. Принципы деления на виды в эпосе определяются характером изображения действительности. Предмет эпопеи всегда представляет собой событие, важное для всего народа, его судьбы в определенный исторический период. Это определяет характер образов повести. Здесь два главных образа: собирательный образ народа, людского «потока» и образ его вожака, командира Кожуха.

Главное внимание писателя сосредоточено на изображении народа. Личность отступает на второй план: в то время, когда была написана повесть, прежде всего было важно целое, в котором слито общее, собраны мысли и чувства всех, а не индивидуальное. Это обуславливает и распределение изобразительных средств.

Изобразительные средства даются в развитии, поэтому при анализе ТСП, способов их организации и развертывания по закону импликации, во взаимодействии с другими образными и необразными компонентами текста, необходимо, во-первых, наряду с микротекстом иметь в виду и весь текст, в составе которого образы выступают как конструктивный компонент произведения, а во-вторых, наметить в последнем сюжетно-композиционные части.

Условно эти части можно назвать так:

1) «стихийный поток» (стихийное людское море, Кожух один перед бушующей толпой, рассказ о жизни Кожуха);

2) рождение «железного потока» (переход армии и беженцев для соединения с частями Красной Армии, бои с контрреволюционными войсками и белоказаками, зверства белогвардейцев и воспитание в людях ненависти к врагам, формирование сплоченности потока);

3) «железный поток» (бегство от врага, встреча с войсками Красной Армии, спасение людей и их перевоспитание, организация: «человеческое море... стояло железных берегах»).

Идейное содержание повести находит яркое отражение в ее названии, образно и сжато передающем главную мысль произведения: *железный поток*. Образный характер заглавия, особого элемента текста, как уже отмечалось, фокусирует основное содержание и идейное значение текста в языковой форме и настраивает читателя на определенное восприятие произведения. Сложные синтаксические и лексические связи между заглавием и последующим текстом (см. § 11), как отношения между частью и целым, поддерживаются многократными повторами словосочетания *железный поток* и слов одного семантического поля. Заглавие «Железный поток» объединяет несколько линий повествования, параллельно развивающихся в тексте. Эти содержательные символические линии по-своему реализуются в тексте развивающимися словесными рядами. «Название многомерно: оно призвано выразить не одну, а несколько линий повествования (порой параллельных, а порой даже контрадикторных, каждая из которых по-своему преломляет в себе содержание текста» (Кошечкина 1982: 9).

Эти образы используются писателем для изображения подлинной жизни, а не оторванной от действительности абстрактной символики: «...требовалось нарисовать полотно, которое дает обобщенное, в отдельных картинах выразить что-то общее, пронизывающее все одной идеей, которая осмысливает эти отдельные картины», — писал А.С. Серафимович.

вич (Серафимович 1934: 14). Это и нашло выражение в двух образных началах.

**Текстообразующая роль остранных образов в повести.** Пронизывая повесть, они группируются и создают единую систему, которая композиционно разворачивается в тексте и взаимодействует с другими его элементами. Система образов играет текстообразующую роль, представляя собой образный каркас всего произведения.

Это проявляется прежде всего в словесных образах, характеризующих персонажи повести, в сложном взаимодействии образных словесных рядов (в синтагматическом и парадигматическом аспектах) и их разворачивании, которое отражает динамику происходящих событий, в развитии содержания повести, её основной идеи. Трансформируясь, образуя ряды-парадигмы, остранные образы представляют собой образные «цепы» отдельных микротекстов, образующих в своей совокупности макротекст.

Остранные образы эстетически сгущают изображение наиболее важных, напряженных, переломных по своему значению ситуаций повести, а сами словесные ряды (парадигмы), образующие своеобразные микросистемы, последовательно группируются вокруг главных образов – Кожуха и идущих за ним людей.

Объединяясь в соответствующие образные поля (*железный* и *поток*), компоненты этих ТСП в то же время противостоят друг другу, взаимодействуют друг с другом, давая в последствии образный синтез – новое качество: *железный поток*.

Портрет Кожуха создается в основном за счет сравнений, общезыковых и поэтических метафор, которые подчеркивают сконцентрированную волю. Этот портрет несколько схематичен, но очень выразителен. «Кожух дан у меня несколько односторонне, – писал А.С. Серафимович, – но это я сделал умышленно, чтобы сосредоточить впечатле-

ние на определенной стороне его характера» (Серафимович 1934: 9).

В начале повести, при первом описании портрета Кожуха используются сравнения и неметафорические средства текста, предшествующие метафорам и подготавливающие их:

«У ветряка стоит низкий человек, весь *тяжело сбитый, точно из свинца*, со сцепленными *четырёхугольными челюстями*. Из-под низко срезанных бровей, *как два шила*, сверкают маленькие, ничего не упускающие глазки».

Сравнения (*тяжело сбитый*) *точно из свинца, как два шила* подготавливают постпозиционные метафоры парадигм со значением 'лицо (челюсти)', 'голос' и 'глаза'. Они развиваются в тексте параллельно, с развитием самого текста, воздействуя друг на друга.

Здесь преобладают атрибутивные остранные знаки: *железные, каменные, четырёхугольные челюсти; колючие, тонко-колючие, светло-колючие, острые, колкие, острого блеска, звериные, отлива серой стали, сверлящие глаза; железные желваки; неподвижно-каменные черты; ржавый, ржавого железа, железно-мягкий, с железным лязгом, ломано-железный, проржавевший голос*. Они, образно определяя внешность, глаза и голос Кожуха, заключают в себе ярко выраженную взаимосвязь основных характеризующих сем: 'угловатый', 'железный', 'острый', 'решительный', 'волевой', что и объясняет характер семантического и эстетически воздействующего приращения образных слов.

Глагольные остранные знаки дают описание энергичных действий Кожуха, их динамики, развития: *протискивал сквозь зубы слова; сказал, втискивая в мозги; перемалывал слова; остро влез глазами; вцепился, сверлит, впился, покалывал глазами, ломает тишину, разрезал тишину* и т.п.

Гораздо меньше субстантивных остранных знаков, но и они тематически соотнесены как между собой, так и с другими формально-грамматическими типами. Например,

глаза Кожуха – *играющие искорки, огоньки, иглы, два волчьих огонька, сталь* и т.п.

Временная последовательность повествования нарушается один раз: во время перехода Кожух вспоминает свою жизнь. Это отступление делает понятным, откуда у Кожуха «железное» начало в характере и внешности и смелость взять на себя командование многотысячным отрядом.

Кожух, бедняк, в турецкую войну был послан за боевые заслуги в школу прапорщиков, но *«следы добытых когда-то с таким нечеловеческим упорством погон жгли плечи. И так же каменно, с таким же украинским упорством он решил каленым железом, своей кровью выжечь эти следы и так послужить... громаде бедноты, кость от кости которой он был».*

Это объяснение – по существу, смещенная во времени глобальная постпозиция, объясняющая не один, а целую систему остранных знаков и вместе с тем такая же препозиция объяснительных средств образности.

В изображении массы наряду с субстантивными остранными знаками и их образными определениями, такими, как *дико шумящий, текущий, непрерывно льющийся, черный, человеческий, непрерывающийся поток; безграничное, взбаламученное людское море, бесчисленное людское море, буйное человеческое море, бушевавшее человеческое море; бесконечная, бесконечно-извивающаяся змея* и др., широко используются глагольные, обозначающие само движение «железного потока»: *льется (черный человеческий) поток; течет живая масса, колонна течет и тает, толпы потекли, ряды наводнили, матросы потонули (=исчезли. – М.Н.), повозки обтекают (=двигаются. – М.Н.), (воинские) массы выливались, струились, пенились* и т.п.

Характер текстового приращения в изображении массы иной: слова берутся здесь из областей таких семантических полей лексики, как 'море' 'поток', чтобы образно обозначить

массовость, мощь и вместе с тем стихийность движения, которое становится в процессе борьбы осознанным<sup>1</sup>:

«Все шире растекается *людское море*, неохватимо теряясь пятнами бронзовых лиц.

А за садом в степи бесчисленное *людское море*, как тогда, при начале похода, такое же необозримое *людское море*. Но что-то новое покрывает его. Те же бесчисленные повозки беженцев, но отчего же на лицах, как отражение, как живой блеск, печать непотухающей уверенности?»

Текстообразующая роль остранных знаков проявляется в повести не только в организации единства изобразительных средств языка, но и в их развитии: образные нити словесных рядов проходят через весь текст, создавая его единство, цельность. Это значит, что текстообразующая функция взаимосвязанных образов проявляется и на уровне композиции повести, и на уровне развития ее идейного содержания.

Наращение трудностей, которые преодолевает Кожух, образно передается градацией, характеризующей его речь. Сначала, когда Кожуха еще не выбрали командиром, он обращается к толпе *железно-мягким голосом*, советуясь с людьми:

«Он разжал челюсти и сказал *железно-мягким голосом*, но в шуме и гуле было всюду слышно».

Позже, встречая сопротивление своему приказу, Кожух говорит иначе: *голосом ржавого железа, голосом ржаво-ломаного железа*. От его возмущения *ржавое железо, ломаясь, гремело*.

Во время атаки, когда от командира требуется наивысшее напряжение всех сил и способностей, «ржавых» ноток в его голосе его уже нет: «*железно-ломаный, с лязгом, голос*,

<sup>1</sup> Слово «море» в переносном значении толкуется как 'большое количество кого-чего-либо' (*море людей, море слов*), поток – 'движущаяся масса', например людей.

как будто протиснутый сквозь челюсти, *поломал* оцепенение и тишину: – Вперед!.. в атаку!!»

Текстообразующая функция системы остранных знаков как образных средств интеграции цельного текста ярко проявляется, например, в их трансформации, при обозначении массы людей – армии и беженцев, совершающих трудный переход. Такая трансформация приводит к возникновению словесного ряда, члены которого тесно связываются с композицией повести (см. выделение трех ее основных сюжетно-композиционных частей) и ее идейно-эстетическим содержанием. Все составляющие категории образа автора как «фокуса» произведения – образные средства языка, композиционная структура (включая образы) и идейное содержание – оказываются тесно и органически связанными, соотносенными. Вот как развивается «цепочка» трансформаций, обозначающих движущуюся массу людей.

В первой из выделенных выше частей повести это – *людское человеческое море, бесконечный поток, дико шумящий поток* и т.п.:

«Неохватимое *человеческое море* взмыло *лесом рук* (*лес рук* – поддерживающий остранный образ); Среди *моря рук*, среди *моря голосов* поднялась... рука; Толпа *раступалась*, потом *свертывалась* и *текла бесконечным потоком* с обнаженными головами; А в дико шумящем *потоке* идут и идут демобилизованные из царской армии и мобилизованные Советской властью; тянется усталая ночь, *льется черный человеческий поток*; и пыль, едва поспевая, клубится над *потоками десятков тысяч*; В этот *нескончаемый поток* с треском... стал *вливаться* из города другой *поток* *груженных повозок... Больше тысячи повозок, бричек... влилось*».

Во второй части повести, наиболее значительной по размерам, изображается движение отряда в горах. Кожух считает, что единственное спасение – перейти через горы и идти по берегу моря, чтобы соединиться с главными силами. Но не все согласны с ним. Резко ощущается напряженность

обстановки. Отряд вступает в бой. Меняется стиль изложения, авторское восприятие потока: он напоминает медленно ползущую в горах змею, остранный образ потока трансформируется, переходит в другой:

«И поползла в горы бесконечная живая змея; ...пыльная серая змея все так же поспешно уползала; спустившаяся голова бесконечной змеей, обогнув город между бухтами и цементными заводами, далеко вытянулась в узкую полосу; бесконечно-извивающаяся змея, шевелясь бесчисленными звеньями, вновь поползла в горы..., поползла к перевалу, чтобы перегнуться и сползти снова в степи, где хлеб и корм, где ждут свои; А змея все ползла, все ползла, огибая город; Людей, не слушая их стонов, быстро клали на повозки... и змея ползла и ползла, не размыкаясь – повозка в повозку».

Изменение и развитие остранный образ связан с расширением его словесных рядов. Трансформация *поток, море* → *змея* становится важным образным компонентом текста, тексто- и стилеобразующим его элементом. Изображение похода отряда в трудных условиях окрашивается различного рода коннотациями, «обертонами»: медленность движения, растянутость отряда, изменение характера движения на извилистых горных дорогах, покрытые пылью, серые лица и одежда людей. Мощь потока отступает здесь на второй план, но этот образ не угасает, а живет как воспоминание о прошлом и надежда на будущее:

«Без конца льется человеческий поток, и по-прежнему все глаза туда, где все та же недосыгаемая черта отделяет степь и небо».

В заключительной части повести, которую можно считать третьей композиционно-сюжетной частью, находим дальнейшее развитие рассматриваемого образа. Это – синтез образов: стихийный поток, пройдя все трудности испытаний под твердым, железным руководством, становится *железным потоком*: «Только тогда буйное разливалось по

степи *человеческое море*, а теперь затаилось и молча стояло в *железных берегах*».

Как уже отмечалось выше, любая единица системы, в том числе остранные образы, входит одновременно в два типа отношений – линейные (синтагматические) и нелинейные (парадигматические), находится в системе на их пересечении. Важно подчеркнуть, что образы взаимодействуют не только линейно, внутри цепочек, развиваясь в соответствии с идейно-художественным замыслом произведения (*людское море, бесконечный поток* → *ползущая живая змея* → *человеческое море в железных берегах*, т.е. *железный поток*), но и находясь в разных «цепочках», различных образных рядах, в «*п о п е р е ч н о м*» измерении текста.

Взаимодействие словесных рядов внутри одного отрезка текста (при изображении определенной ситуации) – основа их развития. Оно показывает, как один художественный образ связан с другим, влияет на него, как и каким образом это изображается языковыми средствами.

В повести это образы командира и массы. Они находятся в постоянной взаимосвязи. Влияние одного образа на другой подчеркивается преобладанием интенсивности одного из них, появлением «признакового» элемента одного в другом что означает уподобление, подчинение первому: «*Шум, ругань, потопили его одинокий голос; Кожух тонет в этом непрерывно льющемся потоке; не переплыть ему этот поток; поток топит его*» и т.п.

Словесный образ, рисующий жоака, получает в первой и частично во второй частях образные атрибуты другого словесного, ряда стихийного еще потока, который может захлестнуть Кожуха.

Но в этой психологической борьбе уже в первой части повести заметно и другое, решающее влияние – организующее воздействие командира на массу. Оно тонко передается компонентом *железный* – из арсенала языковых средств,

изображающих командира (ср.: *железные челюсти, железный голос*), т.е. из другой «цепочки» остранных знаков:

«Прежде надо перестроить армию... – дисциплина чтоб железная, тогда спасение; идут весело, густо, и над вздымающейся взрывами из-под ног пылью – рубленным железом марш в такт дружно отдающемуся в земле шагу».

Кожух ругает за грабеж; авторская позиция здесь резко обозначена «сгущенным» образно-метафорическим изображением командира, «железных» ноток его голоса: «... а вы разбойниками стали, – пошли грабить. Стояла такая тишина напряжения, что вот лопнет. А ржавое железо, ломаясь, гремело: – Я, командующий колонной, назначаю двадцать пять розог каждому; Кожух ржаво закричал – «Лягайты вси!»

Осознание вины людьми подчеркнуто сравнением (*такая тишина, что вот лопнет*), которое резко контрастирует с «железным» голосом командира.

Взаимодействие основных словесных рядов ярко проявляется в том, что черты Кожуха (*железные челюсти; искорки, иглы* – о глазах, которые *остро впиваются*) постепенно становятся характеристикой его товарищей, людей прежнего стихийного потока:

«Идут, впиваясь *искорками* мучительно суженных *глаз* в далекое знойное трепетанье; тысячи по-звериному *острых глаз* наполняли тьму; под бровями *остро светятся точки* крохотных зрачков, не отрываются от знойного трепещущего края пустынной степи» и т.п.

Текстообразующая и образная, стилеобразующая роль не ограничивается в повести А.С. Серафимовича развитием и взаимодействием основных словесных рядов. Эти ряды имплицитно связаны с ними дополнительные, производные «цепочки» остранных образов, находящихся в той же самой семантической плоскости слов одного ТСП.

Изображение потока людей сопровождается другими словесными образами той же лексико-семантической группы: *темнота разлилась, мгла плывет, небо струится, ночь медленно плывет, струится воздух, выплывает зной, пыль всплывает, звуки плывут, брань всплывает, шаги залили, налитое отчаяние, голоса разливаются, печаль разливается, эскадроны разлились, голос потонул, ряды наводнили (площадь), молчание плывет, разливается тревога, повозки обтекают (людей), текучее движение* и т.п.

Движущаяся «змея» вызывает иные ассоциации, приводя к олицетворению явлений природы: «Извиваясь белой змеей, вползает клубящееся шоссе в гуще лесов; поползло на десятки верст шоссе; он [Кожух ] помолчал, вглядываясь в наползающую в ущелье ночь; В ущелье вползала ночь; К Кожуху со всех сторон ползут донесения, указания, разъяснения, планы, иногда неожиданные; колонна ползет и ползет; уползают повозки (ср. ранее: повозки обтекают) и т.п.

Различные трансформации остранненных образов выражают сложную гамму отношений. Они являются не только прямым выражением авторской модальности, но и оценки происходящего различными персонажами. Интересно, что люди, не желающие революции, по-иному воспринимают людской поток: «Это он, князь Михеладзе, владелец небольшого, но прелестного имения под Кутаисом, он отсечет одним ударом голову ядовитой гадине, которая ползет по побережью; Невидимый отвесный обрыв вселяет чувство спокойствия и уверенности: *ящерица не взберется*» и т.п.

Образный словесный ряд получает здесь свое развитие: поток → море → змея → ядовитая гадина → ящерица. Последние два члена ряда выражают негативное отношение к революции.

**Взаимодействие изобразительных средств языка повести.** Целенаправленный отбор языковых средств, художественных деталей и конструкций, определяемый художественным замыслом произведения, создает общую образность

текста. В арсенале выразительных средств повести остранные образы разных типов.

Метафоры тесно взаимодействуют с другими образными средствами текста, например, с образной метонимией, подчеркивающей трудности тяжелого похода, усталость, лишения. Изображение окружающего, природы дано через восприятие обессилевших, голодных людей: «Неукротимо тянутся повозки, и стоит тысячеголосный, тысячекрат отраженный *голодный скрип в голодных скалах.., неумолчный голодный скрип колес, среди голодных скал*. И в этих клубящихся облаках – чуялось – движутся *тысячи голодных*». Голод, испытываемый ползущей пыльной змеей-колонной, жатся, охватывает все окружающее ее.

В силу действия закона общей образности текста самые обычные «необразные» слова получают большую семантическую и эстетическую значимость. В эпизоде, изображающем замученных и повешенных белогвардейцами солдат, закаляется сталь человеческих сердец. Окрепшее единство людского потока, уже ставшего железным, скупое, но очень выразительно подчеркнуто употреблением слов *одно, единое* и сравнением *как один*, поддерживающих образный словесный ряд: «Тысячи блестящих глаз смотрели, не мигая. Билось *одно* нечеловечески-огромное сердце... Проходят тысячи, десятки тысяч людей. Уже нет взводов, нет рот, батальонов, нет полков, – есть *одно*, неназываемое, громадное, *единое*. Бесчисленными шагами идет, бесчисленными глазами смотрит, множеством сердец бьется *одно* неохватимое сердце. *Как один*, не отрываясь, впились в знойную даль».

Единство и «железная» организованность подчеркивается здесь, как видно, антитезой: *тысячи блестящих глаз – одно* нечеловечески-огромное сердце; *тысячи, десятки тысяч людей*, нет взводов, рот, батальонов, полков – есть *одно* неназываемое, громадное, *единое, одно* неохватимое сердце. Это – завершение развития главного образа повести – потока: *стихийный, «ползучий» → единый, «железный»*.

Основные образные ряды часто пересекаются с номинативными, создавая двухплановое изображение. Образ *людского потока* постоянно перекликается с образом *реки*, который сопровождает отряд на его сложном пути: «Только пенисто-клокочущую *реку* холодной горной воды, что кипуче несется за станицей, не в силах покрыть удушливые облака».

Обозначение шума воды (*реки*) – своеобразное сопровождение людского потока, его многоликого голоса, мыслей, настроений. Прямые значения слов здесь также взаимодействуют с образными, создают общую образность текста: «...немолчный *шум воды* нагоняет дрему, не то смутные воспоминания; в черноту окошек, ни на секунду не смолкая, накатывается полный угрозы *шум воды*; *шум воды* вырос, наполняя всю темноту; Только *река шумит*, но и *шум* ее присмирел, куда-то отодвинулся, и громадный сон мерным дыханием покрывает десятки тысяч людей; Плохо дело, значит сошлись вплотную... и услышал он, как *шумит река*; В непрерывно бегущем *шуме воды* текло время».

А.С. Серафимович показывает процесс превращения «*дикого шумящего потока*» в «*железный поток*». Многие картины, составляющие текст, пронизаны общей идеей, которая и позволяет осмыслить его как целое. Оно воплощается писателем как процесс *движения*, которое и составляет внешнюю канву повести. События представлены во времени и пространстве по мере движения отряда. Именно процесс движения подсказывал писателю разные метафорические образы (*люди – поток*, *люди – змея*), приобретая обобщенно-символический смысл. Движение отряда становится его осознанием революции, а трудный путь становится путем организации массы. «Я описывал отдельный поток, смутно лишь представляя себе, – писал А.С. Серафимович, – в какой бушующий океан вскоре сольются эти потоки».

Идея движения приобретает в повести все более символический характер и становится историческим обобщением. Система остранных образов, использованная в «Железном потоке», ярко выражает мироощущение писателя, в обобщенной, синтетической форме передавшего героизм людей.

Одна из замечательных и важных художественно-композиционных особенностей повести А.С. Серафимовича «Железный поток» прием остраннения. Это ключ к пониманию гиперболических метафор гротескного изображения. Железные челюсти Кожуха, его *ломано-железный голос* и *колкие стального цвета* глаза, которыми он мог *вцепиться* в тебя и от которых *не вырвешься*, как и многое другое, — все это результат восприятия, вызванного огромным, нечеловеческим напряжением людей. Завершение похода, спасение людей возвращают читателя к реальному восприятию действительности. И переход от остранный изображения к обычному еще более усиливает контраст, подчеркивая в человеке его необычные возможности, исключительные черты характера, волю и целеустремленность руководителя: «Кожух раскрыл рот, чтобы заговорить, и все ахнули, как будто увидели его в первый раз: *«Да у него глаза синие!* Нет, не закричали, потому что не умели назвать словами свои ощущения, а у него глаза действительно оказались *голубые ласковые и улыбались милой детской улыбкой...* А он ласково смотрел на них *голубыми глазами*, а в сердце выжигалось огненным клеймом: Нет у меня ни отца, ни матери, ни жены... только одни эти, которых вывел я из смерти».

Людам впервые открылся истинный облик командира, обстоятельства руководили им и заставляли быть жестоким и суровым. Глубоко символично и закономерно, что осознание этого произошло на митинге, где чувство единства осознано с такой силой. Исчезновение образных средств в описании облика Кожуха очень точно передает единство командира и народа: *«железные шеренги»*, ставшие такими же, как и их

командир, воспринимают его не отдельно от себя, а как организованную силу, неотъемлемую часть «неразрывности с той громадой, которая зовется Россией».

## 15.2. А.Г. Малышкин «Севастополь»

Анализ системы остранных образов в повести А.Г. Малышкина «Севастополь» имеет эскизный характер: это лишь своеобразный фон по отношению к результатам предшествующего анализа, оттеняющий существенно общее и характерное в них.

В повести А.Г. Малышкина «Севастополь», как и в «Железном потоке» А.С. Серафимовича, показан процесс взаимоотношения масс – революционных матросов и личности – офицера Шелехова. Это основная тема произведения.

А.Г. Малышкин – писатель-маринист. Он создал запоминающиеся образы моря, которые играют большую и разнообразную роль в развитии идеи произведения. «Образы моря поэтически сливаются с образом народа, с образом истории: от людей требовалась такая широта и глубина, чтобы человек мог вместить в себя величие перемен» (Ермилов 196: 11).

Образные средства здесь, как и в повести «Железный поток» А.Г. Серафимовича, связаны с лексико-семантическим полем 'море', чтобы образно обозначать *стихию, массовость, мощь народного движения*. Здесь также находим однотипные принципы композиционного распределения остранных образов, принадлежащих к одному смысловому полю и отражающих сложный процесс взаимодействия и развития образов повести.

Однако, если в повести «Железный поток» главное внимание сконцентрировано на изображении масс, воспитываемых «железной» волей руководителя, в «Севастополе» же, напротив, в центре внимания личность, формирующаяся под влиянием народа. Задачи различны, но художественные

приемы изображения сходны. Художественное воплощение таких идей требовало и масштабности изображения, «бесчисленные идеологические нити, пронизывающие собою все области социального общения» (Бахтин 1993: 23), отражены в слове 'море' и в структуре ТСП, развертывающегося в тексте произведения по законам импликации. Мощь народного движения сравнивалась с мощью природных стихий, очень часто – с образами огромного потока, моря, океана.

Перемены, происходящие в людях, характеризуются в повести «Севастополь» образами, связанными тематически с морем. Само море – и это надо специально подчеркнуть – изменяется по мере развития композиции произведения.

Вначале оно представляется Шелехову *дико несущейся и кипящей пустыней, не знающей ничего, кроме своей сумасшедшей пустоты*. Это образное отражение внутреннего состояния героя, не нашедшего своего места в жизни. Передавая растерянность Шелехова, его колебания в выборе пути, писатель вновь обращается к образу моря, которое вместе с героем переживает его растерянность: «Море плескалось, *немолчное*, как множество тревожно совещающихся собеседников»; «Не лучше ли бы уйти отсюда к морю, одиноко вникнуть в него, стать как бы самому частью этой беспредельной закинутости, прислушаться, как *бродят* в ней *смутные и большие ответы...*».

Наибольшее слияние образа моря с образом людского моря – в конце повести, когда Шелехов вместе с матросами, с людским морем: «*Море* поднималось все выше и выше, *равняясь с плечами отряда и с небом*, расстилаясь во все края *торжественно-нелюдимой мировой дорогой...* Море поднималось неоглядное, головокружительное, *освобождающее* и вместе с тем *полное особого напряженного смысла*. Казалось, оно без слов, но в тысячу раз могучее, чем словами, *выражает* то, с чем Шелехов все время стремился и не мог пока слить себя». Революционные изменения представ-

лены как темные силы, позиция героя по отношению к революции имеет негативный характер: «*Столица погружалась в темень развала, междоусобные побоища; контуры университетов, департаментов – останки драгоценной культуры, еще не смытые в пучину*».

Затем образы приобретают более конкретный и уже социально направленный характер: «*Зал был все тот же... высочайший синеватый простор с блистающим иконостасом и портретом императора во весь рост. Но уже зловеще кренился – в отдаленный ветер каких-то криков, свалок*».

*Трежит, накренилась 180-миллионная страна. ... На все стороны, под все ветры шаталась шаткая посудина флота. Газетные листки доносили удушье, взбаламученный опасный гул накреняющейся над пропастью страны*».

Остранненные знаки зал кренился, накренилась страна, шаталась посудина флота и т.д. образно переданы атмосфере перемен, в тексте создается «аккомпанирующий» образный план, ярко поддерживает основную идею произведения. Компоненты ТСП – основа структурированного целостного доминантного анализа языка произведения. Необходимо подчеркнуть, что ТСП организуется категорией автора как целенаправленная система, в который разнородные элементы являются единым выражением идейно-эстетического смысла.

Анализ текста позволяет проследить, как множество различных образов художественно передают существенно общее – *массовость, стихийность* народного движения, не сразу осознанного: человеческое море подвержено приливам и отливам: «*Балтийского вокзала не узнать. Его первый класс смыло черт знает куда, завалило махоркой, папахами... И все, стиснувшись плечом к плечу в вокзальных коридорах, перли тихой сдавленной волной к выходам, где синело дымное небо невиданного, революционного Петрограда. Толпа выхлынула уже на Большой проспект, в просторное каменноэтажное ущелье, где базарами кишело многолюдье. ... Толпы хлеста-*

лись вдоль улиц, копилась гигантские события. ... Бурно выхлынул народ. ... Народа вливалось все больше и больше... полноводно кишело на лестницах. ... И опять гремела и гневно восклицала марсельеза, бурлило ослепленное роскошным светом солдатское море. ... Все еще крутилось, поводили улицы народом, манифестациями, грузовиками» и т.п.

Характер образного «приращения» здесь тот же, что и в повести «Железный поток». Изменения в стране связаны с движением, смывающим старый порядок, но в отличие от «Железного потока», где массы действуют вначале стихийно, не подчиняясь революционной дисциплине, в «Севастополе» матросы объединены революционной дисциплиной, организованы: «Матросы грудями вперед всплывали во двор, колебля волну штыков гордо и плавно. И Шелехова, маленького, жалкого корчат эти глаза матроса, эта воля больших просторов, ясных просторов мужественной души. ... Жить, жить, отплыв от всех берегов! Кто его знает, кто его запомнит в этом безымянном океане, прапорщика Шелехова!»

Единство образов подчеркивается единством изобразительных средств в речевой структуре образа автора. Шелехов, осознав, что нельзя «жить, отплыв от всех берегов», меняется, компоненты ТСП выражают сложную гамму отношений: «Он уже, как властитель, смеет наклониться над толпой и спросить этот океан преданных ему глаз... Шелехов один над морем, над зыбью человеческих глаз... Не человек, а тугой могучий парус... Это он мчит и мчит вперед зыблющееся послушное судно».

Но не только Шелехов постепенно преодолевает в себе иллюзии, их какое-то время разделяют и потом преодолевают – хотя совсем по-иному – массы. Метафора, являющаяся просторечной по своей стилистической характеристике, очень емко передает решимость матросов бороться до конца и также связана с темой 'море' 'поток': «Но теперь, товарищ, время другое, теперь *болтыхаться* туда-сюда не приходится». Языковая (стилистическая) и социальная характеристика

здесь слиты воедино. Основная масса, осознав свою позицию, с решимостью борется: «Офицеры враждебно смотрели на одичалое *«человечье море»*, предлагая всем разойтись. Но моряки *«копились грозой, топили в гаме, в поднятых кулаках* эти приказы. Начinalи *выплывать* старые счеты. Но офицерам, даже не прощенным, не намекали никогда... запрятав все на глухое дно, про запас. Злобный матросский *нетерпеж* разрастался, мог *перелиться* через край... Зал заседаний обратился в *штормующее море»*.

Структурированное множество элементов, совокупность словесных ассоциаций группируется вокруг образного стержня, ядерного тропа. Развитие образов происходит не только на основе какой-либо отдельной характеристики, а по всему фронту образности. Цепью семантически взаимосвязанных метафор изображается изменение позиции Шелехова: «Когда это началось? Должно быть, как матросы стали отходить на иную, отвергнутую им развилину пути... А как там ревели за *бортом*, какой ужасающий и увеселительный разыгрывался *шквал*! Сгинуть бы в этом океане вольной птицей!»

Людское море, которое Шелехов прежде не понимал и которого боялся, наконец, приняло его, признало своим: «Захлебнувшегося, ослепленного — его выкинуло на край пропасти, на народ, его поднимали *гребни моря*, того самого, что все время недостижимо шло где-то вне его, теперь оно приняло его в самую сердцевину, лелеяло его. *Шеститысячная волна матросов и портовых* в три дня смыла с полуострова контрреволюцию, а там устремилась далее... захватив с собой среди тысяч других и крошечную судьбу некоего Шелехова».

Как и в повести «Железный поток», остранненные образы в «Севастополе» используются не только для изображения главного героя и народа, но и для описания явлений природы, действий людей, создающих фон повести: *лилось* вокруг небо и море; небо *струилось*; *тротуары* отяжеленно

плавали в сумраке; гуляющие, выплывающие из темноты люди; тусклая чешуя мостовой; заштилевшая листва платанов; людное русло Нахимовского проспекта; пулемет поливал с крыш; в темной воде сознания проплыл Сафронов; наболело, прорвалось через все плотины, хлынуло; Жека ручьилась злым смехом; мир был наводнен удачей; шум натекал обманно и смутно; плескался, захлебистый матросский смех; начинали выплывать старые счеты; приказы; топили в гаме; уяснить свою мысль, донести, не расплескав; доплескивалось... пианино и т.д.

Основным фактором формирования ТСП художественного текста принято считать коммуникативную установку автора (авторскую интенцию, замысел произведения). Применяется и синонимичный термин «семантическая мотивация» (Лысенкова 1997), который акцентирует лингвистический аспект – мотивационную связь между содержанием произведения и отбором языковых средств, формирующих семантическое поле данного текста, его состав, границы, структуру, ассоциативные связи, определяющие синтагматику поля и т.д. Семантическая мотивация понимается как образ-идея, заключенный в семантическом ядре художественного текста; смысловой центр, фокус, вбирающий смысловое пространство текста. Изначальная «заданность» компонентов поля сохраняется на протяжении всего произведения. Художественно значимая семантика ключевых слов рождается всем смыслом текста, его темой. Ассоциативные ряды в тексте, состоящие из семантически соотносимых слов, представляют собой не только элементы ТСП анализируемых произведений, но и характерные признаки конкретной эпохи. Они являются «ареной скрещения и борьбы разнонаправленных социальных акцентов... продуктом взаимодействия социальных сил» (Бахтин 1993: 48).

Единство темы и образов в повести А.С. Серафимовича и А.Г. Малышкина, сходство образного видения мира у этих писателей во многом определили существенно совпадающие приемы изображения народных масс и личности.

### 15.3. В.В. Маяковский «Владимир Ильич Ленин»

Подлинная образность не украшение, а сущность художественного мышления, процесс и результат эстетического моделирования действительности. Это важно для понимания и собственно языковой образительности, например тропа (в более широком плане – приема остраннения). «Троп – не та форма, в которую отливается готовая поэтическая мысль, но та форма, в которой она рождается. Поэт мыслит образами, а не придумывает их. Кто, имея готовое обобщение в виде отвлеченной формулы, переводит эту абстракцию в художественную форму единичного случая, тот не поэт» (Горнфельд 1911: 344). Подчеркнем, что образ, запечатленный в одном слове, иногда определяет всю композицию литературного произведения, выступая как его художественный синтез или обобщающий символ.

В поэме В.В. Маяковского «Владимир Ильич Ленин», как и в проанализированных выше произведениях, есть размышления о взаимном влиянии человека и общества. В.В. Маяковский поднимает вопрос о взаимоотношении вождя и масс на качественно более высокий уровень. Не ставя перед собой задачу дать цельный лингвостилистический анализ поэмы, ограничимся рассмотрением системы ее остранненных образов, изображающих вождя и народ.

Огромная по своей значимости тема требовала соответствующего художественного воплощения, определенного «ключа» ее образного, масштабного раскрытия. При анализе языка поэмы отчетливо выделяется тема, охватывающая значительное количество взаимосвязанных образных систем – описание революционных событий как движения водной стихии.

Тема начинается в тексте с идентификации *люди – лодки*, приводящей затем по закону импликации к созданию соответствующих образных словесных рядов в их сюжетно-композиционном развитии:

*Люди – лодки.*

Хотя и на суше.

Проживешь

свое

пока

много всяких

*грязных ракушек*

налипает

нам

на бока.

А потом, пробивши

бурю разозленную,

сядешь,

чтоб солнца близ,

и счищаешь

*водорослей*

*бороду зеленую*

*и медуз малиновую слизь.*

Погруженность в быт, мещанство, приверженность старому миру мешают движению, развитию: застой подчеркнут остранными их аксессуарами (*грязные ракушки, зеленая борода водорослей, малиновая слизь медуз*). Жизнь поэта представлена как составляющая общего движения и также обретает образный смысл, он хочет быть лучше, «чтобы *плыть в революцию дальше*».

Образ революции – моря сопровождает события поэмы. Чаще он представлен целой образной микрокартиной, основа которой – образы лексико-семантического поля 'море':

И снова ветер  
свежий, крепкий

валы  
революции

поднял в пене,

Литейный

залили

блузы и кепки.

Весь текст поэмы пронизан образной «сеткой», через которую воспринимается ее основное содержание, усиливая ту или иную сторону изображаемого, например, углубляя его сатирический аспект. Несмотря на принадлежность смежному полюсу, эти образы приобретают сниженный характер как обозначения принадлежности старого застойного мира:

Сначала мелочь —  
вроде мальков.

Потом повзрослее —  
от шпротов до килечек.

Вот этой

мелкобуржуазной стихии

еще

колышется

мертвая зыбь ...

Победа революции временная, стране угрожает новая опасность: «Такую ли *течь* загородите горстью? Казалось — наша лодочка кренится...».

В.В. Маяковский придал осязаемую конкретность отвлеченным понятиям. Художественное пространство рассматриваемого поля насыщено яркими образами, органически вписывающимися в текст. Образные «нити», протянутые на периферию поля, перекликаются с темой, оживляя образ,

поддерживая его и рождая производные. Емкими словесными образами характеризует поэт сложные политические проблемы в России в начале прошлого века. Они тесно связаны с общей идеей поэмы и придают эмоциональную окраску глубинному смыслу событий и фактов:

Мы победили,  
но мы в пробоинах:

Машина стала,  
обшивка — лохмотья.

Где порт?  
Маяки поломались в порту,

Кренимся,  
мачтами  
волны крестя!

Вот одна из иллюстраций имплицативной зависимости словесных образов, столь характерной для пространства ТСП, создающая семантическое единство всего произведения. Изменения также переданы остранным в морском «ключе»:

но так

лишь Ильич умел и мог —

он вдруг

повернул

колесо рулевое

сразу

на двадцать румбов вбок.

Единство вождя и народа отражается в самом языке поэмы, в системе изобразительных средств. Например, так изображаются взаимно обогащающие отношения руководителя и массы:

Бился

об Ленина

*темный класс,*

тек от него

*в просветленьи.*

и обданный<sup>1</sup>

силой

и мыслями масс

с классом

рос Ленин.

Затем этот образ развивается: масса – не темный класс, а команда корабля, единая и организованная. («команду усталую берег покачивал»)

Залив

Ильичем

указан глубокий,

и точка

смычки-причала

найдена,

и плавно

в мир,

строительству в доки,

вошла

Советских республик

громадина.

Попытка социально-философского осмысления роли вождя не противоречит «обыденному» остранненному его описанию деятельности. Нарочито наглядное остранненное

<sup>1</sup> Ср.: волны бились о берег, обдать водой (волной, брызгами).

описание его деятельности поддерживает основную мысль о значительности исторических событий:

И снова  
становится  
Ленин-штурман,  
огни по бортам,  
впереди и сзади.  
Теперь  
от abordажей и штурма  
мы  
перейдем  
к трудовой осаде.

Последняя часть поэмы – похороны В.И. Ленина: «Ужас из железа выжал стон». Горе необозримо, как океан:

Вовек  
такого  
бесценного груза  
еще  
не несли  
океаны наши,  
как гроб этот  
красный,  
к Дому союзов  
плывущий  
на спинах  
рыданий и маршей.

В конце поэмы оптимистический призыв продолжить дело вождя:

*Топота потоп,*  
*сила кругами,*  
ширясь,  
расходится  
миру в мысль.

Молодежь названа *подшефным флотом* той необъятной флотилии, которая знает свой путь в океане революции:

*Подшефный флот,*  
*подымай якоря,*  
в море  
пора  
подводным кротам.

При всем сходстве образов в повестях «Железный поток» и «Севастополь» и поэме «Владимир Ильич Ленин» их система в последней имеет характерное отличие. Здесь другая их группировка: вождь и народ — едины, сплочены одной целью<sup>1</sup>.

Поэтому в поэме другая система оппозиции образных средств: изображению революционного движения, его мощи, организованности и решительности вождя (ср. *плыть в революцию, валы революции (поднимать в пене), блузы и кепки залили Литейный, топота потоп, рабочий класс — команда,*

<sup>1</sup> В «Железном потоке» А.С. Серафимовича, как мы видели, главный акцент на революционном воспитании масс, в «Севастополе» А.Г. Малышкина — на личности. Взаимоотношения вождя и народа, рост сознательности масс передан В.В. Маяковским словами: «Бился об Ленина темный класс...»(см. выше).

комсомол – *подшефный флот*. Ленин – *штурман*) противопоставлено прежде всего изображение врагов (*мертвая зыбь* (мелкобуржуазной стихии) «мелочь» – *от шпротов до килечек* и др.), мещанства, застоя, «родимых пятен» старого общества (*грязные ракушки, зеленая борода водорослей, малиновая слизь медуз* и др.).

Особый словесный ряд – изображение трудностей борьбы. Он как бы скрещение двух первых: *лодочка кренится, мы в пробоинах, обшивка – лохмотья, кренимся, мачтами волны крестя* и др.

Каждый из образных рядов, включающий однотипные члены парадигмы, реализует одну из подтем темы 'море', вместе они создают сложную картину борьбы, диалектику развития человеческого общества.

Целостный и всесторонний анализ остранных образов может быть осуществлен на уровне их изучения в макротексте (то есть во всем художественном произведении или относительно самостоятельных его частях). На первом плане здесь выступает композиционный и идеологический аспект изучения художественной речи. При этом основное внимание уделяется анализу взаимодействия ТСП и эффекта острания, характеризующих основные образы литературных произведений. Анализ ТСП тесно соприкасается, а иногда и пересекается (особенно на периферии) с другими семантическими полями и предстает как система постепенных градаций и переходов, развивающаяся в тексте по законам импликации.

Компоненты ТСП как единицы языкового пространства формируют и содержат в себе глубинные смыслы, формирующие противоречивую, специфическую художественную картину мира. Они проявляют в нем новые смыслы, реализуя в самих себе потенциально заложенные, вступая во множественные отношения парадигматического, синтагматического и ассоциативного характера. В художественном тексте остранный образ реализуется как серия взаимосвязанных упот-

реблений, образующих (метафорическую, метонимическую и т.д.) парадигму, члены которой могут отличаться друг от друга формально-семантически или только семантически как единицы одного и того же семантического поля. При этом характер и глубина парадигм обнаруживаются при их изучении в протяженном тексте в их имплицативном развитии.

Главной, глобальной закономерностью развертывания систем остранных образов художественного текста (как, впрочем, и других типов текста) является импликация языковых средств текста (как «необразного», так и образного характера), объясняющая взаимодействие и взаимообогащение обычных и образных рядов в литературном произведении.

Как уже отмечалось, система остранных образов, как и любая другая система в языке, образуется в результате вхождения каждой единицы одновременно в два перекрещивающихся ряда: парадигматический (нелинейный, ассоциативный) и синтагматический (линейный, текстовый). Каждый острый образ в ряду других, т.е. в парадигматике, чем-то отличается от последних по значимости и содержанию, что проявляется в ее сочетаемости и в связи с другими единицами текста.

Каждое отдельное употребление члена такой парадигмы подчеркивает ту или иную характерную черту или сторону изображаемого, передавая динамику его развития, меняя способ образного представления предмета или явления.

Всякое художественное произведение, являясь реализацией творческого замысла автора, — чрезвычайно пестрая и сложная картина, его нельзя представлять только как поверхностную структуру, изолированную, существующую в одном измерении. Созданный автором мир — это некий порядок, целое, которое сложилось из представлений о его составляющих, о множестве частных смыслов. Как показывает анализ произведений, существенно и то, что смысл текста оформляется в зависимости от того, каким образом фор-

мируются его составляющие, как они функционируют и трансформируются.

Комбинация проникновения в свойства целого и его частей, их диалогические отношения обуславливают правомерность постановки вопроса о том, что избирательный анализ ведущих линий анализа речевой структуры произведения и, в частности, остранных образов, как важнейших его составляющих, должен проводиться на основе детерминантного подхода, поиска ведущих доминантных средств. Всякое произведение есть, конечно, сложное целое, составленное из различных совершенно элементов, организованных в различной степени, в различной иерархии подчинений и связи, и в этом сложном целом всегда оказывается некоторой доминирующий и господствующий момент, который определяет собой построение всего остального рассказа, смысл и название каждой его части (Выготский 2000: 217). Анализ взаимодействия ТСП и эффект острания в структуре литературных произведений А.С. Серафимовича, В.Г. Малышкина и В.В. Маяковского показал, что они сближаются в языковом и композиционном плане образами народных масс, изображаемых остроаннено в виде *потока*, *моря*, и организуемых руководителем, вождем и оказывающим, в свою очередь, большое влияние на личность.

В художественной интуиции В. Шкловского (и, прежде всего, в его книге «Пять человек знакомых», 1927) едва ли не впервые нашла эскизное выражение мысль о том, что образность литературных произведений представляет собой развивающуюся систему, организуемую по принципу поля, объемлющего как традиционные тропы и фигуры, так и, казалось бы, обычные «безобразные» слова (ср. его анализ гирлянд «роя» и «строя» у А. Белого, импликаций Е. Замятина, ведущих к переосмыслению самой обыденной лексики и др.). Взаимосвязанные в системе текстового семантического поля остроанненные образы – это эстетически значимая параллель ко всему развитию текста, играющая важную роль в его ком-

позиционном развитии. Текстовый анализ дает возможность установить некоторые закономерности развития систем остранных образов в композиционной структуре текста.

Текстовое поле представляет собой протяженную, динамически развивающуюся структуру. Основным законом развития такого поля является импликация, отношения типа  $A \rightarrow B$  (*A влечет B, если A, то B*). Для анализа языка произведений художественной литературы особую значимость имеют способы реализации остраниения, лежащие в основе целых изобразительных систем как взаимодействия различных словесных рядов и образов (тропов, фигур).

## Глава четвертая

### ПОЭТИКА ОСТРАННЕНИЯ (ТИПЫ ПОВЕСТВОВАНИЯ – ХРОНОТОП – ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПРЕДМЕТ)

---

#### § 16. Повествование в аспекте остраннения

Общепризнанным является положение о том, что изображаемое в художественном произведении подчинено той или иной идейно-эстетической задаче, описывается с определенной точки зрения (повествователя, рассказчика и др.). Сам повествователь, персонажи вместе с автором – только составляющие главной поэтической категории, «фокуса» художественного произведения, который определяет идеологию, образы, композицию, типы речевых характеристик и оценок изображаемого.

Данная глава посвящена анализу таких компонентов структуры художественного текста, как субъект речи (повествователь, рассказчик, персонажи) и внесубъектные формы и предметы (художественное время, художественное пространство, художественные предметы). Центральной категорией, организующей единство литературного произведения и методом его целостного анализа и синтеза, является «образ автора», фокусирующий и опосредующий все стороны художественного текста. Являясь концентрированным воплощением сути произведения, эта категория «объе-

диняет всю систему речевых структур персонажей в их соотношении с повествователем, рассказчиком или рассказчицами и через них являющееся идейно-стилистическим средоточием, фокусом целого» (Виноградов 1971: 118). Раскрытие специфики повествования в аспекте остраннения необходимо в целостном единстве всего произведения, где каждый компонент связан с многогранной структурой образа автора.

Изображаемое в художественном произведении подчинено той или иной идейно-эстетической задаче, описывается с определенной точки зрения (повествователя, рассказчика и др.). Сам повествователь, персонажи — только составляющие главной поэтической категории, «фокуса» художественного произведения, который определяет образы, композицию, типы речевых характеристик и оценок изображаемого. Специфика художественного текста, сконцентрированного вокруг категории образа автора, представлена как система естественно и последовательно реализуемых языковых единиц, где сфера вторичных эстетических значений знаков обусловлена общим строем литературного произведения. Раскрытие и изучение всех функционально-творческих условий, которые придают языковому явлению качества поэтического, невозможно провести без исследования повествования в аспекте остраннения.

Концепции теории повествования разрабатывались В.Б. Шкловским (Шкловский 1925), Б.М. Эйхенбаумом (Эйхенбаум 1969), М.М. Бахтиным (Бахтин 1975, 1979), Ю.М. Лотманом (Лотман 1970), Б.Успенским (Успенский 2000) и др. Основные концепции теории повествования сложились в конце 60-х годов как результат пересмотра структуралистской доктрины с позиций коммуникативных представлений о природе искусства, самом модусе его существования<sup>1</sup>. Следуя за Бахтиным, развивая его идеи, ученые раз-

<sup>1</sup> Ср. давнюю традицию немецких исследователей разграничивать формы повествования от первого (Ich-Form) и третьего (Er-Form) лица, пробле-

рабатывают нарративную категорию «голоса», которая тесно связана с анализом структуры повествования, введенное и обоснованное В. Виноградовым применительно к художественному тексту<sup>1</sup>.

Повествование – общение повествующего субъекта (повествователя, рассказчика) с читателем, совокупность композиционных форм речи, связывающих читателя с изображенным миром и приписанных автором повествователю или рассказчику. «Главное, что определяет различия между языковыми сферами автора, рассказчика и персонажей, – это точка зрения, которая обуславливает и композиционные особенности развертывания, и состав словесных рядов, образующих эти соотнесенные и взаимодействующие сферы» (Горшков 2000: 151). Автор произведения, естественно, не может входить в его структуру и остается за его пределами, он «изъят из мира повествования как действующее лицо», его «образом» в литературном произведении является автор, понимаемый как «носитель концепции всего произведения» (Корман 1971: 199). Автор не входит непосредственно в текст, опосредуясь различными субъектными и внесубъектными формами.

Остановимся подробнее на особенностях субъектных форм – повествователя и рассказчика, поскольку их взаимодействие, как будет показано далее, играет важную роль в создании остранненного изображения. Точка зрения того или иного повествователя или рассказчика распространяется на изображение внешнего и внутреннего мира, персонажей, демонстрирует субъектно-экспрессивную изменчивость образа автора в мире «сложных соотношений, взаимодействий и связей, которые меняют свои структурные формы и свои

---

матику точки зрения, разработанную П. Лаббокком (Lubbock 1967), К. Фридеманном (Friedman N. 1969) и др.

<sup>1</sup> Структура повествования определяется им как «система речевых структур персонажей в их соотношении с повествователем, рассказчиком или рассказчицами» (Виноградов 1971:118).

предметно-смысловые или характеристические качества в ходе динамического раскрытия сюжета и перемещения его отдельных звеньев, ... обнаруживаются неожиданные экспрессивно-смысловые оттенки, причудливые художественно-эстетические образные грани» (В. Виноградов 1963:75).

Повествователь сообщает читателю о событиях, изображает облик действующих лиц, внутреннее состояние героя, фиксирует ход времени, дает возможность получить достоверное и объективное представление о событиях и поступках и внутренней жизни персонажа и т.д. и т.п., не являясь участником событий или объектом изображения. Повествователю свойствен всеобъемлющий кругозор, границы которого совпадают с границами изображенного в художественном произведении мира, повествователь – не лицо, а функция, «невесомый, бесплотный и вездесущий дух повествования» (Тамарченко 2001:751).

Рассказчик же находится внутри изображаемой действительности, входит в кругозор повествователя или персонажей, позволяет проникнуть внутрь изображенного мира и посмотреть на события глазами персонажей. Все этапы события рассказывания – предмет изображения, факты вымышленной действительности. «Рассказчик – речевое порождение писателя, и образ рассказчика (который выдает себя за «автора») – это форма литературного артистизма писателя. Образ автора усматривается в нем как образ актера в творимом им сценическом образе» (Виноградов 1959: 122).

Остраннение как инвариант общей образности проявляется во внутренней связи элементов повествования, их взаимодействия и смысловой направленности, выражая особое экспрессивное освещение, особую точку зрения. Отличительная характеристика – не только в наличии образных средств, а в их использовании, их роли и функции в повествовании. В частности, точка видения автора и рассказчика, способы выражения образа рассказчика, приемы субъективации повествования, языковые построения с установкой на

изображение «чужого слова» и другие различные виды «безобразной» образности, достигаемой без применения специальных средств – тропов и фигур.

Остраннение служит для выделения, подчеркивания, усиления чего-либо и для выражения эмоционально-оценочного отношения повествователя, рассказчика к объектам повествования (лицам, событиям, фактам, природе, неживым предметам и т.д.), передавая читателю определенное настроение. Остраннение связано с использованием в структуре повествования особой точки зрения, которая очень заметно отличается от привычной, нормативной, с переходом к «непонимающему герою». Такое видение, смысловой сдвиг – отражение языковой картины мира. При этом наименование лица, явления, реалии и т.д. опускается и заменяется другим или переосмысливается. Отказ от прямого наименования связан с концептуальной операцией творческого мышления. В известной степени это акт удивления миру, его обостренное восприятие, «задержанное внимательное рассматривание мира» (Шкловский 1970: 231). Это особое увеличение трудности восприятия возбуждает активность воспринимающего, заставляет в процессе восприятия вещи пережить саму вещь. Особое видение, этот «двойной свет», приводит к деформации и обнажению подобных отношений в структуре повествования, трансформирует фактический материал, который обретает новые смысловые связи. Происходит «искажение» действительности при передаче через различные точки зрения. Возникающие в результате двойной проекции повествования образы дают «свежее», по-особенному воспринимаемое, остранненное изображение.

В результате особой точки видения, события и предметы изображаются такими, какими они представляются, а не такими, какими они являются на самом деле. В.Б. Шкловский рассматривал остраннение как прием передачи события через героя, не понимающего сущности происходящего. Большое количество событий, например, у Л. Толстого передает-

ся через героя. Перенесенное в искусство, мировоззрение Л. Толстого дало установку на недоверие к жизни и потребность ее пересказать, остранный. Автор не рассказывает о событиях и происшествиях, а «как бы рисует и живописует их перед глазами читателя», а по этим впечатлениям «составляется художественный материал и оболочка события» (Шкловский 1928: 109). Степень деформации материала при этом различна. Остраннение у Л. Толстого не метод характеристики героя, а метод характеристики событий. Недоверчивость к обычному восприятию распространяется им. Для анализа традиционного остраннения необходимо посмотреть изображение восприятия героями. Оно осуществляется следующим образом: «вещи не узнаются и описываются методами других рядов» (Шкловский 1928: 118). Сцена в театре описывается глазами Наташи Ростовой, незнание вещей мотивировано тем, что она не понимает происходящего, отсюда – «крашенные картины», «полотно на досках», вместо деревьев, «дыра в полотне, изображавшая луну» и т.д. Реальность здесь деформирована, остранным восприятием героини. Пересказ – «не действия, производимого на публику, а техника действия. Это типичный случай остранения» (Там же: 119). В.Б. Шкловский подчеркивает, что есть искусство, работающее на привычной эмоциональности образов и комбинирующее эти образы. Но есть искусство, делающее вещи необычными, основанное на «недоверии» к вещам.

Необычным остранным изображением действительности выражается эмоционально-оценочное восприятие героя. «За возом шли три громадных великана с длинными пирами. ...Егорушка открыл глаза. Внизу около воза стояли Пантелей, треугольник – Емельян и великаны. Последние были теперь много ниже ростом и, когда взгляделся в них Егорушка, оказались обыкновенными мужиками, державшими на плечах не пики, а железные вилы» (А. Чехов). Повествование смещается в сферу сознания героя, показывая пред-

меты вне ряда привычного (*великаны, длинные пики*), приводящего к «ощутимости» слова, сам «искаженный» способ поэтического выражения (*ср. великаны оказались мужиками, ... державшими не пики, а вилы*), затрудняющий коммуникацию, заставляет с большим усилием (и с большей отдачей) взглянуть в текст произведения.

Говоря об исследовании повествования в аспекте остроты зрения, необходимо подчеркнуть, что использование точки зрения постороннего наблюдателя может выражаться с помощью водных слов *наверное, видимо, вероятно* и др., неполных безличных предложений *казалось, представлялось* и др. Таким образом повествователь подчеркивает то, что он не может знать точно, особенно при описании внутреннего состояния, мыслей, чувств, мотивов поступков героев с позиции постороннего наблюдателя. Подобные модальные слова «указывают на некоторого синхронного наблюдателя, присутствующего на месте действия, тем самым можно сказать, что эти слова фиксируют не только психологическую, но и пространственно-временную точку зрения» (Успенский 2000: 147).

«*Казалось, пейзаж за моими окнами приобрел вид картины, косо повешенной на стене. Косые струи дождя, косой дым из низких заводских труб, косые деревья, наклонившиеся люди, пробивающиеся через дождь и ветер, наконец, косой полет ворон, зловеще каркающих над пустырями*»; «*Внезапно его лицо стало каменным, глаза похолодели. Он засунул руку в карман и вынул старые кожаные перчатки. Мертайнеру показалось, что этим незаметным жестом Тренер небрежно спрятал в карман недавние мечты о магнолиях*». «*Представлялось, что река несла пену, отражение неба, облаков, березовых роц, свисавших по берегам. Суда флотилии кроили серыми бортами на части волнующийся весенний мир, стремительно плывший по реке. Он разлетался на тысячи осколков на каменных порогах, но быстро возникал вновь*». «*Мне кажется, что солнце остывает на наших гла-*

зах. Свет уже не тот, да не тот, как будто его закрыли пыльным стеклом». «*Степь казалась шкурой вылинявшего зверя*». «Я всматривался в этикетки, пока мне не *начинало казаться*, что жесткое солнце сжигает мой лоб и я *слышу*, как в тесных кофейнях позванивают фарфоровыми чашками арабы. Я любил все эти названия... мягко переливаются Севилья, Гвадаррама, торжественно, как латынь, гремят Гренада, Рома, Карфаген» (К. Паустовский).

Привычный и признанный предмет, как всякое новое явление, может показаться необычным, странным. Точка зрения рассказчика накладывает особый отпечаток на интерпретацию действительности, постоянная перебивка речевой перспективы приводит к тому, что он, ведя рассказ, преломляет в своем понимании все предметы, события и отношения. Изменение действительности в специфическом речевом сознании рассказчика, остранненная перспектива повествования связаны с точкой зрения, с которой ведется рассказ и даются оценки. «Рассказчик как будто не понимает значения того, что он рассказывает; читатель сам догадывается о значении слов» (Шкловский 1927: 52).

Пересечение двух плоскостей повествования создают яркую образность. Остранненный, образный план дополняется, комментируется реальным, как бы «прошит» им. Рассказ А. Чехова «Каштанка» написан от лица животного. Действительность в этих произведениях моделируется нестандартно, нетипично, остранненно. Мы видим своеобразные словесные ряды, «смещенное полотно», окутывающее весь текст. Смена типов повествования от третьего лица и от первого, совокупность композиционных форм речи приводит к особой организации повествования. Субъекты повествования – повествователь и рассказчик – разграничиваются в рассказе А.П. Чехова особым образом. Повествование ведется от третьего лица и связано с позицией «всеведущего автора», который описывает действительность с позиции животного. «За художником всегда признавалось широкое право перево-

площения и изменения действительности. В литературном маскараде писатель может свободно, на протяжении одного художественного произведения, менять стилистические и образно-характеристические лики или маски» (Виноградов 1971: 128). Зачастую позиции повествователя и рассказчика причудливым образом переплетаются. Обратимся к тексту рассказа.

«...вдруг загремела музыка. Каштанка оглянулась и увидела, что прямо на нее шел полк солдат Не вынося музыки, которая расстраивала ей нервы, она заметалась и завывала. К великому ее удивлению, *столяр*, вместо того, чтобы испугаться, *завизжать и залаять*, широко улыбнулся, вытянулся во фронт и сделал под козырек».

Создано многоплановое построение с чрезвычайно сложной языковой и композиционной характеристикой. Остранненное видение утверждается, как существующее до реального ряда, его вызвавшего. «Движение» главных героев в их композиционном развитии преобразует, остраивает действительность, накладывает отпечаток на язык всего произведения. Это позволяет говорить о смещении точки зрения на окружающий мир, об их перекличке.

Повествователь в рассказе проявляется в прямых авторских ремарках, «вторжение в повествование» происходит в виде общих рассуждений о жизни, морали и т.д. Он фиксирует ход времени, изображает обстановку действия: «*Мимо Каштанки*, заслоня ей поле зрения и толкая ее ногами, безостановочно взад и вперед проходили незнакомые заказчики. (Все человечество *Каштанка* делила на две очень неравные части: на хозяев и на заказчиков: между теми и другими была существенная разница: первые имели право бить ее, а вторых она сама имела право хватать за икры.)». В то же время анализируются и внутреннее состояние героя, и мотивы его поведения (ср.: *Все человечество Каштанка* делила на две неравные части и т.д.). Подобное смещение точки видения в сферу персонажа – это субъективизация повествования.

Рассказ характеризуется необычным, «сдвинутым» изображением объектов наблюдения, перемещение точки зрения в сферу представлений персонажа выражается в различных способах оценки происходящего. «Сани остановились около большого *странного* дома, похожего на опрокинутый супник. ... Двери со звоном отворялись и, как рты, глотали людей, которые сновали у подъезда. Людей было много, часто к подъезду подбегали и лошади, но *собак не было видно*». Так описывается с точки зрения собаки здание цирка, реалиями, близкими восприятию животного, — *странный дом, похожий на опрокинутый супник* и др. В результате такого смещения события описываются такими, какими они представляются, а не такими, какими они являются на самом деле.

Превращение повествователя в речевое поведение, сознательно отличающееся от его собственного и стилизованного под другое, чужое, является, по мнению формалистов, также сознательным, «рассказчик является особым персонажем, дополнительным характером, маской автора» (Груздев 1922: 219). Это также важнейшее средство связности, способ создания семантической структуры рассказа и смыслового развертывания сюжета. Словосочетания с экспрессивно-оценочной семантикой, словесные образные ряды группируются в художественные образы, отражающие явления действительности и развивающиеся в тексте, раскрывающем внутренний мир животного.

Многократные «переливы» и чередования типов повествования создают особое, «сдвинутое» изображение, особое «преломление» действительности, связанное с повествовательной точкой зрения, с которой ведется рассказ и даются оценки. Так описывается эпизод, когда хозяин Каштанки плачет: «...по его щекам ползли вниз блестящие *капельки, какие бывают на окнах во время дождя*». Приемы перемещения точки зрения в сферу персонажа изображают знако-

мый, обычный предмет как странный и необычный, рождая своеобразную загадку (*блестящие капельки – слезы*).

Субъективация повествования находит отражение и в самом материале, и в его организации. В частности, несобственно-прямая речь, в которую вводятся лексические и синтаксические особенности языка персонажа, прием соединения в одно целое повествования и речи персонажа. Несобственно-прямая речь позволяет писателю как бы думать и говорить за своих героев, меняя формы повествования – от первого и от третьего лица. Например: «Каштанка украла куриную лапку и спрятала ее между шкафом и стеной ...цела эта лапка или нет? Очень может быть, что хозяин нашел ее и скушал». «Она виляла хвостом и решала вопрос, где лучше – у незнакомца или у столяра? У незнакомца обстановка бедная и некрасивая, кроме кресел, дивана, лампы и ковров, у него нет ничего, и комната кажется пустою; у столяра же есть стол, верстак, куча стружек, рубанки, пыли...». Повествование как совокупность композиционных форм речи, связывающих читателя с изображенным миром, дает читателю одновременно достоверное и объективное представление о событиях и поступках, а также и о внутренней жизни персонажа (ср. повествование от третьего лица – *Каштанка украла, спрятала, виляла хвостом, решала* и т.д., а также несобственно-прямую речь – *Цела эта лапка или нет? Где лучше – у незнакомца или столяра?* и т.д.).

«Иван Иванович (гусь. – М.Н.) подходил, поднимал вверх голову и произносил длинные монологи. Каштанка думала, что он говорит много, потому что очень умен, но потом потеряла к нему всякое уважение и отвечала ему «р-р-р». Точка видения в повествовании от третьего лица «находится вне изображаемых явлений и событий, а точнее – над ними. Это точка видения «сверху». Отсюда и всеведение» (Горшков 2000: 144), которое выражается, в частности, в том, что известно, что думала Каштанка (*думала, что гусь очень умен, потом потеряла к нему уважение*), а потом возвращение к

описанию внешних событий (*отвечала «р-р-р»*) и т.д. Это композиционный прием, так как он отражает прежде всего композиционно важное перемещение точки видения.

Персонажи – носители «особого словесно-идеологического, языкового кругозора, особой точки зрения на мир и на события, особых оценок и интонаций» (Бахтин 1975: 126). Приемы представления (Одинцов 1980) основаны на том, что явления и предметы изображаются такими, какими они представляются, а не являются на самом деле. Например, когда умирал гусь Иван Иванович, Каштанке «стало *чудиться*, что в потемках стоит *кто-то* чужой. Страшнее всего было то, что этого *чужого* *нельзя было укусить*, так как он был невидим и не имел формы». Неопределенное местоимение *кто-то*, необычное, сдвинутое изображение объекта и субъективизация повествования (*его нельзя было укусить*) смещает повествование в сферу сознания Каштанки.

Необычное, сдвинутое изображение объекта наблюдения соответствует точке видения персонажа. Например, Каштанке в цирке «*казалось*, что она увидела комнату, полную чудищ, из-за перегородок и решеток...выглядывали страшные рожи, лошадиные, рогатые, длинноухие и какая-то одна толстая, громадная *рожа с хвостом вместо носа и с двумя длинными обглоданными костями, торчащими изо рта*. Понес слышался густой рев, по ком-то хлопали, и этот *кто-то*, вероятно, *рожа с хвостом вместо носа*, ревел так громко, что задрожали замочки у чемодана...». Остраннение как показ предмета вне ряда привычного, рассказ новыми словами, привлеченными из другого круга отражает восприятие персонажа (ср.: слон – *громадная рожа (синекдоха)*; хобот – *хвост вместо носа*; бивни – *две длинные обглоданные кости, торчащие изо рта*). В пределах небольшого отрезка текста сменяют друг друга различные формы повествования и различные приемы перемещения точки видения. Композиция повествования это «чередование, взаимодействие, а иногда и взаимопроникновение речевых стихий: объективного автор-

ского повествовательного стиля, глубоко личных, динамических экспрессивно-смысловых форм речи и сознания героев» (Виноградов 1959: 149).

Использование в структуре повествования особой точки зрения, оценки происходящего, которая очень заметно отличается от привычной, нормативной, – отражение языковой картины мира. Это особое увеличение трудности восприятия возбуждает активность воспринимающего, заставляет в процессе восприятия вещи пережить саму вещь. Особо следует подчеркнуть, что смена типов повествования показывает, не только с какой позиции оно ведется, но и определяет модальность, в которой оно дается. Особое видение, этот «двойной свет», приводит к деформации и обнажению подобных отношений в структуре повествования, трансформирует фактический материал, который обретает новые смысловые связи. Происходит «искажение» действительности при передаче через различные точки зрения. Остраннение тесно связано с формой повествования, ролью и функциями различных типов повествующих субъектов, многоликостью повествовательного субъекта. Что чрезвычайно важно, «не только субъект речи определяет речевое воплощение повествования, но и сами по себе формы речи вызывают с известной определенностью представление о субъекте, строят его образ» (Кожевникова 1994: 5). Разные типы структуры образа автора и соответственно разные типы структуры повествования тесно связаны, «как и всякая словесная форма, он (образ автора. – М.Н.) структурен, то есть является единством формальных «сочленений», которые обусловлены многообразием речевой экспрессии» (Виноградов 1971: 189). Остранненное изображение дается одновременно несколькими точками зрения, группирующимися на основе «сдвига», двух плоскостей мышления, пересекающихся в различных композиционных моментах. Образность литературных произведений представляет собой развивающуюся систему, организуемую по принципу поля, объемлющего как традици-

онные тропы и фигуры, так и, казалось бы, обычные «безобразные» слова.

### § 17. Хронотоп и остранный видение времени и пространства

Хронотоп (греч. *chrónos* – время, *tópos* – место) – понятие, взятое из естественных наук М.М. Бахтиным для обозначения существенной взаимосвязи «временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе» (Бахтин 1975: 234).

Художественное время и пространство – органические составляющие любого литературного произведения, важнейшие характеристики художественного образа, обеспечивающие целостное восприятие эстетически моделируемой действительности и организующие композицию произведения. Пространство и время – две основные формы бытия, разрывать и противопоставлять которые нельзя. Художественное же произведение живет по своим законам: понятия и соотношение времени и пространства в нем трансформируются. «Создавая мир воображаемый, мир, в котором действуют вымышленные лица и в большинстве случаев в условном пространстве, автор волен сжимать, обрывать и вновь продолжать время действия и пространство в угоду заранее ограниченной содержательно-фактуальной информации» (Гальперин 1981: 87).

Расположение и соотнесенность компонентов художественной формы, скрепление их и соподчинение идее художественного произведения тесно связаны с глубинным отражением реальной действительности. Оно происходит в виде последовательного введения изображаемого в текст, способствующего разворачиванию художественного содержания во временном и пространственном континууме.

Искусство слова принадлежит к группе динамических, временных искусств в отличие от искусств пластических, пространственных. «Но литературно-поэтический образ, формально развертываясь во времени (как последовательность текста), своим содержанием воспроизводит пространственно-временную картину мира, притом в ее символическо-идеологическом ценностном аспекте» (Роднянская 2001: 1147).

Представление времени и пространства как важнейших универсалий человеческого бытия находит отражение в каждом художественном произведении, поскольку пространство создается и наполняется различными объектами, вещами, репрезентируется ими, а время характеризуется событиями, их развитием и последовательностью.

В художественном произведении автор описывает события в соответствии со своей концепцией мира, изменяя существенные характеристики времени и пространства. Различные сдвиги и изменения времени и пространства с помощью остранных образов – актуализация потенциальных возможностей, заложенных в их сложной семантической структуре, – играют важную роль в образной интеграции художественного произведения как единого целого.

Остраннение художественного времени и пространства как единство, рождающее эстетический эффект, представленное и с точки зрения автора, и с точки зрения персонажей, занимает важное место в определенной иерархии художественных ценностей, являясь зачастую основой образно-языковой структуры текста, выявляя особую природу остранненного образа. Например, фиксирование внимания на актуализации мгновенности или конкретизации, максимальной детализации, укрупнении и т.д., а также тесное их переплетение, наполняющее семантическое пространство текста, создают его многомерность, объемность и иерархичность.

Пространственно-временные образы, хронотопы, по М.М. Бахтину, отличаются от реального существования, функционирования и различных проявлений реального времени и пространства. Последовательность и соотносительность событий в художественном произведении намеренно расширяются или сужаются для создания определенного восприятия изображаемого, соответствующего авторскому замыслу. Впоследствии М.М. Бахтин обогатил это понятие, дав дополнительные и уточняющие характеристики хронотопа, обращая внимание не только на взаимосвязь времени и пространства, но и на образ этой взаимосвязи как преимущественную точку зрения для изображения развертывания сцен, как способ материализации идей, философских и социальных обобщений в образах всех абстрактных элементов художественного произведения. Он подчеркивал, что в хронотопе «имеет место слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом. Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается временем» (Бахтин 1975: 235).

Итак, главные характеристики хронотопа – существенная взаимосвязь временных и пространственных отношений, «всякое вступление в сферу смыслов совершается только через ворота хронотопов» (Там же: 406).

Понятие «пространство – время» издавна привлекало внимание ученых. Обоснование этой категории, данное М.М. Бахтиным, для исторической и общей поэтики явилось, с одной стороны, новым словом в гуманитарных науках, а с другой – обобщением результатов исследований философов и естествоиспытателей. Теория хронотопа сформировалась под влиянием открытий А. Эйнштейна и исследований в области естествознания. На основе постоянства скорости света была раскрыта взаимосвязь пространства и времени и уста-

новлен примат материи по отношению к пространству – времени (Эйнштейн 1923: 25). Открытие того, что свойства пространства и времени не всегда повсюду одинаковы и проявляются по-разному в различных системах отсчета, привели к глобальным изменениям в разных науках и выделению психологического, социального, биологического пространства – времени. Ученые доказали, что время и пространство неоднородны: разные эпохи, разные слои общества и различные индивиды воспринимают пространство и время неодинаково (Збровский 1974; Лой 1979; Бахмутский 1972).

Это закономерно выражается в различных индивидуальных картинах мира, являющихся субъективно детерминированными. Анализ литературных произведений убедительно свидетельствует, что в них отражаются свойства пространства и времени и как объективных бытийных категорий, и как остранных уникальных, обусловленных творческим замыслом автора, его мировоззрением, осмыслением и оценкой временных и пространственных компонентов текста с позиции определенных эстетических ценностей.

При изучении острания как художественного приема эстетического освоения действительности представляется принципиально важным проанализировать хронотоп с точки зрения того, как обыденность человеческого существования в реальном пространстве, стереотип видения реального времени, взгляд на окружающий мир трансформируются писателем. «Для того, чтобы сделать предмет фактом искусства, нужно извлечь его из числа фактов жизни ... Нужно вырвать вещь из ряда привычных ассоциаций, в которых она находится. Нужно повернуть вещь, как полено в огне» (Шкловский 1929: 79). Поворачивание вещи, как полена в огне, – это перифраз острания. Оно реализуется через уточнение, расширение, сужение значения или через отрицание сказанного важнейшими изобразительными категориями и средств

вами текста – художественным временем и художественным пространством.

Специфика художественного текста состоит в том, что он в значительно большей степени, чем другие, пронизан «образом автора». А это значит, что и сами характерные образные средства литературного произведения проникнуты авторским «я», имеют соответствующую эстетическую и идеологическую оценку, участвуют в композиционно-сюжетном, пространственно-временном развитии произведения. Язык художественной литературы не смог бы эстетически воздействовать на читателей, если бы «художественные ресурсы», которыми он располагает, не выступали в определенной системе, поэтому они должны анализироваться на фоне целого, каким является подлинно художественное произведение.

Одна единица текста, связанная по смыслу с другими, неизбежно указывает на них, так или иначе переходит в них в соответствии с развитием текста. Это положение имеет прямое отношение к исследованию типов острания времени и пространства в художественном тексте – отражении непрерывного творческого процесса, потока чувств и мыслей, обладающих многомерным «стереоскопическим» измерением, нарушением временной и пространственной перспектив.

Каждый человек имеет свое место в мире, он причастен к бытию и имеет свое место, в котором «время и пространство индивидуализируются» (Бахтин 1984: 126). В связи с этим определение человека в пространстве и времени влечет за собой осознание и осмысление мира.

Изучение пространства художественного текста можно проводить в двух направлениях. С одной стороны, текст рассматривается как определенным образом организованное пространство: формально-грамматическое, семантическое, графическое; с другой – анализируются пространственно-временные отношения в авторской модели мира. Необходи-

мо отметить, что пространство текста, «одухотворенное и качественно разнородное» (Топоров 1983: 340), представлено как категория предельного обобщения, не геометрически го-могенное, что свойственно научной модели мира: «оно не является идеальным, абстрактным, пустым, не предшествует вещам, его заполняющим, а наоборот, конституируется ими» (Там же: 341).

Выявление и описание специфики текстового пространства, обуславливающее остранные образы, создающее своего рода поле, в котором они проявляются, – один из ярких его характеризующих признаков. «Само... «признаковое пространство текста» – не только метафора, но и результат совершенно реальной трансформации внешнего пространства при введении его в текст как целое, распространения «пространственности» на все сферы и аспекты текста, его «тотальной» специализации. Такое текстовое пространство образует особое силовое поле, внутри которого все (включая время) (разрядка наша. – М.Н.) говорит на языке «внутреннего» пространства» (Там же: 281).

В художественном тексте как вторично моделирующей системе индивидуальная картина мира воплощается при помощи целенаправленно отображенных в соответствии с замыслом языковых средств. Обычно ими являются глаголы местопребывания в пространстве, бытия, существования, движения, различные предложно-падежные формы, формы имен с пространственным значением и др. Пространство трансформируется с помощью остранных образов, составляющих лексические функционально-семантические парадигмы с пространственным значением, формирующих образ художественного пространства в тексте.

«Деформация» пространства с помощью системы словесных образов подготавливает творческую перспективу текста, а осмысление пространства (его увеличение / уменьшение, расширение / сжатие; замкнутость / открытость, протяженность / ограниченность и т.д.), проводящееся с помощью

остранненных образов, – свидетельство и отражение субъективного взгляда создавшего его автора. Пространственная структура произведения – это способ взаимоотношения реальных структур, служащих основой произведения и взаимодействия изобразительных средств, использованных в нем. Наличие этого единства и создает своеобразные полюсы произведения, неотделимые друг от друга, но и не сводимые друг к другу. Писатель таким образом «дает формулу некоторого пространства и предлагает слушателю или читателю по его указанию самому представить конкретные образы, которыми данное пространство должно быть проявлено. Это задача многозначная, допускающая разные оттенки» (Флоренский 1993: 62).

Художественный мир отражает реальный в субъективном авторском восприятии писателя. Остановимся на некоторых иллюстрациях приемов изображения диалектической взаимосвязи пространства и времени.

Можно выделить два типа текстов, суперобразность которых раскрывается хронотопом. В одних исходным является остранненное пространство, в других – остранненное время. Необходимо подчеркнуть, что «составляющие» хронотопа могут быть как ярко выраженными, так и имплицитно подразумеваемыми, но так или иначе «намечаемыми» в тексте.

1. Акцентирование символического плана реалистической пространственно-временной панорамы связано с обращением к безымянной или вымышленной топографии: в городе N, в Городе (вместо реального названия Киев) в «Белой гвардии» М. Булгакова. В «Серебряном голубе» А. Белого Село Гуголево расположено к западу от Целебеева: топографические характеристики тесно связаны с идеей Восток – Запад. В романе А. Белого, являющемся книгой трилогии «Восток или Запад», решается вопрос о национально-исторических судьбах России, в облике которой тесно переплетены два начала: восточное и западное. Пространство

строго ограничено, но вместе с тем духовные координаты пространства и времени охватывают всю Вселенную, мгновенные мысленные срезы мирового бытия и его развития. В «Луге зеленом» А. Белого также символически осмысливается не конкретное пространство, а происходит расширение понятия, его гиперболизация: «Россия – большой луг, зеленый. На лугу раскинулись города, селенья, фабрики». Пространство реальное наполняется иным содержанием, из топонима *на лугу* оно превращается в широкое понятие *вся Россия*, а будущие позитивные изменения образно названы *цветами*. «Верю в Россию. Она будет. ... Будут новые времена и новые пространства. Россия – большой луг, зацветающий цветами». Формы будущего времени глаголов тесно сплетают составляющие хронотопа.

2. Обращение к реальной топографии, актуализация географического пространства путем его остраннения. Это подчеркивает значимые характеристики, предопределяя развитие сюжета: «По вечерам и по ночам – домов в Петербурге больше нет: есть *шестиэтажные каменные корабли*. Одиноким *шестиэтажным миром* несетя *корабль по каменным волнам* среди других одиноких *шестиэтажных миров*; огнями бесчисленных *кают* сверкает *корабль* в разбунтовавшемся каменном океане улиц. И, конечно, в *каютах не жильцы – там пассажиры*. По корабельному просто все незнакомы друг с другом – граждане *осажденной ночным океаном шестиэтажной республики*. *Пассажиры каменного корабля № 40* по вечерам неслись в той части *петербургского океана*, что обозначена на карте под именем Лахтинской улицы. ... И в странном незнакомом городе – Петрограде – растерянно бродили *пассажиры*. Так чем-то похоже – и так непохоже – на Петербург, откуда *отплыли* уже почти год и куда едва ли когда-нибудь вернутся» (Е. Замятин).

Переход от реального пространства (*город Петербург, улицы, шестиэтажные дома*) к остранненному наименованию (*океан, каменные волны, каменный корабль № 40, осажен-*

денная каменным океаном шестиэтажная республика) и опять к реальной топографии (*Лахтинская улица, Петроград*) моделирует особое пространство, обладающее потенциалом культурно-исторических знаний. Остранненные топонимы приобретают на фоне географической конкретизации символическое значение, воспроизводят пространственно-временную картину мира в ее символично-идеологическом аспекте (ср.: *отплыли из Петербурга* и *приплыли в Петроград*). Несмотря на то, что в отличие от пространственных координат временные прямо не конкретизированы, прерывны и условны, можно понять, что автор описывает события революции. И время, и пространство становятся здесь художественно зримыми благодаря остранненным образам. Свертывание большого «куска» реального пространства и его изменение во времени в остранненный образ служит и рассказом о происшедшем, и образной иллюстрацией к нему.

В романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» обычная московская квартира, имеющая реальный московский адрес *Садовая улица, дом № 302, квартира № 50*, в силу «преломления», остраннения пространства, расширения его, приобретает громадные размеры. «Как в передней обыкновенной московской квартире может поместиться эта... бесконечная лестница? Каким образом все это может втиснуться в московскую квартиру... где все это помещается?» Принципиальная несопоставимость реального и вымышленного пространства выполняет поставленную автором задачу, выявляя ценностную природу пространственно-временных образов.

3. Изображение пространства в философской категории понятий «отдельное – общее». Внутреннее ограниченное пространство (комната, дом, палата) – его расширение и обобщение. Действие комедии «Горе от ума» А.С. Грибоедова могло происходить в любом доме Москвы, но невозможно вне Москвы. Текст разворачивается в пространстве дома Фамусовых, но моделирует всю Москву: «Что нового покажет мне Москва? // Вчера был бал, а завтра будет два. ... В Моск-

ве прибавят вечно втрое ... Да и кому в Москве не зажимали рты обеды, ужины и танцы?» (ср. временной план: *Был – будет*). Именно топологические свойства пространства создают возможность превращения его в модель непространственных отношений (Лотман 1992:419).

4. Описание психологического пространства, погруженного во время и внутренний мир человека. В рассказе Е. Замятина «Пещера» роль остранный пространства проявляется в динамике сцепления двух типов пространства – реального и его ощущения. Не только смежность, но и смысловые пересечения в разных плоскостях включаются в пространственно-временную последовательность событий, являются центром смещения, порождающим «преломление» его. «Ледники, мамонты, в скалах – пещеры, надо щепать дерево каменным топором, переносить костер из пещеры в пещеру, наворачивать на себя косматые звериные шкуры» – так воспринимает реальную жизнь, разруху, голод и холод времен Гражданской войны герой рассказа. Психологическое восприятие – доминанта в описании реального пространства.

Время, как мы отметили выше, является непременным атрибутом художественного текста, как и пространство. Время и представление о нем может быть реализовано различными средствами: грамматическими, лексическими и их различными комбинациями. Категория временной последовательности строится на оппозиции динамичности (продвижения вперед, сдвига в цепи ситуаций, движения, развития) и статичности (задержки в движении событий, остановки). В художественных текстах с помощью остранный времени, этой важнейшей текстовой категории, нарушается его последовательность, изменяется ход. В.Б. Шкловский, сравнивая художественные тексты, имеющие временную последовательность реального времени, с произведениями, где есть «тайна», подчеркивал, что она часто сопровождается временными сдвигами, временными отклонениями, и что инте-

ресно именно это нарушение реального хода событий (Шкловский 1976).

Основные признаки реального времени (одномерность, необратимость, однонаправленность от прошлого к будущему), протяженность и т.п. разрушаются автором. Он создает особое время, характеризующееся многомерностью и образностью.

В изображении фона остранный пространства и времени, в его организации большая роль отводится миру вещей, который очень часто является в тексте языковой, композиционной и эйдологической доминантой, что «оживляет», наполняет, заставляет двигаться все другие компоненты. Восприятие писателем «вещного мира» – предметов, реалий быта складывается из конкретных ситуаций и деталей, которые дают толчок к развернутому сюжетному движению и особой организации художественного пространства и времени произведения.

Вещи объясняют характер и поступки людей, они – носители глубинного смысла, важнейшие составляющие остранный художественного пространства. Предметный, вещный ряд – манифестация внутреннего, имманентно присутствующего живому, подвижному. Оппозиция «внешнее» – «внутреннее» составляет основу создания остранный художественного пространства и времени, их взаимопроникновение приводит к созданию художественно моделируемой действительности. Обратимся к анализу некоторых примеров, показывающих, как основные признаки реального времени трансформируются автором, что создает особое время, характеризующееся многомерностью и образностью.

5. Остраннение видения действительности возникает в результате того, что абстрактные категории реализуются в виде конкретного «зримого» ряда. Категории времени представлены в тесной взаимосвязи с пространственными.

«*Девятнадцатый год нависал над поездом. Мутной си-  
невой оттаивающих снежных пространств. Слезливым ту-  
маном, плывущим над полями. Тревогой, мечущейся с вет-  
ром вперегонки по болотным просторам. Параличом желез-  
нодорожных артерий* (Б. Лавренев).

Хоть тяжело подчас в ней бремя,

Телега на ходу легка;

*Ямщик лихой, седое время,*

Везет, не слезет с облучка.

*С утра* садимся мы в телегу;

Мы рады голову сломать

И, презирая лень и негу,

Кричим: пошел!.....

Но *в полдень* нет уж той отваги;

Порастрясло нас: нам страшней

И *косогоры* и *овраги*;

Кричим: полегче, дуралей!

Катит по-прежнему телега;

*Под вечер* мы привыкли к ней

И, дремля, едем *до ночлега* –

*А время гонит* лошадей.

Художественное слово дает выпуклое, стереоскопиче-  
ское изображение действительности путем использования  
языковых средств – остраннения художественного времени и  
пространства и их взаимодействия, выражения одного через  
другое. Время – это последовательность предметных собы-  
тий. Обратимся к примеру.

«Их было двое – два шкипера, два друга. Они одновре-  
менно увидели – в детстве – солнце, поднимавшееся из-за  
степи и уходящее в море. Вместе они *сошли* по каменистой

*тропинке, чтобы уйти в море, чтобы пройти путь от юнги до шкипера, чтобы водить по морям трехмачтовые бриги. Их одинаково просолило море, — и вместе они сошли в смерть* ... Море дуло на берега, сыпало прибрежными песками, катило волны, перемывало камни, *перекаtywало время*» (Б. Пильняк).

Время представлено здесь в виде итога, складывающегося из конкретных действий и ситуаций. Остраннение времени здесь, условно говоря, предметно. Реализуя путь мысли через набор конкретных ситуаций, представленных глаголами движения (*сошли по тропинке, уйти в море, пройти путь от юнги до шкипера*), писатель показывает жизненный путь героев, который завершился тем, что они вместе *сошли в смерть*. Это остранненное описание характеризуется и предметной поддержкой течения времени, конкретизацией: *море перекаtywало время*.

Художественный образ времени может быть создан одновременно несколькими однородными метафорическими компонентами, уподобленными природным процессам, их взаимодействию и «овеществлению»:

*«Дни зацветали, цвели, отцветали, перецветали в недели»* (Б. Пильняк).

Время и пространство, неотделимые друг от друга и в реальности, и в художественном тексте, воплощаются в неразрешимой связи друг с другом и как важнейшая категория текста играют большую роль в организации его содержания. Это «сгущение мысли», по А.А. Потебне, усиление, фокус изображения. Хронотоп как остранненное единство художественного времени и пространства в языке литературного произведения участвует в его композиционно-сюжетном развитии, во взаимодействии временных и пространственных текстовых полей.

## § 18. Принципы остранненного конструирования художественного предмета

Реалии, которые изображены в литературном произведении, располагаются в художественном пространстве и существуют в художественном времени. Художественное пространство «не одно только равномерное, бесструктурное место, не простая графа, а само – своеобразная реальность, насквозь организованная, нигде не безразличная, имеющая внутреннюю упорядоченность и строение» (Флоренский 1990: 94). Предметы как «сгустки бытия», подлежащие своим законам и имеющие каждый свою форму, довлеют над пространством, в котором они размещены. Изображение предмета не является копией вещи, оно не удваивает фрагмент реального мира, но указывает на подлинник как на его символ. Включение предметного мира в художественное произведение делает каждый предмет, каждое описание значимым – происходит претворение вещей материального мира в художественные предметы. Даже в тех художественных произведениях, где физические данности «изображены в формах самой жизни», т.е. близких к эмпирическим, предмет не равен реальному. Словесное обозначение художественного предмета в произведении и эмпирического в практическом языке совпадает (за исключением остранненного описания). Предметный мир произведения – коррелят реального, но не двойник его (Чудаков 1986: 1992).

В произведении, с одной стороны, отражаются все существенные свойства предметов как объективной бытийной сущности, а с другой – их репрезентация в каждом отдельном тексте уникальна, потому что творческим мышлением автора воссоздается особая картина мира. Пространство, заполненное предметами, осмысливается с позиции эстетического идеала и творческой установки писателя.

Художественный предмет изображается в литературном произведении, это реалии, отображенные писателем, располагающиеся в художественном пространстве и существующие в художественном времени. Особенности представленного мира с неизбежностью отражаются в художественном предмете, его характер не менее, чем слово, говорит читающему об индивидуальности автора. Художественной предмет и нелитературный вещный мир «от диковинного гоголевского предмета, каждой своей подробностью кричащего о своей особости и уникальности, до «обычного» не равны друг другу, а словосочетание «вымышленный предмет» имеет не меньшее право на употребление, чем «вымышленный герой» (Чудаков 2001: 796).

Цель подлинно художественного произведения – «преодоление чувственной видимости, натуралистической коры случайного и проявление устойчивого и неизменного, общезначимого и общезначимого в действительности. Иначе говоря, цель художника – преобразить действительность. Но действительность есть лишь особая организация пространства; и следовательно, задача искусства – переорганизовать пространство, т.е. организовать его по-новому, устроить по-своему» (Флоренский 1993: 71).

Пространство всегда воспринимается как феномен, существующий вокруг человека, который наблюдает за происходящим, именно поэтому пространство в художественном произведении антропоцентрично: в его центре находится человек. Пространство заполнено предметами и вещами, оно не «пустотелый сосуд, а один из компонентов общего языка, на котором говорит художественное произведение» (Лотман 1992: 419).

В создании фона остранный пространства, в его организации большая роль отводится миру вещей, который очень часто является в тексте языковой, композиционной и эйдологической доминантой, которая «оживляет», наполняет, заставляет двигаться все другие компоненты. Восприятие

писателем «вещного мира» – конкретных предметов, реалий быта – складывается из конкретных ситуаций и деталей, которые дают толчок к развернутому сюжетному движению и особой организации художественного пространства произведения.

Вещи объясняют характер и поступки людей, они – носители глубинного смысла, важнейшие составляющие остранный художественного пространства. Предметный, вещный ряд – манифестация внутреннего, имманентно присутствующего живому, подвижному. Оппозиция «внешнее» – «внутреннее» составляет основу создания остранный художественного пространства, их взаимовлияние и взаимопроникновение – приводит к созданию моделируемой действительности. В этой моделируемой действительности особое видение, где «берется не предмет, а каждый отдельный признак его сопоставляется с отдельным предметом; предмет, схватываясь с рядом предметов, остранный во всех своих признаках: каждый становится как бы отдельным предметом; в первом же случае все предметы становятся признаками неданного, конструируемого: в новом качестве; «кудри как зелень», «зелень как кудри» в итоге же – новое, неданное качество» (Белый 1934: 268).

Принципы остранный конструирования художественного предмета предполагают изменение законов эмпирического мира, в частности, несоблюдение реальных пропорций и размеров, он может обладать «скользящими масштабами».

Остраннение видения действительности: абстрактные категории реализуются в виде конкретного «зримого» ряда. Оппозиция «абстрактное» – «конкретное». Категории времени представлены в виде пространственных. Художественный предмет субъективно детерминирован, имеет концептуально-психологическое обоснование, чем обуславливается его уникальное, своеобразное, часто остранный описание. Про-

странство наполнено предметами и объектами так же, как время наполнено событиями и их развитием.

По ночам, когда в тумане  
Звезды в небе *время ткут*,  
Я ловлю разрывы ткани  
В вечном *кружеве минут*.

Тесен мой мир. Он замкнулся в кольцо.  
Вечность лишь изредка блещет зарницами.  
Время порывисто дует в лицо.  
Годы несутся огромными птицами.

(М. Волошин)

В примерах осмысление времени и пространства воссоздается с точки зрения субъекта, т.е. осмысляется как психологическое, замкнутое. Называние предметов (*кольцо, кружево, птицы*), их остраннение (*звезды время ткут, кружево минут, годы несутся птицами*), перечисление дают возможность почувствовать время как длительность, придают форму однородной протяженности (длительности) качественно разнородным, отличным друг от друга предметам. «Это особый вид пространства-времени, где носитель статики – вещь, ставшее, а носитель динамики – взгляд» (Чернейко 1997: 127-128).

1. Остранненный образ времени может быть создан одновременно несколькими однородными метафорическими компонентами, уподобленными природным процессам, их взаимодействию и «овеществлению»:

«Дни зацветали, цвели, отцветали, перецветали в недели» (Б. Пильняк).

2. Остранненный образ может создаваться как совмещение двух планов: абстрактного, эмоционального, «беспредметного» в реализации через «вещный» ряд:

«В тяжелые минуты тайно расстилал перед собой их [мечтаний. — М.Н.] небывалые яркоцветные ковры» (А. Малышкин).

Общая семантическая многоплановость текста может подчеркиваться номинативным значением слова, формально совпадающим с образным и ярко оттеняющим последнее:

«Дрова разгорались в печке, и одновременно с ними разгоралась жестокая головная боль. ... Какая-то жилка сжалась над левой бровью и посылала во все стороны кольца тугой, отчаянной боли (М. Булгаков).

На фоне номинативного значения глагола *разгораться* 'начинать сильно гореть' в его взаимодействии с «вещным», предметным рядом особенно заметно его семантическое приращение, появляющееся в сочетании с необычным субъектом действия. Образная актуализация сем 'интенсивность', 'охват', 'усиление' ярко проявляется в метафоре, поддерживаясь текстом (во все стороны — охват, отчаянной боли — усиление, "начиналась, усиливаясь, боль").

«Село Сутуловка... *задавлено полночью* и вязкими *сугробами*» (А. Малышкин. Сутуловские святки). Образно представлено наступление ночи, поддержка также осуществляется с помощью наглядного предметного образа, который, с одной стороны, подготавливает почву для него, а с другой — является его развитием.

Общий «подвижный» многоплановый смысл текста нередко создается за счет объединения микротекстов с образными компонентами одного семантического поля, где абстрактные категории обретают зримость «вещественных»:

«Вдруг мелкие, как *мыши*, напали беды. Целый год он бился с ними, чумая от борьбы, но все новые *набегали стайки подгрызать* знаменитое его благополучие. ...воспоминание жгло, *точило норы* в чадаевском существе, м вот уже не вытравить его стало ничем» (Л. Леонов).

Сравнение как *мыши* готовит метафору *стайки набегали подгрызать благополучие*, т.е. уничтожить незаметно, постепенно, методично, не сразу (= как мыши), поддерживаясь темпоральным компонентом *целый год*, остранняя время и его наполненность. Далее в тексте – та же образная двуплановость, развивающая остранненный образ, созданный путем «разлитого» образного смысла. Абстрактному существительному приписывается осязаемая активность живого существа (грызуна), которое *точит норы*: ‘воспоминание ... *точило норы* в чадаевском существе’ (характер приращения здесь аналогичен предшествующему).

3. Общий план остраннения развивается и конкретизируется структурно подчиненными компонентами «вещными» однородными членами, создающими своеобразный фон, поддержку образному представлению художественного времени. Метафоризируемая предикативная основа создает предпосылки для появления других иерархически зависимых компонентов не только в данном предложении, но и за его пределами, в протяженном тексте:

«Грозные, мятежные и смятенные *годы счесали* с Петербурга завитушки, пуговицы, папильотки, бантики, и город предстал перед нами в суровой своей наготе. Поблекло, омертвилось великолепие фасадов, ... и люди, скрюченные холодом, торопились оголить ооченелый город там, где он был еще прикрыт» (К. Федин. Братья).

Остранненное художественное представление ходе, изменении времени представлено метафорической структурной основой предложения *годы счесали*, создающей общий фон метафоризации, тесно связано с другими метафорами в смежных предложениях: «*Годы счесали* – то есть обнажили город, и он предстал перед нами в суровой своей наготе» (ср. оголить, прикрыт).

4. Более сложный по своему характеру тип остраннения – семантическая трансформация абстрактных категорий в соответствии с обозначаемой ситуацией, реализация его

одновременно в различных «вещных» проявлениях. Обозначение субъекта при этом может оставаться формально тождественным (хотя и имеют различные денотаты), обозначение же предиката, функционально связываясь с определенной ситуацией, «опредмечиваясь» в ней, образно трансформируется. Ненавистное слово в «Белой гвардии» М. Булгакова, написанной «лесенкой», как бы прыгает со стены, капает в кофе, портя его вкус, гуляет по языкам, стучит в телеграфных аппаратах:

«Слово... – Петлюра! – *запрыгало со стен*, с серых телеграфных сводок. Утром с газетных листков оно *капало в кофе*, и божественный тропический напиток немедленно превращался во рту в неприятнейшие помои. Оно *загуляло по языкам* и *застучало в аппаратах Морзе* у телеграфистов под пальцами» (М. Булгаков).

Важным приемом повышения осязаемости пространства является его описание через сравнение (переходящее затем в другие тропы) с реальными, конкретными предметами:

«*Залив – точно чаша*, полная темным пенным вином, а по краям ее сверкает живая *нить самоцветных камней*, это огни городов – *золотое ожерелье залива*. Над Неаполем – *опаловое зарево...* *огни на Прочиде* и у подножия Иския – *как ряды крупных бриллиантов*, нашитые на мягкий *бархат тьмы*» (М. Горький).

«*Острова на Арале – блины*, на сковородку вылитые, плоские до глянца, распластались на воде – еле берег видать, и нет на них жизни никакой. ... если бы кто-нибудь мне сказал тогда, что самые наполненные дни проведу здесь, на дурацком *песчаном блине...* ни за что бы не поверил (Б. Лавренев. Сорок первый).

Для описания художественного пространства реже встречаются типы взаимодействия нескольких сравнений, готовящих одну метафору, например, сравнения с формальным показателем и сравнения-образа:

«Долины, точно янтарные чаши, поставленные рядом, полные запаха трав и, как пелу, источающие червонный свет. Холм у холма – это сот возле сота: они медленно наполняются огненным медом дня» (Л. Рейснер).

Моделирование пространства здесь также проводится путем семантически одноплановых образных средств, микрокартина, создающая остранненное описание художественного пространства – первый шаг к появлению системы тропов, создающих образный план текста путем трансформации семантики слов. Субстантивный знак *мед дня*, являясь важной характеристикой времени с его образным определением *огненный*, подготавливается сравнением-образом: *холм у холма – это сот возле сота* пространство получает положительную оценку, связанную с его открытостью и теплотой. Метафора *червонный свет* 'цвета золота' перекликается с метафорой *огненный*, подчеркиваемые сравнением долин с янтарными чашами (желтого цвета). Два сравнения разных типов готовят одну метафору, акцентируя внимание на разных ее признаках, различных сторонах изображаемого, описывая пространство с помощью сравнения с «вещным» рядом.

Анализируя один из типов остраннения – связь места с вещью, исследуя первичность вещи в развитии пространственных представлений, необходимо отметить, что, конечно, частные типы, представленные здесь, являются одним из компонентов остранненного, отрешенного изображения, распространяемого на весь текст. Происходит, как уже отмечалось ранее, семантическое и стилистическое согласование исходно разнородных знаков. Огромное и бесконечное чело-век остранняет до привычного ему предметного мира, соотносимого с его ограниченным бытием. По этой же причине материализуется в вещном ряде, «овеществляется» и время.

Следует подчеркнуть, что более наглядно остранненный образ можно представить, анализируя протяженные части текста. Фон остранненного описания не является зеркаль-

ным, он проводится под определенным авторским углом зрения, в результате чего и рождается особая художественная форма остранный изображения пространства, жаркой афганской долины, сведенного к предмету – сковородке – мелкой, с загнутыми краями, круглой посуде для жарения.

«В глиняную чашу, образуемую долиной, *льется поток немилосердного света*. Все внизу должно умереть, растрескаться, *изойти жаждой*, развеяться покорной пылью... На этой *жгучей площади* ежедневно производится военное учение. Медные трубы, отливая на *тропическом солнце*, стоят поодаль... Полки маршируют в полной форме, то есть в теплых мундирах, в тяжелых зимних сапогах. Маршируют часами на этой пыльной *сковородке*, на которую солнце, как масло, *подливает* шестидесятиградусный зной» (Л. Рейснер).

*Горячее, плоское поле* – пространство представлено как наглядный образ сковородки, ассоциативно готовящий остранный образ. Стертая метафора *льется поток света* «оживляется» путем сравнения солнца и масла. Сложное взаимодействие прямых и переносных значений слов приводит к созданию тропа, основой которого является механизм ассоциативных связей, вызывающих цельный остранный многоплановый пространственный образ.

Вещи объясняют характер и поступки людей, они – носители глубинного смысла, важнейшие составляющие остранный художественного пространства. Предметный, вещный ряд – манифестация внутреннего, имманентно присутствующего живому, подвижному. Оппозиция «внешнее» – «внутреннее» составляет основу создания остранный художественного пространства, их взаимовлияние и взаимопроникновение.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Понятие «остраннение» используется до сих пор главным образом в теории литературы как важнейший композиционный прием. Однако такая его интерпретация представляется слишком узкой, не затрагивающей язык как материал словесного искусства и не охватывающей всех сторон литературно-словесного образа. В.Б. Шкловский впоследствии отмечал узость чисто стилистического толкования остраннения, лишаящего искусство его «истинной функции – проникновения в жизнь». В своих последних работах он рассматривает остраннение как «удивление миру, его обостренное восприятие... Этот термин предполагает существование... содержания, считая за содержание задержанное внимательное рассматривание мира» (Шкловский 1970: 230-231). Таким образом, с остраннением связывается уже не чисто стилистический прием описания, а определенная концептуальная операция творческого мышления.

Интерес современной лингвистики не только к рассмотрению явлений как результата, продукта речевой деятельности, но и к восприятию определенного творческого процесса дает возможность по-новому подойти к изучению остраннения как эстетически переживаемого процесса. Динамический функциональный аспект изучения остраннения позволяет рассматривать его как яркий, образный компонент художественной речи, с одной стороны, подготавливаемый всем ходом развертывания текста, а с другой – во многом определяющий последующее развитие образных словесных рядов.

Поэтическое слово в художественном тексте, наделенное особой эстетической функцией, часто неповторимо по своему употреблению, индивидуально, самоценно. Поэтический язык отличается от обычного (практического) языка осязаемостью своего построения, творческим изменением действительности с помощью различных приемов. Особая организация языка и своеобразная деформация реальности, замедляющая чтение и разрушающая автоматизм восприятия, позволяет читателю переживать затрудненную форму.

Остраннение как инвариант образности уходит глубокими корнями в мифологию, поэтическое толкование действительности органично присуще человеку. В основе остраннения как отражения мифического миропонимания и эстетического мирозерцания лежит любопытство, игровое смещение привычной точки зрения, переход на воображаемую, утопическую, теоретическую позицию, с которой вещи, их отношения выглядят странно, по-новому и удивительно. Это любопытное изумление (как первичный рефлекс) становится основой восприятия эмпирической действительности, приводящей к оформлению, преобразованию эстетически безразличного в самом себе вещного ряда (объекта творчества) в эстетически значимое (художественное произведение).

Присутствующий в исследовании проект обоснования лингвистического статуса остраннения имеет глубокие корни и обусловлен историей исследования поэтического языка. Представленная концепция естественным образом подвергается переосмыслению ряд основных теорий поэтического языка и проводит их анализ под определенным углом зрения, выбранным в тесной связи с рассматриваемым объектом. Поэтический язык, художественная речь как система средств эстетического отражения действительности и художественного мышления органически связаны с самой жизнью и отражают основные этапы развития человеческого общества.

Открытые и обоснованные законы художественного творчества не ограничиваются древним миром, сущность их остается неизменной как в русской, так и в европейской традиции. Ученые на протяжении многих веков считали истинным содержанием искусства человеческую жизнь, живую действительность, а основу же поэтичности они видели в особой, необычной творческой организации жизненного материала. Искусство – не непосредственное отражение действительности, а видоизменение этого отражения. Между произведением искусства и природой стоит мысль человека, только тогда искусство может быть творчеством.

Центральным в поэтике было понятие внутренней формы как способа представления в языке внеязыковой действительности. Следуя В. Гумбольдту, А.А. Потебня конкретизирует и развивает понятие внутренней формы слова как основы словесного искусства. Возможность создания новых представлений по сути своей лежит в основе того приема, который родоначальник русской формальной школы В.Б. Шкловский назовет впоследствии остраннением.

Были ли «формалисты» только формалистами? Внимательное ознакомление с работами ученых этого направления показывает, что они были не фетишистами формы, а диалектиками смысла. Иными словами, форма изучалась не ради формы, а как средство постижения поэтического смысла. Несмотря на то, что формальный метод заключался в исследовании плана выражения или, иначе, формы литературных произведений, как самостоятельного развивающегося ряда, как системы языковых приемов, композиционных способов построения сюжета, немалый вклад в теорию поэтического языка был внесен формалистами и в развитие поэтической семантики.

Необходимо подчеркнуть, что остранненный знак (остранненный образ), рассматриваемый как специальный объект, не существует и не может существовать вне всего текста. Он является лишь составляющим (быть может, самым важ-

ным) того научного представления, которое А.М. Пешковский назвал «общей образностью текста». Художественное слово образно вовсе не потому, что оно непременно метафорично. Любое языковое явление при специальных функционально-творческих условиях может стать поэтическим. Анализ этих явлений, исследование их построения, функционирования и взаимодействия в системе целого литературного произведения дает возможность проанализировать, как составные элементы формы создают завершенную систему. Вопрос об образности поэтического языка, художественной речи, таким образом, не сводится только лишь к проблеме тропов, метафор, сравнений и т.д., а относится к важнейшим вопросам эстетики художественного слова. В плане общей образности литературного текста каждый его элемент является художественно значимым. Разумеется, в художественном тексте не все составляющие его элементы равны в этом отношении. Некоторые из них являются образным «центром», другие – его «периферией», на фоне которой он воспринимается. Анализ остранных знаков в их контекстуальном окружении дает возможность нагляднее представить структуру значения таких единиц, обладающих большой эстетической ценностью.

В художественной интуиции В. Шкловского едва ли не впервые нашла эскизное выражение мысль о том, что образность литературных произведений представляет собой развивающуюся систему, организуемую по принципу поля, объемлющего как традиционные тропы и фигуры, так и, казалось бы, обычные «безобразные» слова.

Исследования последних лет свидетельствуют о закономерном процессе выхода семантического поля как таксономической системы языка в речь, текст, то есть о его постоянной эволюции. Это приводит к необходимости расширения и самого понятия, и исследования семантического поля как текстовой структуры. В текстовом поле, как и в обычном языковом, обнаруживается определенная иерархическая

структура: центральная (ядерная) и периферийные части. Последние представляют собой результат пересечения рассматриваемого поля со смежными полями и являются сферой функционирования единиц таких полей во вторичных семантических функциях их единиц. Вторичные значения в художественных текстах имеют чаще всего образный характер, обусловленный общим строем литературного произведения.

Текстовые семантические поля, их композиция и характер расположения могут быть весьма разнообразными. Как показывает проанализированный материал, основная идея поля (его смысл, имя) развивается и варьируется в его структуре в виде различных и данных остранненно тем. Ввод, чередование, нарастание образности и ее ослабление, спад, характеризующие периферию поля, создают ощутимый образный каркас, остов художественного произведения. Остраннение как языковая структура текстового поля, тесно взаимодействуя с другими его компонентами, создает общую образность текста произведения, предстающего в качестве единого функционального целого. Словесные образы текста характеризуются внутренним диалектическим противоречием, которое является источником их ощутимого переживания. Сфера вторичных (эстетических) значений знаков поля образует структуру его остраннения, образных тем, раскрывающих и развертывающих главный смысл поля.

Текстовое поле в отличие от обычного представляет собой протяженную, динамически развивающуюся структуру. Основным законом развития такого поля является импликация, отношения типа  $A \rightarrow B$  (*A влечет B, если A, то B*). Художественный текст, сконцентрированный вокруг категории автора, может быть представлен как система естественно и последовательно реализуемых сочетаний языковых единиц, обладающих специфической валентностью, то есть его синтагматический срез, и как система нелинейных противопоставлений таких единиц с их особенной значимостью (*valeur*), то есть его парадигматический срез. Это, в сущности, раз-

личные интерпретации одного и того же – индивидуального тезауруса литературного произведения в его взаимосвязанных аспектах.

Основным фактором формирования текстового семантического поля художественного текста считается коммуникативная установка автора (авторская интенция, замысел произведения). Применяется и синонимичный термин «семантическая мотивация», который акцентирует лингвистический аспект – мотивационную связь между содержанием произведения и отбором языковых средств, формирующих семантическое поле данного текста, его состав, границы, структуру, ассоциативные связи, определяющие синтагматику поля и т.д. Семантическая мотивация понимается как образ-идея, заключенный в семантическом ядре художественного текста; смысловой центр, фокус, вбирающий смысловое пространство текста. Изначальная «заданность» компонентов поля сохраняется на протяжении всего произведения. Художественно значимая семантика ключевых слов рождается всем смыслом текста, его темой. Ассоциативные ряды в тексте, состоящие из семантически соотносимых слов, представляют собой не только элементы ТСП анализируемых произведений, но и характерные признаки конкретной эпохи.

Остраннение как инвариант общей образности проявляется во внутренней связи элементов повествования, их взаимодействии и смысловой направленности, выражая особое экспрессивное освещение, особую точку зрения. Отличительная характеристика – не только в наличии образных средств, но и в их использовании, их роли и функции в повествовании. В частности, точка видения автора и рассказчика, способы выражения образа рассказчика, приемы субъективации повествования, языковые построения с установкой на изображение «чужого слова» и другие различные виды «безобразной» образности, достигаемой без применения специальных средств – тропов и фигур.

Представление времени и пространства как важнейших универсалий человеческого бытия находит отражение в каждом художественном произведении, поскольку пространство создается и наполняется различными объектами, вещами, репрезентируется ими, а время характеризуется событиями, их развитием и последовательностью.

В художественном произведении автор описывает события в соответствии со своей концепцией мира, изменяя существенные характеристики времени и пространства. Различные их сдвиги и изменения с помощью остранных образов – актуализация потенциальных возможностей, заложенных в их сложной семантической структуре, – играют важную роль в образной интеграции художественного произведения как единого целого. Остраннение художественного времени и пространства как единство, рождающее эстетический эффект, представленное и с точки зрения автора, и с точки зрения персонажей, занимает важное место в определенной иерархии художественных ценностей, являясь зачастую основой образно-языковой структуры текста, выявляя особую природу остранненного образа.

В. Шкловский, сформулировав понятие остраннение, не только ввел литературоведческий термин, но и обосновал основной эстетический принцип литературного творчества и искусства вообще. Стремясь оживить поблекший язык, сделать его ощутимым, воскресить слово для поэзии, он обосновал остраннение как наиболее общий прием и закон поэтического языка (языка художественной литературы). Остраннение является основным исходным приемом и законом конструирования художественного текста, его изобразительной семантики и образной структуры. Остраннение, выполнявшее роль «частного» художественного приема, приобретает качества универсального и – в широком смысле – стоит за всеми творческими актами.

## ЛИТЕРАТУРА

### *На русском языке*

*Абрамов В.П.* Семантические поля русского языка. – Москва–Краснодар, 2003.

*Адмони В.Г.* Система форм речевого высказывания. – СПб., 1994.

*Адмони В.Г.* Грамматика и текст // Вопросы языкознания. – 1985. – № 1. – С. 63-69.

*Аймермахер К.* Знак. Текст. Культура. – М., 1998.

Античные риторика. – М., 1978.

Античные теории языка и стиля. – М. –Л., 1936.

Антология мировой философии. Т. 1. – М., 1969.

*Аристотель.* Поэтика. – М., 1957.

*Аристотель.* Риторика. Книга III // Аристотель и античная литература. – М., 1978.

*Бабенко Л.Г., Васильев И.Е., Казарин Ю.В.* Лингвистический анализ художественного текста. – Екатеринбург, 2000.

*Бабкин А.М., Шендецов В.В.* Словарь иноязычных выражений и слов, употребляющихся в русском языке без перевода. Т. 1. – М. –Л., 1966.

*Балли Ш.* Французская стилистика. – М., 1961.

*Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М., 1994.

*Барт Р.* Лингвистика текста // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 8. – М., 1978.

- Барт Р.* Основы семиологии // Структурализм «за» и «против». – М., 1975.
- Бахмутский В.* О пространстве и времени во французском реалистическом романе XIX века (Бальзак и Флобер) // Проблемы времени в искусстве и кинематограф. – М., 1972.
- Бахтин М.М.* К философии поступка // Философия и социология науки и техники: 1984-1985. – М., 1985.
- Бахтин М.* К эстетике слова // Контекст 1973. – М., 1974.
- Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975.
- Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. – М., 1979.
- Белый А.* Мастерство Гоголя. – М.-Л., 1934.
- Белый А.* Символизм. – М., 1910.
- Белянин В.П.* Психолингвистические аспекты художественного текста. – М., 1988.
- Бенвенист Э.* Общая лингвистика. – М., 1974.
- Болотнова Н.С.* Художественный текст в коммуникативном аспекте и комплексный анализ единиц лексического уровня. – Томск, 1989.
- Болотнова Н.С.* Коммуникативные универсалии и их лексическое воплощение в художественном тексте // Филологические науки. – 1992. – № 4. – С. 75-87.
- Брик О.М.* Звуковые повторы // Поэтика» I - II. Сб. статей. – Пг., 1919. – С. 58-100.
- Брик О.М.* Формальный метод // Леф. – 1923. – № 1. – С. 47-48.
- Брюсов В.* Синтетика поэзии // Проблемы поэтики. – М.-Л., 1925.
- Будагов Р.А.* Человек и его язык. – М., 1976.
- Бюллер К.* Репрезентативная функция языка // Теория языка. – М., 1993.

- Веселовский А.Н.* Поэтика сюжетов // Историческая поэтика. – М., 1989.
- Виноградов В.В.* К построению теории поэтического языка // Поэтика. Сб. статей. Вып. III. – Л., 1927. – С. 5-24
- Виноградов В.В.* О символике Анны Ахматовой // Литературная мысль. Кн. 1. – Пг., 1922. – С. 91-138.
- Виноградов В.В.* Стиль Пушкина. – М., 1941.
- Виноградов В.В.* Избранные труды. О языке художественной прозы. – М., 1959.
- Виноградов В.В.* Проблема авторства и теория стилей. – М., 1961.
- Виноградов В.В.* Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. – М., 1963.
- Виноградов В.В.* О теории художественной речи. – М., 1971.
- Виноградов В.В.* О языке художественной прозы. – М., 1980.
- Винокур Г.Г.* Избранные работы по русскому языку. – М., 1959.
- Владимирская О.И.* Доминантный анализ языка художественной прозы (на материале романов Ф.М. Достоевского «Идиот» и «Бесы»): Автореф. канд. дис. – М., 1991.
- Волошинов В.Н.* (М.М. Бахтин). Марксизм и философия языка // Основные проблемы социологического метода в науке о языке. – М., 1993.
- Выготский Л.С.* Психология искусства. – Спб., 2000.
- Гадамер Г.* Истина и метод. – М., 1988.
- Гадамер Г.* Актуальность прекрасного. – М., 1991.
- Гак В.Г.* О семантической организации текста // Лингвистика текста. – М., 1974.
- Гак В.Г.* Сопоставительная лексикология. – М., 1977.
- Гальперин И.Р.* Текст как объект лингвистического исследования. – М., 1981.

*Гаспаров М.Л.* Поэтика // Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М., 2001.

*Гиндин С.И.* Онтологическое единство текста и виды внутритекстовой организации // Машинный перевод и прикладная лингвистика. Вып. 14. – М., 1971. – С. 114-136.

*Гончарова Е.А.* Лингвистические средства создания образа персонажа в художественном тексте // Лингвистические исследования художественного текста. – Л., 1983.

*Горнфельд А.* Троп // Вопросы теории и психологии творчества. Изд. 2-е. Т. 1. – Харьков, 1911.

*Горшков А.И.* Теоретические основы истории русского литературного языка. – М., 1983.

*Горшков А.И.* Лекции по русской стилистике. – М., 2000.

*Григорьев В.П.* К спорам о слове в художественной речи // Слово в русской советской поэзии. – М., 1975. – С. 5-75.

*Григорьев В.П.* Поэтика слова. – М., 1979.

*Григорьев В.П.* О задачах лингвистической поэтики // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. – 1966 – № 6. – С. 35-41.

*Григорьева А.Д.* Слово в поэтическом тексте // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. – 1976. – Т. 35. – № 3. – С. 252-259.

*Груздев И.А.* О приемах художественного повествования // Записки Передвижного театра. – М., 1922.

*Гуковский Г.* Изучение литературных произведений в школе. – М., 1966.

*Гумбольдт В.* Избранные труды по языкознанию. – М., 1984.

*Денисенко В.Н.* Функциональная структура семантического поля // Филологические науки. – 1999. – № 1. – С. 4-9.

*Дюбуа Ж.* и др. Общая риторика. – Благовещенский гуманитарный колледж им. И.А. Бодуэна де Куртене, 1998.

*Ельмслев Л.* Прологомены к теории языка // Новое в лингвистике. Вып. 1. – М., 1960. – С. 264-390.

*Ефимов А.И.* Стилистика художественной речи. – М., 1961.

*Ефимов Н.И.* Формализм в русском литературоведении // Научные известия Смоленского государственного университета. – 1929. – Т. 5. – Вып. 3. – С. 31-107.

*Жирмунский В.М.* Вопросы теории литературы. – Л., 1928.

*Жирмунский В.М.* К вопросу о формальном методе // Проблема формы в поэзии. – Пг., 1923. – С. 5-23.

*Жирмунский В.М.* Задачи поэтики // Начала. – 1921. – № 1. – С. 51-81.

*Жирмунский В.М.* Композиция лирических стихотворений. – Пг., 1921.

*Жирмунский В.М.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика. – Л., 1977.

*Жолковский А.К.* К описанию одного типа семиотических систем. Поэтический мир как система инвариантов // Семиотика и информатика. – М., 1976.

*Жолковский А.К., Щеглов Ю.К.* Работы по поэтике выразительности. – М., 1996.

*Зборовский Г.* Пространство и время как формы социального бытия. – Свердловск, 1974.

*Иванов Вяч. И.* О новейших теоретических исканиях в области художественного слова // Научные известия. Вып. II. – 1922. – С. 164-181.

*Иванов В.В.* Предисловие // Симпозиум по структурному изучению знаковых систем: Тезисы докладов. – М., 1962. – С. 3-9.

*Иванчикова Е.А.* Язык художественной литературы: синтаксическая изобразительность. – Краснодар, 1992.

*Иванько И., Колодная А.* Эстетическая концепция А.А. Потебни // Потебня А.А. Эстетика и поэтика. – М., 1976. – С. 9-31.

*Ильин И.П.* Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. – М., 1996.

*Ильин И.П., Цурганова Е.А.* Современное зарубежное литературоведение. Страны Западной Европы и США. Концепции, школы, термины. – М., 1999.

*Караулов Ю.Н.* Общая и русская идеография. – М., 1976.

*Карцевский С.* Об асимметричном дуализме лингвистического знака // *Звегинцев В.А.* История языкознания XIX-XX веков в очерках и извлечениях. Ч. II. – М., 1965. – С. 85-93.

*Кассирер Э.* Сила метафоры // *Теория метафоры.* – М., 1990. – С. 33-44.

Категоризация мира: пространство и время. – М., 1997.

*Кожин В.В.* Поэтика за пятьдесят лет // *Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз.* – 1967. – № 5.

*Кожин В.В.* Проза и поэзия // *Литературная энциклопедия терминов и понятий.* – М., 2001. – Стлб. 776.

*Кожевникова Н.А.* Типы повествования в русской литературе XIX-XX вв. – М., 1994.

*Кожевникова К.* Об аспектах связности в тексте как в целом // *Синтаксис текста.* – М., 1979.

*Козлов А.С.* Миф // *Литературная энциклопедия терминов и понятий.* – М., 2001. – Стлб. 559-562.

*Коллингвуд Дж.* Принципы искусства. Теория эстетики. – М., 1999.

*Корман Б.А.* Итоги и перспективы изучения проблемы автора // *Страницы истории русской литературы.* – М., 1971.

*Кошечкина И.Г.* Название как кодированная идея текста // *Иностр. яз. в школе.* – 1982. – № 2. – С. 8-10.

*Крученых А.Е.* Кукиш пошлякам. – М. – Таллинн, 1992.

*Крученых А.Е.* Новые пути слова // *Манифесты и программы русских футуристов.* – Мюнхен, 1967. – С. 64-72.

*Кроче Б.* Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика. – М., 2000.

*Купина Н.А.* Смысл художественного текста и аспекты лингвосмыслового анализа. – Красноярск, 1983.

*Курилович Е.* Очерки по лингвистике. – М., 1962.

*Ламзина А.В.* Рама произведения // Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М., 2001. – Стлб. 848-851.

*Ларин Б.А.* О разновидностях художественной речи. Семантические этюды // Русская речь. Вып. 1. – Пг., 1923.

*Ларин Б.А.* Эстетика слова и язык писателя. – Л., 1974.

*Леонтьев А.А.* Исследования поэтической речи // Теоретические проблемы советского языкознания. – М., 1968.

*Лой А.* Социально-историческое содержание категорий «время» и «пространство». – Киев, 1979.

*Ломоносов М.В.* Краткое руководство к риторике на пользу любителей красноречия. ПСС. Т. 7. – М.-Л., 1952.

*Лотман Ю.М.* Тезисы к проблеме «Искусство в ряду моделирующих систем» // Труды Тартуского университета. – Тарту, 1967. – С. 130-145.

*Лотман Ю.М.* Структура художественного текста. – М., 1970.

*Лотман Ю.М.* Риторика // Уч. зап. Тартуского ун-та. Труды по знаковым системам, 12. – 1981. – Вып. 515.

*Лотман Ю.М.* О поэтах и поэзии. – Спб., 1996.

*Лосев А.Ф.* История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. – М., 1975.

*Лосев А.Ф.* Знак. Символ. Миф. – М., 1982.

*Лосев А.Ф.* Философия. Мифология. Культура. – М., 1991.

*Лукин В.А.* Художественный текст. Основы лингвистической теории и элементы анализа. – М., 1999.

*Лысенкова И.М.* Семантическая мотивация как фактор формирования семантического поля художественного текста. – М., 1997.

*Максимов Л.Ю.* О соотношении ассоциативных и конструктивных связей слова в стихотворной речи: Сб. статей. Моск. гос. пед. ин-т им. В.И. Ленина. – М., 1975. – С. 216-229.

*Максимов Л.Ю.* Теоретические основы лингвостилистического анализа при обучении русскому языку как иностранному // Третий международный конгресс преподавателей русского языка и литературы. – Варшава, 1976. – С. 463-464.

*Мамудян М.* Лингвистика. – М., 1985.

*Мейе А.* Введение в сравнительное изучение индоевропейских языков. – М., 1938.

*Мукаржовский Я.* Литературный язык и поэтический язык // Пражский лингвистический кружок: Сб. статей. – М., 1967.

*Мурзин Л.Н.* О степени свободы языка // Русское слово в языке, тексте и культурной среде. – Екатеринбург, 1997.

*Мясников А.* Проблемы раннего русского формализма // Контекст 1974. – М., 1975. – С. 78-134.

*Некрасова Е.А.* Метафора и ее окружение в контексте художественной речи // Слово в русской советской поэзии. – М., 1975. – С. 76-110.

*Новиков Л.А.* Избранные труды. Т. II. Эстетические аспекты языка. Miscellanea. – М., 2001.

*Новиков Л.А.* Поэтический язык // Русский язык. Энциклопедия. – М., 1997. – Стлб. 357-358.

*Новикова М.Л.* Структура и семантика метафоры как конструктивного компонента художественного текста: Автореф. канд. дис. – М., 1983.

*Общение. Текст. Высказывание.* – М., 1989.

*Падучева Е.В.* Семантические исследования. – М., 1996.

*Панченко О.Н.* Виктор Шкловский: Текст – миф – реальность (к проблеме литературной и языковой личности). – Щецин, 1997.

- Переверзев В.Ф.* Необходимые предпосылки марксистского литературоведения // Литературоведение. – М.-Л., 1928. – С. 9-15.
- Пешковский А.М.* Вопросы методики родного языка, лингвистики и стилистики. – М.-Л., 1930.
- Пищальникова В.А.* Проблемы лингвоэстетического анализа художественного текста. – Барнаул, 1984.
- Поляков М.Я.* Вопросы поэтики и художественной семантики. – М., 1978.
- Постовалова В.И.* Картина мира в жизнедеятельности человека // Роль человеческого фактора в языке. – М., 1988.
- Потебня А.А.* Из записок по теории словесности. – М., 1976.
- Потебня А.А.* Мысль и язык. Полн. собр. соч. Т. 1. – Одесса, 1922.
- Потебня А.А.* Теоретическая поэтика. – М., 1990.
- Поэтика: Сб. по теории поэтического языка.* – Пг., 1919.
- Пресняков О.П.* Поэтика познания и творчества // Теория словесности А.А. Потебни. – М., 1980.
- Пропт В.Я.* Морфология сказки. – Л., 1928.
- Ревзин И.И.* От структурной лингвистики к семиотике / Вопросы философии. – 1964. – № 9. – С. 43-53.
- Роднянский И.А.* Художественное время и художественное пространство // Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М., 2001. – Стлб. 1174.
- Русская речь: Сб. статей / Под ред. Л.В. Щербы.* – Пг., 1923.
- Сборники по теории поэтического языка (ОПОЯЗ).* Вып. 1. – Пг., 1916; вып. II. – Пг., 1917; вып. III. – Пг., 1919.
- Серафимович А.С.* Как я работал над «Железным потоком». – М., 1934.
- Словарь философских терминов.* – М., 2004.
- Сорокин Ю.А.* Текст, цельность, связность, эмотивность // Аспекты общей и частной лингвистической теории текста. – М., 1982.

- Солганик Г.Я.* Стилистика текста. – М., 1997.
- Структурализм: «за» и «против»: Сб. статей. – М., 1975.
- Тамарченко Н.Д.* Повествование // Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М., 2001. – Стлб. 751.
- Теория метафоры: Сб. – М., 1990.
- Тодоров Цв.* Поэтика // Структурализм «за» и «против». – М., 1975.
- Толстой Л.Н.* Что такое искусство? – М., 1985.
- Томашевский Б.В.* Теория литературы. Поэтика. – М., 1996.
- Топоров В.Н.* Модель мира // Мифы народов мира. Т. 2. – М., 1988. – С. 161-163.
- Топоров В.Н.* Пространство и текст // Текст: семиотика и структура. – М., 1983.
- Тынянов Ю.Н.* Проблема стихотворного языка. – Л., 1924.
- Тынянов Ю.Н.* Архаисты и новаторы. – Л., 1929.
- Тынянов Ю.Н.* Проблема стихотворного языка. – Л., 1924.
- Тынянов Ю.Н.* Проблема стихотворного языка: Статьи. – М., 1965.
- Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977.
- Тынянов Ю.Н., Якобсон Р.О.* Проблемы изучения литературы и языка // Новый ЛЕФ. – 1928. – № 12. – С. 35-37.
- Успенский Б.А.* Семиотика искусства. – М, 1995.
- Успенский Б.А.* Поэтика композиции. – Спб., 2000.
- Уфимцева А.А.* Тип словесных знаков. – М., 1974.
- Фосслер К.* Позитивизм и идеализм в языкознании // *Звегинцев А.А.* «История языкознания XIX и XX веков в очерках и извлечениях. Ч I. – М., 1960.
- Флоренский П.А.* Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. – М., 1993.

Флоренский П.А. Из истории отечественной философской мысли. У водоразделов мысли. Т. 2. – М., 1990.

Фрейденоберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. – М., 1997.

Ханзен-Леве Оге А. Русский формализм. – М., 2001.

Цицерон Марк Туллий. Три трактата об ораторском искусстве. – М., 1972.

Черемисина Н.В. Вопросы эстетики русской художественной речи. – Киев, 1981.

Чернейко Л.О. Лингвофилософский анализ абстрактного имени. – М., 1997.

Чернухина И.Я. Элементы организации художественного прозаического текста. – Воронеж, 1984.

Чудаков А.П. Предметный мир литературы // Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения. – М., 1986.

Чудаков А.П. Слово – вещь – мир. От Пушкина до Толстого. – М., 1992.

Чудаков А.П. Предметный мир // Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М., 2001. – Стлб. 796-798.

Чулкова В.С. Один из способов интеграции текста // Филологические науки. – 1978. – № 1. – С. 47-57.

Шкловский В.Б. Воскрешение слова. – Спб., 1914.

Шкловский В.Б. О поэзии и заумном языке // Сборники по теории поэтического языка. – Пг., 1916. – Вып. 1. – С. 2-35.

Шкловский В.Б. Искусство как прием // Поэтика. – Пг., 1919. – С. 101-114.

Шкловский В.Б. –. Потебня // Поэтика. – Пг., 1919. – С. 3-6.

Шкловский В.Б. Розанов // Сборники по теории поэтического языка. – Пг., 1921(а). – Вып. 4. – Ч. 2.

Шкловский В.Б. Тристам Шенди Стерна и теория романа // Сборники по теории поэтического языка. – Пг., 1921(б). – Вып. 4.

Шкловский В. Литература и кинематограф. – Берлин, 1923.

- Шкловский В. О теории прозы. – М.-Л., 1925.
- Шкловский В.Б. 1. Пять человек знакомых. – Тифлис, 1927(а).
- Шкловский В.Б. 2. Техника писательского ремесла. – М.-Л., 1927(б).
- Шкловский В.Б. Матерьял и стиль в романе Льва Толстого «Война и мир». – М., 1928.
- Шкловский В. «За» и «против». Заметки о Достоевском. – М., 1957.
- Шкловский В.Б. Тетива или о несходстве сходного. – М., 1970.
- Шкловский В.Б. О теории прозы. – М., 1983.
- Шкловский В.Б. Гамбургский счет. – М., 1990.
- Шкловский В.Б. О заумном языке. 70 лет спустя (L' avanguardia litteraria russa. Documenti e ricerche. Trento, 1990). – «Русская речь». – 1997. – № 3. – С. 33-37.
- Шмелев Д.И. Проблемы семантического анализа лексики. – М., 1973.
- Шпет Г.Г. Внутренняя форма слова. – М., 1927.
- Шпет Г.Г. Эстетические фрагменты III. – Пг., 1923.
- Щерба Л.В. Избранные работы по русскому языку. – М., 1957.
- Щерба Л.В. О тройном аспекте языковых явлений и об эксперименте в языкознании // Щерба Л.В. Языковая система и речевая деятельность. – Л., 1974. – С. 24-39.
- Эйнштейн А. Математические основы теории относительности. – Пг., 1923. – С. 35.
- Эйнштейн А. Физика и реальность. – М., 1968.
- Эйхенбаум Б.М. Вокруг вопроса о «формалистах» // Печать и революция. – 1923. – № 5. – С. 1-12.
- Эйхенбаум Б.М. Мой современник. – Л., 1929.
- Эйхенбаум Б.М. О прозе. – Л., 1969.
- Энгельгардт Б.М. Формальный метод в истории литературы. – Л., 1927.

Эрлих В. Русский формализм: история и теория. – СПб., 1996.

Якобсон Р. Два аспекта языка и два типа афатических нарушений // Теория метафоры. – М., 1990. – С. 110-133.

Якобсон Р.О. Доминанта // Хрестоматия по теоретическому литературоведению. – Вып. 1. – Тарту, 1976.

Якобсон Р.О. Работы по поэтике. – М., 1987.

Якобсон Р.О. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». – М., 1975.

Яковлев В. Социальное время. – Ростов, 1980.

Якубинский Л.П. О звуках стихотворного языка // Поэтика. Сборники по теории поэтического языка. – Вып. 1-2. – Пг., 1919. – С. 37-49.

Якушева Г.В. Архетип // Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М., 2001. – Стлб. 59-60.

Якушева. Г.В. Остраннение // Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М., 2001. – Стлб. 703.

Ярхо Б.И. Простейшие основания формального анализа // Ars poetica: Сб. 1. – М., 1927. – С. 7-28.

**Публикации автора по проблемам лингвистической поэтики, поэтической семантики, герменевтики, теории изобразительных средств текста**

Новикова М.Л. Метафора и текст // Русская речь. – 1982. – № 4. – С. 25-31.

Новикова М.Л. Метафора как конструктивный компонент художественного текста // Русский язык в школе. – 1982. – № 5. – С. 52-58.

Новикова М.Л. Метафора, ее структура, семантика и связь с текстом // Лингвистическая семантика и логика: Сб. научн. трудов. – М.: Изд-во УДН, 1983. – С. 124-137.

*Новикова М.Л.* Образная структура текста и метафора // Актуальные проблемы филологии: Материалы VII научно-теоретической конференции молодых ученых и специалистов УДН им. П. Лумумбы. – М., 1982.

*Новикова М.Л.* Структурно-компонентный анализ метафоры // Актуальные проблемы филологии: Материалы VIII научной конференции молодых ученых и специалистов УДН им. П. Лумумбы. – М., 1983.

*Новикова М.Л.* Интегрирующая роль тропов в композиционной структуре художественного текста // Функционально-семантический и стилистический аспекты анализа текста. – М.: Изд-во УДН, 1985.

*Новикова М.Л.* Система метафор в поэме В.В. Маяковского «В.И. Ленин» // Русский язык в школе. – 1986. – № 2. – С. 52-56.

*Новикова М.Л.* Принципы системного изучения образных средств языка // Материалы XXI Международного семинара преподавателей русского языка и литературы стран Азии, Африки и Латинской Америки. – М.: Изд-во УДН им. П. Лумумбы, 1986. – С. 43-46.

*Новикова М.Л., Касьян Н.Ф.* Теория и практика преподавания русского языка и литературы студентам-иностранцам // Русский язык за рубежом. – 1985. – № 5. – С. 40-44.

*Новикова М.Л.* К вопросу о семантике образной речи // Пути перестройки учебной работы с иностранными учащимися. – Краснодар, 1990. – С. 31-39.

*Новикова М.Л.* Метафора и текст: принципы описания и изучения // Русский язык и литература в общении народов мира. Проблемы функционирования и преподавания: Тезисы докладов и сообщений на VII Международном конгрессе МАПРЯЛ. – Русский язык. – Т. 1. – М., 1990. – С. 56-63.

*Новикова М.Л.* Лингвистический анализ текста в формировании языковой компетенции // Тезисы докладов и сообщений. IV Международная конференция МАПРЯЛ. – М., 1993.

*Новикова М.Л.* Импликация как один из способов языковой реализации остраннения // Вестник РУДН. Серия «Лингвистика». – 1995. – № 2. – С. 108-116.

*Новикова М.Л.* Изучение семантики образной речи // Язык: семантика, синтактика: Тезисы международной конференции. – Минск, 1996. – С. 82-85.

*Новикова М.Л.* Остраннение как функциональная основа образности текста // Функциональная семантика языка. Семиотика знаковых систем и методы их изучения: Международная конференция. – М., 1997. – С. 45-50.

*Новикова М.Л.* Об одном приеме организации семантического пространства текста // Международная конференция «Теория и практика русистики в мировом контексте». К 30-летию МАПРЯЛ. Описание семантического пространства языка. Лингвистика текста. – М., 1997.

*Новикова М.Л.* Виктор Шкловский: Текст – миф – реальность // Научные доклады высшей школы. Филологические науки. – 1998. – № 5-6. – С. 114-118.

*Новикова М.Л.* К вопросу об организации семантического пространства текста // Языковая картина мира в лингвистическом и культурологическом аспектах: Тезисы международной конференции. – Бийск, 1996. – С. 59-64.

*Новикова М.Л.* Об одном приеме поэтического изображения действительности // А.С. Пушкин и современность. К 200-летию со дня рождения поэта: Доклады и сообщения международной конференции. – М., 1999. – С. 128-131.

*Новикова М.Л.* Остраннение как языковая структура текстового поля // Научные доклады высшей школы. Филологические науки. – 1999. – № 5-6. – С. 37-44.

*Новикова М.Л.* Остранненный образ статуи (на примере произведений А.С. Пушкина) // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия «Русский язык нефилологам. Теория и практика». – 2001. – С. 16-23.

Новикова М.Л. О формально-грамматической классификации остранный знака // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия «Лингвистика». – 2003. – № 4. – С. 128-138.

Новикова М.Л. Функции словесного образа в композиционной структуре художественного произведения // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия «Русский язык нефилологам. Теория и практика». – 2002. – № 2. – С. 19-24.

Новикова М.Л. Понятие хронотоп в аспекте остранный // Человек. Язык. Искусство (памяти профессора Н.В. Черемисиной): Материалы международной научно-практической конференции 4-6 ноября, МГПУ. – М., 2002. – С. 246-248.

Новикова М.Л. Хронотоп как остранный единство художественного времени и пространства в языке литературного произведения // Научные доклады высшей школы. Филологические науки. – 2003. – № 2. – С. 60-70.

Новикова М.Л. О различных подходах к анализу языка литературных произведений // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия «Русский язык нефилологам. Теория и практика». – 2003. – № 4. – С. 124-130.

Новикова М.Л. Остранный в романе Е. Замятина «Мы» // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия «Литературоведение». – 2004.

Новикова М.Л. Образная картина мира как остранный и методы ее изучения (пленарный доклад) // Министерство образования Российской Федерации. Совет по русскому языку при правительстве Российской Федерации. X Конгресс Международной ассоциации преподавателей русского языка и литературы «Русское слово в мировой культуре». – СПб., 2003. – С. 387-392.

*Новикова М.Л.* О единстве литературоведческого и лингвистического подходов к анализу языка литературных произведений // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия «Лингвистика». – 2003. – № 5. – С. 193-198.

*Новикова М.Л.* Остраннение как основа полифонии смыслов художественного текста // Международная академия высшей школы. Невский институт языка и культуры. Материалы международной конференции «Герменевтика в гуманитарном знании» 21-23 апреля 2004 года. – СПб., 2004. – С. 185-189.

*Новикова М.Л.* Из предыстории остраннения как поэтического воззрения на мир // Вестник Российского Университета дружбы народов. Серия «Русский языка нефилологам. Теория и практика». – 2004. – № 5. – С. 167-173.

*Novikova M.* The Ostrannenye as a phenomenon of creation // Mississippi University. The Works of the Slavic department. Vol. 2. – Oxford, USA, 1995. – P. 12-18.

### ***Литература на иностранных языках***

*Cassirer T.* Structuralism in modern Linguistics // Word. 1945. – Vol. 1. – № 11. – P. 99-120.

*Coleridge S.* Occasion of the Lyrical Ballads // Criticism. – New York, 1948. – P. 249-253.

*Dijk T.A.V.* Formal semantics of metaphorical discourse. V. 4. – Poetics, 1975. – P. 173-198.

*Eastmen M.* Art and life of action. – London, 1935.

*Eliot T.* The use of poetry and the use of Criticism. – Cambridge, 1933.

*Enquist W.E.* On the Place of Style in some Linguistic Theories // Literary style. A symposium. Ed. By Chatman. L.-N.Y., 1971. – P. 57.

*Fontanier P.* Les figures du discours. – Paris, 1968.

*Greimas A.J.* The relationship between structural linguistics and poetics // Social science journal. – 1967. – Vol. 1.

*Ingarden R.* Poetik und Sprachwissenschaft. Poetics. Poetyka. – Warszawa: PWN, 1961.

*Jacobson R.O.* Co je poesie? // Volné směry. – 1933/1934. S. 229-239. R. 30. S. 229-239.

*Kierkegaard S.* Über den Begriff der Ironie. Mit ständiger Rücksicht auf Sokrates. – Ironie als literarisches Phänomen. Hg. H.-E. Hass, G.A. Mohrlüder. – Köln, 1973. – S. 350-358.

*Lubbock P.* The craft of fiction. – London, 1967.

*Meletinskij E. Segal D.* Structuralism and Semiotics in the USSR, 1971. – Diogenes 73. – P. 88-125.

*Marcus S.* Mathematische Poetik. – Frankfurt / Main Athenäum, 1973.

*Mayenova M.R.* Poetyka teoretyczna. Zagadnienia jezyka. – Wrocław: Ossolenium, 1974.

*Nieraad G.* Focus-interpretation and vehicle-interpretation. Some remarks on Reinhart's «On understanding poetics metaphor». – Poetics, 1977. – № 6. – P. 197-202.

*Piaget J.* Le structuralism. – Paris, 1968.

*Porzig W.* Wesenhafte Bedeutung – sbeziehungen // Beilage zuz Geschichte der deutsche Sprache und Literatur. – 1934. – № 58.

*Read H.* Surrealism and romantic Principle Criticism. – N. Y., 1948. – P. 95-116.

*Reinhart T.* On understanding poetics metaphor // Poetics. – 1976. – № 5. – P. 383-401.

*Richards I.* The Principles of Literary Criticism ed. 2. – L., 1926.

*Todorov Tz.* Les poetes et le bon usage. – «Revue d'esthetique» t. XVIII. 1965.

*Trier J.* Der deutsche Wortschatz im Sinnbeizick der Verstandes. Die Geschichte eines sprachlichen Feldes. – Heidelberg, 1931.

N.S. Trubetsky's letters and notes. Prepared for publication by R. Jacobson. The Hague – Paris. Mouton, 1975.

Viet J. Les methods structuralistes dans les sciences sociales. – Hague, 1965.

### **Литературные источники**

- Белый А.* Петербург. – Л., 1981.
- Булгаков М.* Белая гвардия. Театральный роман. Мастер и Маргарита: Романы. – Л., 1978.
- Вознесенский А.* На виртуальном ветру. – М., 1998.
- Вознесенский А.* Мне четырнадцать лет // Безотчетное. – М., 1981.
- Волошин М., Гумилев Н., Мандельштам О.* Возвращение поэзии. – М., 1990.
- Горький М.* Полное собрание сочинений: в 25-ти тт. – М., 1970. – Т. 12.
- Евтушенко Е.* Утренний народ. – М., 1978.
- Евтушенко Е.* Ягодные места. – М., 1996.
- Замятин Е.* Сочинения. – М., 1988.
- Ильф И., Петров Е.* Двенадцать стульев. Золотой теленок. – М., 1982.
- Леонов Л.* Собрание сочинений: в 10-ти тт. – М., 1969.
- Лавренев Б.* Собрание сочинений: в 6-ти тт. – М., 1964. – Т. 3.
- Малышкин А.* Собрание сочинений: в 2-х тт. – Т. 1.
- Маяковский В.В.* Сочинения: в 3-х тт. – М., 1978.
- Паустовский К.* Собрание сочинений: в 6-ти тт. – М., 1969.
- Платонов А.* Течение времени: Повести. Рассказы. – М.-Л., 1931. – М., 1991.
- Пастернак Б.Л.* Избранное: в 2-х тт. – М., 1985.
- Пушкин А.С.* Собр. соч.: в 10-ти тт. – М., 1981.
- Пильняк Б.* Избранные произведения. – Л., 1993.

Рейснер Л. Избранное. – М., 1965.

Серафимович А. Железный поток. – М., 1978.

Толстой А. Собрание сочинений: в 10-ти тт. – М., 1958. –  
Т. 5-6.

Федин К. Собрание сочинений: в 10-ти тт. – М., 1970. –

Т. 3.

Чехов А.П. Собрание сочинений: в 12-ти тт. – М., 1955.

Дизайн обложки А.К. Сивильский, А.А. Андреева  
Компьютерная верстка М.Н. Зайкина  
Технический редактор Е.В. Коврижных  
Редактор Ж.В. Мисюбева

Тематический план 2004 г., № 26

Заказная серия № 020428 от 4 марта 1997 г.

Тираж 500 экз. (1-й завод 150 экз.) Заказ 1007  
Уч. зан. л. 17,90. Уч. зан. л. 12,30. Уч. зан. л. 18,40.  
Подписано в печать 3.11.04 г. Формат 60x84/16. Печать офсетная.

Издательство Российского университета дружбы народов  
117923, ГСП-1, Москва, ул. Ордена Ленина, д. 3

117923, ГСП-1, Москва, ул. Ордена Ленина, д. 3, тел. 923-04-41  
Телефон факса 918-7421

**Новикова Марина Львовна**

**ОСТРАННЕНИЕ КАК ОСНОВА ОБРАЗНОЙ  
ЯЗЫКОВОЙ СЕМАНТИКИ И СТРУКТУРЫ  
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА**

*На материале произведений русских писателей*

Редактор *Ж.В. Медведева*

Технический редактор *Е.В. Коврижных*

Компьютерная верстка *М.Н. Заикина*

Дизайн обложки *А.К. Сперанский, А.А. Арианова*

Тематический план 2004 г., № 56

Лицензия серия ЛР № 020458 от 4 марта 1997 г.

Подписано в печать 3.11.04 г. Формат 60×84/16. Печать офсетная.

Усл. печ. л. 17,90. Уч.-изд. л. 15,49. Усл. кр.-отт. 18,40.

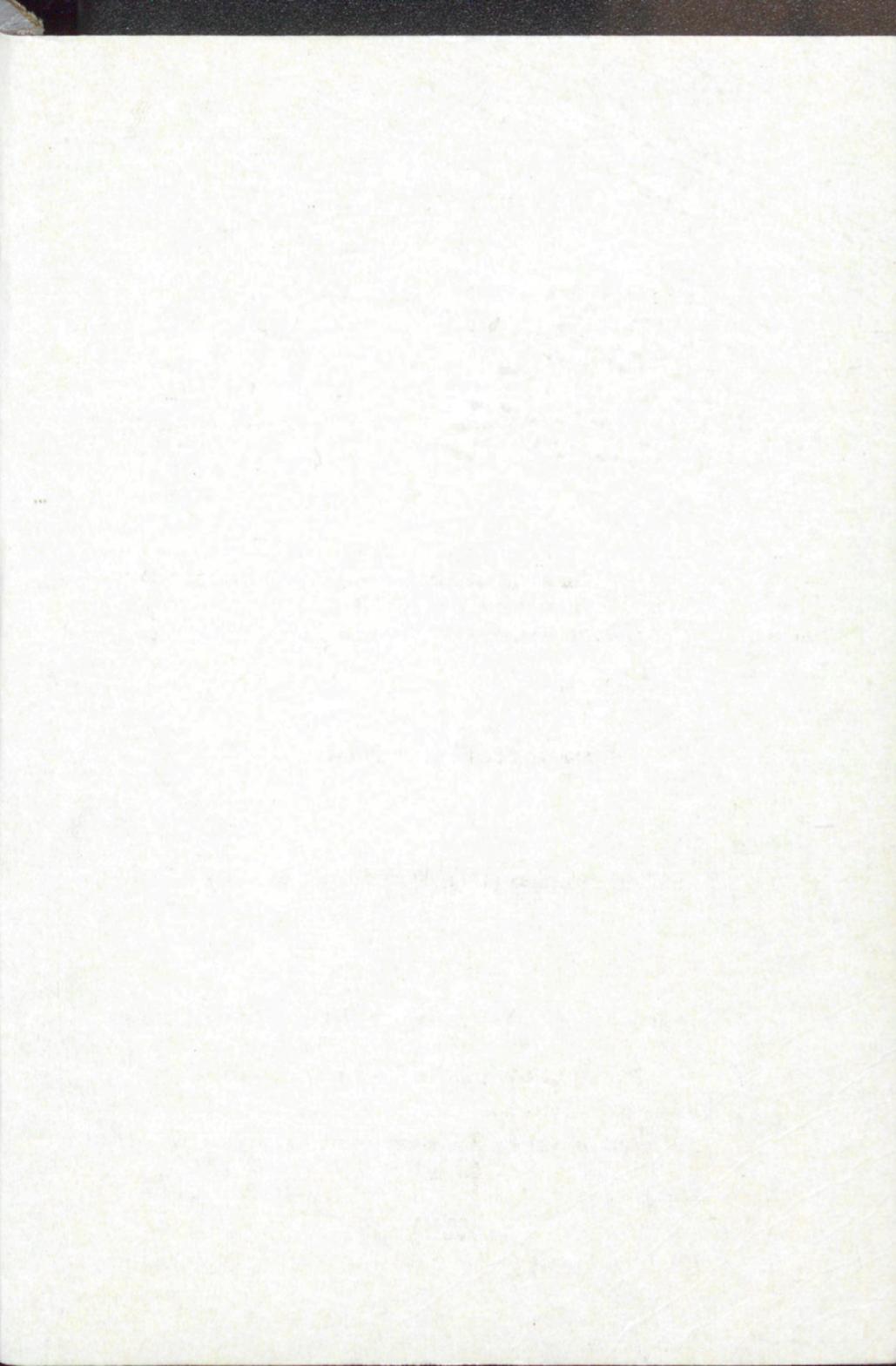
Тираж 500 экз. (1-й завод 150 экз.) Заказ 1007

---

Издательство Российского университета дружбы народов  
117923, ГСП-1, г. Москва, ул. Орджоникидзе, д. 3

---

Типография ИПК РУДН  
117923, ГСП-1, г. Москва, ул. Орджоникидзе, д. 3, тел. 952-04-41





### Новикова Марина Львовна

Кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка основных факультетов Российского университета дружбы народов. Выпускница МГУ. Закончила аспирантуру РУДН. Проходила научную стажировку в Университете Оле Мисс (Миссисипи, США).

Специализируется в области лингвистической поэтики, поэтической семантики, герменевтики, теории изобразительных средств текста.

Автор более 80 научных и научно-методических публикаций.

Преподает русский язык американским астронавтам в Центре подготовки космонавтов им. Ю.А. Гагарина, подготовила 9 международных экипажей для полета на космические станции "Мир" и "МКС". Координатор программ по русскому языку для астронавтов (Звездный городок — Хьюстон (Техас, США)).

ISBN 5-209-01679-X



9 785209 016793