

М.Л. Новикова

ОНТОЛОГИЯ ИСКУССТВА ПОЭТИЧЕСКОГО СЛОВА И ОСТРАННЕНИЕ



Издательство «Экон-Информ»
Москва 2020



НОВИКОВА МАРИНА ЛЬВОВНА – доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка юридического института Российского университета дружбы народов.

Сфера научных интересов: лингвистическая поэтика, художественный текст, семиотическое и семантическое моделирование, язык как семиосфера, когнитивистика.

Является автором более 180 научных и научно-методических публикаций – монографий, статей, программ, учебников и учебно-методических комплексов.

ISBN 978-5-907233-47-8



9 785907 233478

М.Л. Новикова

ОНТОЛОГИЯ ИСКУССТВА
ПОЭТИЧЕСКОГО СЛОВА
И ОСТРАННЕНИЕ

М.Л. Новикова

ОНТОЛОГИЯ ИСКУССТВА ПОЭТИЧЕСКОГО СЛОВА И ОСТРАННЕНИЕ

РОССИЙСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ ДРУЖБЫ НАРОДОВ

М.Л. Новикова

ОНТОЛОГИЯ ИСКУССТВА ПОЭТИЧЕСКОГО СЛОВА И ОСТРАННЕНИЕ

Монография



Издательство «Экон-Информ»
Москва 2020

УДК 81:82

ББК 81:83

Н73

Рецензенты:

доктор филологических наук профессор *Е.А. Красина*
доктор филологических наук профессор *Т.В. Маркелова*

В оформлении обложки использована картина Л.С. Поповой
«Пространственно-силовая композиция» (1921 г.)

Новикова М.Л.

Н73 **Онтология искусства поэтического слова и остраннение:**
монография / М.Л. Новикова. – М.: Изд-во «Экон-Информ»,
2020. – 237 с.
ISBN 978-5-907233-47-8

Онтологический статус словесного искусства в фокусе внимания философов, лингвистов, литературоведов, культурологов, изучающих художественные произведения как чувственно-материальные объекты в разных парадигмах научного знания. Художественное творчество как система средств образного мышления и когнитивной активности человека, необычного ракурса представления объектов и явлений действительности нашла свое отражение в одной из самых фундаментальных идей в области художественной речи – остраннения В.Б. Шкловского.

Понимание слова как акта творчества открывает возможность необычного художественно-остранненного изображения действительности. Поиск и художественное конструирование слова является важнейшим этапом в порождении языка и выявляет специфику остраннения как ключевого понятия формирования и развития поэтической картины мира. Такой подход к теории остраннения позволяет акцентировать исследовательское внимание на особенностях семантики и структуры поэтического слова, усложняющихся и трансформирующихся под воздействием многочисленных контекстов в пространстве языка и культуры, художественных кодов, смысловой и эмоциональной многослойности эстетического освоения действительности.

Рекомендуется филологам–лингвистам, преподавателям высшей школы, аспирантам, студентам, а также широкому кругу читателей, интересующихся проблемами языка и культуры.

УДК 81:82

ББК 81:83

ISBN 978-5-907233-47-8

© Новикова М.Л., 2020

Моему отцу
Льву Алексеевичу
НОВИКОВУ
посвящаю

От автора

В книге исследуется онтологическая сущность искусства поэтического слова как системы средств художественного мышления и когнитивной активности человека, нашедшей свое отражение в одной из самых фундаментальных идей в области поэтики — теории острannения.

Конструктивный для поэтики и эстетики ОПОЯЗа прием острannения является одним из важнейших в филологических трудах В.Б. Шкловского и его писательской практике. Введя в литературоведение понятие острannения, он создал не только новый термин, но и сформулировал важнейший эстетический принцип искусства.

Необходимо сразу же оговориться о написании этого термина. В.Б. Шкловский в последнем издании книги «О теории прозы», возвращаясь к своим теоретическим размышлениям 20-х годов, писал: «И я тогда создал термин «острannение»; 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, бегают по миру» [Шкловский 1983: 73]. В своих последних статьях В.Б. Шкловский дает новое написание термина с двумя «н»: «Я не боюсь, как видите, повторения и опять повторю, что искусство острannяет мир» [Шкловский 1997: 35]. В исследовании дается написание этого термина с двумя «н», учитывая поправку, внесенную впоследствии его создателем.

Автор в течение ряда лет занимается проблемой теории острannения, вдохновленный идеями Льва Алексеевича Новикова о важности исследования лингвистического статуса острannения. Личные встречи Л.А. Новикова с В.Б. Шкловским, его беседы с главой русской формальной школы о деятельности ОПОЯЗа и создателях нового языка, пытавшихся воскресить «окошечное» слово, об их экспериментах в области словотворчества произвели на автора неизгладимое впечатление. Творец поэтического слова, говорил В.Б. Шкловский, видит мир таким, каким его никто не видел ранее. Искусство острannяет мир, деавтоматизирует язык и рождает образность. «В.Б. Шкловский вспоминал, как после одного из бурных диспутов о заумном языке в начале века в Петербурге крупнейший теоретик языкознания И.А. Бодуэн де Куртене сказал ему: «у вас есть окна, ведущие к истине» [Новиков 2001: 147].

Время принесло много научных и мировоззренческих перемен в осмыслении феномена искусства слова. Это не только художественное познание и моделирование мира, исток художественного творения, но и особая эстетическая коммуникация. Острannение является не только стилистическим

приемом, но и концептуальной операцией творческого мышления, необычным ракурсом представления объектов и явлений, универсальным принципом отражения действительности. Оно проявляется в сфере художественного и научного творчества, становится основой для создания новых исследовательских парадигм. Понятие остраннения формулируется на границе разнообразных концептуальных установок: поиска нового языка, эмансипации художественной формы, разработки новых психологических принципов восприятия искусства.

«Были ли «формалисты» только формалистами»? Симптоматично, что анализ работ 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. Слово, утверждали «формалисты», — полноправный объект исследования. Обращение к слову как к таковому послужило мощным импульсом к изучению поэтического языка. Такая система могла быть выражена только в осязаемом построении языка, его форме, которая никогда не была для В.Б. Шкловского и его единомышленников самоцелью.

«Формальная школа» и оказала значительное влияние на теоретическое литературоведение, структурализм, постструктурализм и развитие семиотики. «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.

В книге используются фрагменты статей, опубликованных ранее в разное время и с разными исследовательскими целями и задачами, что неизбежно приводит к повтору некоторых положений и некоторых иллюстративных примеров. Автор просит читателя быть снисходительным к таким совпадениям и мотивирует это тем, что им движет желание сделать гораздо больше, чем было сделано до сих пор: систематизировать и объединить исследования по теории остраннения, стоящего за всеми творческими актами передачи знаний о мире и способов его эстетического освоения, обратиться к исследованию поэтического языка не только с точки зрения его эстетической функции, но и как онтологической и герменевтической категориям, развить некоторые положения, осмыслить новые факты и внести значительные дополнения.

Хотелось бы вместе с читателем открыть «окна», о которых говорил И.А. Бодуэн де Куртенз, обратившись к слову как акту творчества, ощутив свежий ветер многоликого поэтического слова в многомерном пространстве языка.

Приношу сердечную благодарность моим рецензентам — Елене Александровне Красиной и Татьяне Викторовне Маркеловой за помощь и ценные рекомендации.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Язык есть дом бытия. В жилище языка обитает человек. Мыслители и поэты – хранители этого жилища.

М. Хайдеггер

«Предмет гуманитарных наук – выразительное и говорящее бытие» [Бахтин 2000: 228]. Это лаконичное и емкое определение М.М. Бахтина служит методологическим ориентиром, призмой видения теории онтологии искусства поэтического слова и теории остраннения В.Б. Шкловского.

В многомерном пространстве языка и происходит словесное воплощение онтологических глубин жизни человека. Поэзия и философия едины в стремлении к осмыслению основ бытия, «в образах воображения раскрываются онтологические характеристики бытия» [Дунаев 2013: 17]. Своими толкованиями действительно, ее систематизацией и осознанием, поэт, как и философ, может создавать особую реальность. Искусство выражает способность создавать новое бытие: «философия и поэзия стоят на противоположных вершинах, но говорят они одно» [Хайдеггер 1991: 55].

Вопросы, изучаемые онтологией искусства, в том числе и искусства поэтического слова, сложны и разнообразны. «Проблема существования, или бытия, тесно связана с познанием, в поэзии – с художественным познанием, которое, как и сама истина, двойственно и противоречиво» (курсив наш. – М.Н.) [Новиков 2001: 224].

Междисциплинарные научные парадигмы характерны для разных областей исследований. Онтологический статус искусства в фокусе внимания философов, лингвистов, литературоведов, психо-

логов, культурологов, изучающих художественные произведения как чувственно – материальные объекты в разных парадигмах научного знания. Эти вопросы активно разрабатывались в эстетике Б. Кроче, герменевтике Х. Гадамера, феноменологии Э. Гуссерля, экзистенциализме М. Хайдеггера, структурализме Р. Барта, где так или иначе ставился и решался вопрос – каким образом посредством искусства, в том числе и словесного искусства, человек может прикоснуться к глубинным структурам бытия?

Эстетическая целесообразность, по определению И. Канта, «позволяет нашему суждению привнести в объект при помощи игры познавательных способностей форму целесообразности, не познавая при этом действительную целесообразность» [Философский словарь 2004: 661]. Такое осмысление поэтического языка дает возможность обратиться к его исследованию не только с точки зрения его эстетической функции, но и изучать его как онтологическую и герменевтическую категории, «вся история культуры погружена в слова, и она окутана словами, однако, по сущности их, не как непроглядным туманом (за которым не видна была бы «сама» суть дела), но как сферой самопостижения, саморефлексии» [Михайлов 2006: 487].

Онтологическая сущность искусства поэтического слова как системы средств художественного мышления и когнитивной активности человека нашла свое отражение в одной из самых фундаментальных идей в области художественной речи – теории остраннения. Глава и генератор идей русской «формальной школы», «русского формализма» В.Б. Шкловский обосновал остраннение как наиболее общий прием художественного творчества и закон поэтического языка (шире – языка искусства). «Терминология Шкловского, возникающая на материале литературы, была следствием его юношеских увлечений изобразительными и пластическими искусствами. Кубофутуризм Д. Бурлюка, беспредметность К. Малевича, абстракция В. Кандинского и поэтика «зауми» А. Крученых были для Шкловского школой построения новой литературной теории» [Левченко 2012: 223].

Филолог и мыслитель В.Б. Шкловский, введя в литературоведение понятие остраннения, создал не только новый термин, но и сформулировал *важнейший эстетический принцип искусства*, в парадоксальной форме едва ли не впервые синтезировав проблемы литературоведения, языкознания, эстетики, философии, психологии творчества, герменевтики, оказавшись в авангарде русской и мировой филологической науки. Он опередил время, поставив вопросы, ставшие актуальными значительно позднее.

«Развитие формальной теории можно представить как смену сопоставления словесного искусства с разными типами визуальной репрезентации – статической (живописью) и динамической (кинематографом)» [Ханзен-Леви 200: 327]. Техники коллажа и монтажа разрабатывались впоследствии под влиянием остраннения. Осмысление онтологической сущности поэтического слова, языка как искусства и инструмента связи с другими семиотическими системами, способными выразить невыразимое как таковое, тесно связано с живописью, фотографией, кинематографией и др., обусловленными их сущностными характеристиками, которые в то же время сохраняют свою самобытность.

Слово как элемент творчества доступно для интерпретации, но оно остается загадкой. Удивление, изумление становится основой восприятия эмпирической действительности, приводящей к оформлению, преобразованию «эстетически безразличного в самом себе вещного ряда (объекта творчества) в эстетически значимое – художественное произведение» [Энгельгардт 1927: 35]. Его осмысление обусловлено проникновением в сущностные характеристики бытия и постижение окружающего мира, представленного в форме художественного текста.

Остраннение как изображение через «странное», «необычное», а потому ярко художественное активизирует эстетическое переживание, которое служит средством познания конкретной сущности предмета, онтологии бытия, что дает возможность увидеть и прочувствовать «цельный лик данного предмета, и не только цель-

ный лик, но и все глубинные возможности, которыми он принципиально располагает, и которые так или иначе, рано или поздно, могут в нем проявиться» [Лосев 1990: 162].

Конструктивный принцип остраннения придает миру, созданному в произведении искусства, особый статус в отношении эмпирической действительности. В свою очередь, эмпирический порядок с позиций художественного мира становится предметом остраннения, изменяя свою абсолютную ценность и становится материалом переработки. Остраннение не только художественный прием, но и понятие философско-методологического порядка в современной эстетике и философии культуры, оно изучается в русле литературоведения, философии, языкознания и других областей знания, открывающих новые грани его исследования. Изучению феномена остраннения посвящены работы по искусствознанию, театроведению, дизайну.

Словесное искусство не только художественное познание и моделирование мира, исток художественного творения, но и особая эстетическая коммуникация, «именование, учреждающее *бытие* и *бытийную сущность* всех вещей» [Хайдеггер 2008: 12] (курсив наш. — М.Н.). «Остраннять как способ познавать», говорил В.Б. Шкловский [Шкловский 2006: 318], подтверждая мысль о том, что конструирование новых смыслов позволяет изучать и концептуализировать мир со стороны его художественного восприятия и познания.

Понимание слова как акта творчества открывает возможность необычного художественно-остранненного изображения действительности. Поэтическая формула «слово-пальцы, слово-лён, слово-ткань» принадлежит Велимиру Хлебникову, реформатору поэтического языка, экспериментатору в области словотворчества, основоположнику русского футуризма и яркому представителю русского авангарда. В начале XX века, когда кардинальные социальные изменения вызвали крупные преобразования в языке, он обратился к слову и его многоликому проявлению в стремительно меняющемся мире, проникновенно заявляя, что «время — мера мира» [Хлебников 2018].

Эта ода слову очень точно отражает многомерное пространство языка, его разнообразие и гибкость. Слово – инструмент различных трансформаций (*няльцы*), материал творческих преобразований (*лён*), результат исторического развития языка, оно активно используется (*ткань*). «До сих пор язык творится, каждое мгновение, создавая слова, которые то умирают, то получают право бессмертия», «словотворчество не нарушает законов языка», оно «дает право населить новой жизнью, вымершими или несуществующими словами оскудевшие волны языка» [Хлебников 2005: 72].

Мысли В. Хлебникова соотносятся с идеей В. фон Гумбольдта, о том, что «язык – это не продукт деятельности (*Ergon*), а деятельность (*Energeia*)» [Гумбольдт 1984: 70]. Язык как живое динамичное средство общения способен к передаче различных новых возникающих смыслов и отражает их динамику, способствует их созданию и развитию. Культурно – историческая парадигма исследования языковых процессов как продукта культуры, как фактора формирования культурных кодов иллюстрирует сложные и многообразные процессы, представляющие собой причудливую, постоянно видоизменяющуюся мозаику.

Поэтическое слово, неповторимое по своему употреблению, индивидуальное, самоценное, попадая в фокус внимания писателя, с калейдоскопической быстротой отражает в культурно-историческом пространстве различные явления нашего динамичного мира. Оно активно воздействует на современного человека, на его речевое поведение, систему ценностей и языковое сознание. Язык не существует в отрыве от человека – его творца и носителя. Особенности современной языковой креативности обусловлены электронно-виртуальным пространством существования естественного языка, спецификой его сущностных концептуальных доминант.

Творческий акт синтеза формы, семантики и функций в исследовании остраниения – актуальный и актуализируемый на протяжении всей книги. Подлинная образность не украшение, а сущность художественного мышления, процесс и результат эстетического мо-

делирования действительности. Это важно для понимания и собственно языковой изобразительности, а в более широком плане – остраниения как инварианта поэтической образности.

Комплексный системный подход к исследованию онтологии искусства поэтического слова и остраниения как универсального эстетического принципа в его взаимосвязанных конструктивно-поэтической и лингвостилистической функциях является весьма важным при изучении языка как первоэлемента литературы.

Остраннению как приему свойственна не только конструктивно-поэтическая, но и лингвостилистическая функция [Новиков 2001: 77]. Рассмотрение лингвистического статуса остраниения во взаимосвязи целостного множества элементов в совокупности отношений и связей между ними, то есть исследование его системного характера, позволяет синтезировать достижения разных научных направлений и школ, от когнитивной лингвистики до лингвистики текста и герменевтики, связывая лингвистику с литературоведением в традициях В.В. Виноградова.

Разнонаправленность осмысления категории остраниения позволяет акцентировать исследовательское внимание на особенностях его семантики и структуры, усложняющихся я и трансформирующихся под воздействием многочисленных контекстов в пространстве языка и культуры, художественных кодов, смысловой и эмоциональной многослойности поэтического слова.

Автор обосновывает, что феномен системности исследования остраниения как внутренне организованной совокупности взаимосвязанных и взаимодействующих объектов сложен и многогранен, охватывает широкий круг проблем гуманитарного знания и представлен в многообразии тем и проблем, активно реализующихся в многомерном языковом пространстве, ярко представленных в особом эстетическом виде моделирования действительности – словесном искусстве.

Глава 1.

ПОЭТИЧЕСКИЙ ЯЗЫК И ОСТРАННЕНИЕ. ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКОЕ МОДЕЛИРОВАНИЕ МИРА КАК СРЕДСТВО ЕГО ПОЗНАНИЯ

1.1. Значение как эстетический феномен.

Поэтическая функция языка

Язык является важнейшим средством коммуникации, формирования и выражения мыслей и эмоций, «язык есть знак, обозначение явления и акт познания окружающего мира» [Потебня 1990: 12]. Язык как форма отображения и выражения мыслительных процессов выступает средством организации, обработки и передачи информации, которая категоризируется и классифицируется человеком.

Исследование поэтического языка, рассматриваемого в качестве «системы средств художественного мышления и *эстетического освоения действительности*» (курсив наш – М.Н.) [Новиков 1997: 356] представляет собой важную филологическую задачу.

Специфические качества поэтического языка обусловлены его эстетической организацией, особым использованием элементов, конструированием новых смыслов, позволяющих изучать и концептуализировать мир со стороны его художественного *восприятия и познания*. Поэтическое творчество, словесное искусство рассматриваются как формы когниции и художественные способы коммуникации [Gavins, Steen 2003: 2]. Их следует изучать в «основопола-

гающих <...> процессах человеческого познания и обработки опыта» [Маслова 2014: 190].

Исследование поэтического языка как когнитивного механизма, как духовной энергии и когнитивной активности человека, направленной на познание мира, свидетельствует о векторе нацеленности современных системных исследований на анализ получение и передачи информации в процессе общения разными способами, связанными со структурой представления знаний и формами его концептуальной организации.

Творческая организация словесного материала привлекает к себе внимание как особый способ называния явлений и яркое выразительное средство, имеющие особый статус в отношении эмпирической действительности. Это не только составляющая реального мира, но и впечатление, определяющее его видение. Слово обладает не только предметным значением, но и различными изменчивыми смыслами, которые возникают при его использовании.

Моделируемый в художественном произведении мир субъективно детерминирован, его описание и принципы конструирования концептуально-психологически обоснованы. Определение художественного творчества 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 1998: 49]. Поэтическое творчество делает язык «непривычным, сверхъестественным или несокрытым <...> Поэтический язык вступает за границы того, что может быть сказано» [Gosetti-Ferencei 2012: 193].

Создание эстетически значимого слова (текста) и его восприятие – творческие и разнонаправленные процессы, «поэтическое искусство обладает гибким, подвижным и емким материалом – образом. В творческом воссоздании у читателя такого представления – образа исключительно важная роль принадлежит значению слова

как эстетической категории языка» [Новиков 2001: 44]. Поэтика и эстетика слова обосновывается как учение об эстетическом сознании в его целом, исследование словесного художественного творчества обусловлены категориями эстетический объект, эстетический опыт, эстетическое сознание. Наряду с обычными (логическими) внутренними формами выделяются «внутренние поэтические подвижные и динамичные формы», *действительность*, «подвергаясь преобразованию в фантазии, тем самым *модифицируется* в «*действительность*» *отрешенную*» [Шпет 2006: 148]. Художественное «отрешение» Г.Г. Шпета сочетается с остраннением В.Б. Шкловского. Чтобы стать эстетическим предметом, существующий предмет должен быть трансформирован в сознании, отрешенная, остранненная действительность является характерным признаком художественного изображения.

Элементы словесного произведения искусства оформляются как целостная и неразложимая структура. Семантический треугольник Фреге (знак-значение-смысл) трансформируется в художественном тексте в триаду: *эстетическая форма* – *номинативные значения* – *едино-целостные смыслы*. Эстетическая функция языка и его изобразительные средства рассматриваются как целостная функционирующая система, как «преломление общего и особенно-го на высшем этапе реализации поэтического языка, <...> язык как реализация эстетической функции и композиционно выраженная в словесных и художественных образах авторская идея представляет собой словесное искусство» [Новиков 2001: 19–20].

Поэтическая функция (эстетическая функция языка) детерминирована эмоциональной функцией языка. Эстетика языковых знаков обусловлена различными преобразованиями в их семантике, образно-ассоциативных возможностях языковых единиц в структуре художественного произведения.

Особые функции поэтического языка делали и продолжают делать его привлекательным объектом анализа и вызывают большой интерес исследователей. В качестве основного признака поэтическо-

го языка выдвигалась, как правило, его определенная черта, свойство: «психологическая образность» в концепции А.А. Потебни, «отстранение привычного» в русском формализме, «установка на выражение как таковое» в концепции Пражского лингвистического кружка и Р. Якобсона. Основы изучения семантики поэтического языка заложили представители структурализма (Н.С. Трубецкой, Р.О. Якобсон, Я. Мукаржовский, Л. Ельмслев и др.), формализма (Ю.Н. Тынянов, В.Б. Шкловский, Б.М. Эйхенбаум), А. Белый, В.Я. Пропп, Ю.М. Лотман, Вяч. Вс. Иванов и др. Поэтический язык рассматривается как особым образом организованный язык, в качестве базовой реализуется идея «проекции необычного употребления на узуальное». В русле этого направления представлено большинство работ по лингвистической поэтике (В.П. Григорьев, Е.А. Некрасова, Н.А. Кожевникова, Л.А. Новиков и др.). Важное направление лингвистического изучения поэтического языка связано с проблематикой когнитивной лингвистики, в русле которой он рассматривается как «творческая лаборатория» обыденного языка. С этой точки зрения поэтический язык выступает в качестве «динамического резерва», позволяющего языку изменяться, оставаясь самим собой [Лотман 2001]. Этот подход позволяет исследовать не только эстетическую, но и гносеологическую функцию поэтического языка, способного «выразить невыразимое» (Ю.М. Лотман, Ю.Н. Караулов, Е.С. Кубрякова и др.)

Развитие функциональной парадигмы языкознания изменило представление о соотношении основных функций языка и речи. Эстетическая функция была осознана как коммуникативность особого рода, в ее реализации потенциально могут участвовать все средства языка, а качество поэтического образного может приобрести любое языковое явление в определенных творческих условиях.

Сосредоточение на языке превращает обычную коммуникацию в эстетически значимое сообщение. В поэтическом языке как особом способе существования естественного языка элемент любого уровня организации языковой системы является семантически

мотивированным. Он может быть оценен с точки зрения выполнения им эстетической, или, по Р. Якобсону, поэтической функции.

Поэтический язык является вторичной моделирующей системой, «надстроенной» над первичной. Он воспринимается творчески в связи с проекцией на нее. Деление на моделирующие системы (или первичные моделирующие системы и вторичные моделирующие системы) было обосновано в ходе научных дискуссий в середине XX века. Они назывались моделирующие системы, экстралингвистические (В.В. Иванов, Ю.М. Лотман), надязыковые, сверхфразеологические (Е.М. Мелетинский, Д.М. Сегал) и др. После того как математик В.А. Успенский сформулировал понятие вторичной моделирующей системы, необходимо было обозначить естественный язык, являющийся просто моделирующей системой, в отличие от экстралингвистических систем (текстов в самом широком смысле), которые и были обозначены как вторичные моделирующие системы. Вслед за этим вторичными моделирующими системами называются все системы, надстраиваемые над первичной или построенные по тому же принципу, что и первичная, т.е. использующая некоторый язык.

Исследование особенностей поэтического языка как вторичной моделирующей системы и изучение его основных характеристик позволяет выявить специфику острания, являющегося определенным приемом «отчуждения» языка, который, соответственно, нуждается в преодолении «множественных смыслов», образующих своеобразный вторичный ярус. Узуальное, общепринятое значение знака первичной моделирующей системы преобразуется в художественно моделируемый смысл вторичной системы, где значение знака исходной системы трансформируется в семантическую образную, выражаемую особой художественной формой. 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].

Истинное значение поэтического слова никогда не бывает, как очень точно отметил Р. Дж. Киллинг, «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].

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]. Такой 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» [Тынянов 2004: 95]. По законам языкотворчества в нем согласуется то, что не согласуется обычно, когда единицы выполняют чисто коммуникативную функцию.

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, как подчеркивал В.В. Виноградов. Это высказывание не входит, как нам представляется, в противоречие с тем, что эстетическую функцию реализуют «удавшиеся выражения» поэтического языка, который отличается от обыденного, как утверждал В.Б. Шкловский, ощутимостью своего построения. Язык в его эс-

стетической функции позволяет создать особого типа эстетическую коммуникацию.

Сосредоточение на языке превращает обычную коммуникацию в эстетически значимое сообщение. «Язык есть мир, лежащий между миром внешних явлений и внутренним миром человека» [Гумбольдт 1984: 304]. Языки для нас нечто большее, чем система передачи мыслей, они – «невидимые покровы, облекающие наш дух и придающие предопределенную форму всяческому ее символическому выражению. Когда выражение приобретает необычную степень многозначительности, мы называем его литературой» [Сепир 1993: 195]. Текст художественного произведения имеет специфический план выражения (форму), планов содержания (смысловую структуру), его функций (прежде всего, номинативно-эстетической) и др. Поэтическая функция языка реализуется в процессах, имеющих комплексную природу: в основе действия поэтического языка лежат мышление, номинация и художественность, эстетичность выражения смыслов [Казарин 2001].

1.2. Поэтический язык в концепции «формальной школы»

«Формальная школа» впервые поставила вопрос о месте эстетической функции среди других функций языка и обосновала ее важнейшую роль. Искусство, подчеркивали ее представители – это не непосредственное отражение действительности, а видоизменение, остраннение этого отражения.

Разграничение практического, обычного языка и поэтического было обосновано представителями Общества по изучению поэтического языка (ОПОЯЗа). Начало его деятельности было связано 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», в книге «Поэтика» были провозглашены положения, нашедшие свое дальнейшее продуктивное развитие в идеях ученых ОПОЯЗа. Особый интерес к форме, к фонетической структуре художественного произведения характеризовал их теоретические исследования.

Поэтическая речь, подчеркивали исследователи – 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 1986: 194], проводя, таким образом, разграничение обычного (практического) и поэтического языков, то есть используя современную терминологию, выделяя собственно коммуникативную и поэтическую функции языка. Он подчеркивал, 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 организована на всех уровнях.

Одну из главных задач своей деятельности представители «формальной школы» видели в исследовании литературоведения как полноправной научной дисциплины, которая должна непосредственно обращаться к произведениям художественной литературы, а не к внешним обстоятельствам, в которых они создаются.

В.Б. Шкловский, уделяя большое внимание исследованию особенностей поэтического языка, в предисловии к книге «О теории прозы» отмечал: «Я занимаюсь в теории литературы исследованием внутренних законов слов. Если провести заводскую параллель, то я интересуюсь не положением мирового хлопчатобумажного рынка, не политикой трестов, а только номерами пряжи и способами ее ткать» [Шкловский 1983].

В манифесте русской «формальной школы» «Воскрешение слова» В.Б. Шкловский писал о новой концепции поэтического слова. Впоследствии, неоднократно возвращаясь к этой идее, он подчеркивал, что «вещи умерли, мы потеряли ощущение мира; мы подобны скрипачу, который перестал осязать смычок и струны <...> только создание новых форм искусства может возратить человеку переживание мира» [Шкловский 1990: 40].

Слово, утверждают формалисты – полноправный объект исследования. Обращение к слову как к таковому послужило мощным импульсом к изучению поэтического языка. Для ОПОЯЗа было характерно отношение к лингвистике как источнику методологических нововведений. Стремление к эмансипации науки о литературе заставляло видеть в языке 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, возвращающий остроту восприятия, заставляет чувствовать «ощутимость» поэтического языка.

В начале XX века в работах школы «русского формализма» были заложены общие основы изучения поэтического языка. Он был признан важным объектом лингвистического и эстетического исследования. Особое внимание было обращено на поэтическое слово как *ощутимый конструктивный компонент* художественного произведения: изучалась фоника речи, стиль, принципы композиционного построения текста. Языковые средства выражения были представлены в «обнаженном виде», был предложен подход, комбинирующий исследование содержательного аспекта произведения и использованными в нем художественными приемами.

Особое внимание уделялось изучению поэтического языка как *структуры*. Лингвисты-новаторы обращали внимание на «лабораторию» современной поэзии. «Восхищение достижениями литературного авангарда и неприятие косности академического литерату-

роведения – 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].

Несмотря на то, что «формальный метод» заключался в исследовании плана выражения, или иначе, формы художественных 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. Это, прежде всего, книга Ю.Н. Тынянова «Проблема стихотворного языка» [Тынянов 2004]. Утверждение важности изучения содержательного аспекта художественного произведения обусловило появление в дальнейшем многочисленных исследований, посвященных вопросам не только формы, но и значения.

Исследования доминанты, доминирующего качества тесно связаны с анализом остраннения. Система – это не равноправное взаимодействие всех элементов, предполагается выдвинутость группы элементов («доминанта») и деформация остальных. Именно этот «выдвинутый компонент» придает произведению целостность и оптимистичность. Семантический аспект изучения поэтического языка, намеченный формалистами, успешно развивался во многих исследованиях, внесших значительный вклад в теорию поэтической речи.

В поэтическом языке как особом способе существования естественного языка элемент любого уровня организации языковой системы является семантически мотивированным. Он может быть оценен с точки зрения выполнения им эстетической, или, по Р. Якобсону, поэтической функции (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: 193–194].

Поэтический язык – это ‘замкнутая система «высоких средств выражения», ‘речь с признаками эстетической актуализации’, ‘язы-

ковая форма художественного произведения', 'поэтический идиолект', 'поэтический язык', 'язык поэзии'. Различные работы наглядно демонстрируют как эти, так и другие значения и коннотации в попытках уловить сущность поэтического языка путем разного рода сопоставлений [Григорьев 1978: 75].

Поэтический язык как феномен эстетической организации имеет ряд специфических особенностей: он характеризуется особой звуковой организацией (рифма, ритм, звуковые эвфонические повторы и др.), образностью (тропы, фигуры, семантическая многоплановость, смысловые полутоны и др.), особой композиционной конструктивностью и др. Поэтической, или эстетической функции присуща направленность на сообщение, она реализуется в самих языковых представлениях: ритмических, образно-семантических, структурных и т.д.

Положение об особой организации поэтической речи имеет большое значение для разработки теории остраниения. Р.О. Якобсон отмечал, что в поэтической речи «функция коммуникативная, присущая как языку «практическому», так и языку эмоциональному, <...> сводится к минимуму», «что слова и их организация, их значение, их внешняя и внутренняя форма приобретают свой вес и значимость» [Jacobson 1933].

Эта мысль развивается и конкретизируется Б.В. Томашевским, обосновывающим, 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, оно в некоторой степени становится самоценным» [Томашевский 1996: 28] и характеризуется максимальной ощутимостью способов выражения. Поэтический язык – образный язык, 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.

Художественное слово образно вовсе не в том только отношении, будто 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 произведения дает возможность проанализировать, как составные элементы формы создают завершенную систему, где «образ, запечатленный в одном слове или одном предложении», выступает «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.

Поэтическое слово в художественном тексте, наделенное особой эстетической функцией, часто неповторимо по своему употреблению, индивидуально, самоценно. Эта особенность видения, при котором вещи и их отношения выглядят странно, по-новому и удивительно, обусловлена и тем, что «поэт не только представляет вещи «странными», но такими именно их и воспринимает <...> . Из удивления родилась не одна философия <...> – но и поэзия» [Иванов 1922: 177] (курсив наш. – М.Н.).

В изучении поэтического языка, художественной речи был намечен далее успешно развиваемый подход, комбинирующий взаимоотношения между содержательным аспектом произведения и использованными в нем художественными приемами. Искусство, подчеркивали представители «формальной школы» – это не непосредственное отражение действительности, а видоизменение, остраивание этого отражения.

1.3. Остраннение как концептуальная основа творческого мышления

Остраннение проявляется в сфере художественного и научного творчества. Развитие остражнения как общезстетического понятия привело к его экспансии в сферу научного творчества. Развитие методов познания современной науки позволяет выявить фундаментальные особенности, общие для ученых и художников, сближая научное и творческое мышление. Остраннение является фундаментом творческого мышления вообще, как способности человека к порождению нового в разных формах: новых научных открытий, новых школ и течений в литературе, музыке, живописи, театре.

Такое понимание остражнения как творческого осознания мира коррелирует с концепцией (концепция здесь – модель мира), которая рассматривает обстоятельства с определенного ракурса – творческого мышления, креативности, по Джою Гилфорду. Он выделяет различные его составляющие: *оригинальность* и *необычность* идей; стремление к *интеллектуальной новизне*; *семантическую гибкость* (как возможность исследовать объект с разных ракурсов); *вариативность*, *образную адаптивную пластичность* (изменение восприятие объекта, позволяющее анализировать его скрытые составляющие); *семантическую спонтанную гибкость* (появление нового видения объекта, его осмысления в различных ситуациях) [Гилфорд 1965: 434–437] (курсив наш. – М.Н.).

У истоков научного мышления, по мнению А. Эйнштейна, стоит «акт удивления». Он возникает во время конфликта «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]. Коллизия стабильных, традиционных элементов познания и неожиданных, нестандартных требует выхода за рамки обыденного, привычного. Остращенное, деавтоматизированное видение окру-

жающего мира — концептуальная основа творческого мышления, универсальный прием осмысления действительности, позволяющий по-иному ее увидеть, понять и оценить.

Остраннение объекта исследования используется в различных сферах деятельности с использованием разнообразных методов. «Остраненность ярко проявляется в период изменения концептуального аппарата, смены парадигм, методологических установок. Смена научных парадигм ведет к тому, <...> что ученые оказываются как бы на другой планете, окруженные незнакомыми предметами, где даже знакомые предметы предстают в совершенно ином свете, когда наступает кризис очевидности, а выдвижение «сумасшедших» идей становится критерием научного прогресса» [Проективный философский словарь 2002]. Остраннение как изображение через «странное», «необычное», а потому ярко творческое, активизирует эмоциональное эстетическое переживание, которое служит средством познания конкретной сущности окружающей действительности.

Креативность языка, ярко представленная в эстетике художественного слова, привлекает внимание исследователей различных областей знания: когнитивной лингвистики, герменевтики, психологии творчества, эйдологии. Когнитивные исследования продолжают активно и динамично развиваться «с целью более адекватного и полного представления об одном из самых сложных феноменов природы — человеческого сознания и разума» [Кубрякова 1996: 58]. В любом естественном языке отражается определенный способ восприятия и концептуализации действительности. Поэтический выступает в качестве динамического резерва, позволяющего языку изменяться, оставаясь самим собой. Этот подход позволяет исследовать не только эстетическую, но и *гносеологическую* функцию поэтического языка, детерминированную *осознанием мира* в его «смысле и вымысле».

Между произведением искусства и окружающей действительностью «стоит мысль человека; только под этим условием искусс-

во может быть творчеством» [Потебня 1990: 30]. Это видоизменение или, говоря иначе, остраннение, непереносимое условие любого вида творчества. Важным для нашего анализа является понятие внутренней формы как способа представления в языке внеязыковой действительности, поскольку «всякое создание нового слова из прежнего создает вместе с новым значением и новое представление» [Потебня 1990: 22].

Возможность создания новых представлений по существу своему лежит в основе остраннения. Определенная концептуальная операция творческого мышления позволяет по-иному увидеть, понять и оценить действительность в ее разнообразных проявлениях. Понимание слова как акта творчества открывает возможность необычного художественно-остранненного изображения действительности.

1.4. Истоки остраннения.

Поэтическое воззрение на мир

Эстетика художественного слова — предмет изучения философов, теоретиков искусства, лингвистов. Творческая организация словесного материала привлекает к себе внимание как многогранное яркое выразительное средство. Слово обладает не только предметным значением, но и различными изменчивыми смыслами, которые возникают при его использовании. Это не только составляющая реального мира, но и впечатление, определяющее его видение. Остраннение как ключевое понятие, выражающее специфику творчества в различных его появлениях, в том числе поэтического языка, художественной речи, выполнявшее роль частного художественного приема, впоследствии рассматривается В.Б. Шкловским как вечный принцип освоения действительности, фиксирующий неизбежный процесс «обновления сигнала»,

нарушающий стереотип восприятия, «искусство остранныет мир» [Шкловский 1997: 35]. .

С полным основанием можно утверждать, что в исследовании поэтического языка, в различных подходах к его изучению, противоречиях и достижениях, как в зеркале, отражается и становление самого понятия остранныет в его лингвопоэтическом понимании – как инварианта языковой образности, самого общего приема словесного искусства.

Поэтический язык, двойственность которого была уже осознана в античных теориях языка и стиля с анализом особенностей его средств, специфичность его как особого способа выражения, представлена в достаточно многочисленных исследованиях, дошедших до нашего времени.

И.М. Дьяконов отмечает, что древний человек, стоявший перед необходимостью передавать в языке общее через отдельное, должен был выразить свои непредметные понятия «с помощью языкового знака для необщего феномена, т.е. с помощью тропа: метонимии, метафоры, омофонии и тому подобного» [Дьяконов 1990: 24] О.М. Фрейденберг объясняла переход от мифа к религии, затем к философии с процессом семантизации образных средств, в наибольшей степени – метафоры. «Античные отвлеченные понятия, несмотря на всю их новизну и перестройку смыслов, не только восходили к конкретным образам, но и продолжали сохранять эти образы внутри себя и опираться на их семантику» [Фрейденберг 1978: 180] (курсив наш. – М.Н.). Это выражалось в том, что отвлеченное обозначалось конкретным, новые понятийные явления фиксировались традиционными образно-лексическими средствами.

В дальнейшем ученые и философы трактовали изобразительно-выразительные средства языка «не просто в качестве понятий поэтики и стилистики (как это было в античной теории тропов и в Новое время вплоть до середины XX в.), а в качестве *сущностно-смысловых категорий мышления*, в основании которого лежит идея сотворения мира по Слову» [Неретина 1999: 8] (курсив наш. – М.Н.).

Различные виды тропов сознательно трактовались «как логические определения и, наоборот, логические способы формализации – как образные (метафорические) выражения. За этим способом понимания и логико-поэтического преобразования смыслов философы и богословы закрепили наименование *sensus tropicus* – тропический разум» [Неретина 1999: 11] (курсив наш. – М.Н.).

В мифологическом сознании эмоциональная сфера не отделена от рефлексивной, поэтому происходит очеловечивание окружающей природной и социальной среды. 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. Мифопоэтическая модель мира представляет собой «человека и среду в их взаимодействии. Неоспоримо положение о созидательном характере словесного искусства, «через поэтическое слово устанавливает бытие в мире» (курсив наш. – М.Н.), при этом «всякое установление остается свободным даром» [Heidegger, 2000: 138].

Обратимся к филологической традиции изучения особого эстетического вида моделирования действительности сквозь призму исследования предистории остражнения.

Исследования в этой области дают возможность проследить изменение круга вопросов, относящихся к становлению и развитию словесного искусства как способа концептуализации и познания действительности, и, соответственно, обратить внимание в этой связи и на саму категорию остражнения – всеобщий и извечный принцип художественного творчества. В зеркале остражнения – отражение особого видения мира в его единстве и цельности.

1.4.1. Мифология — способ концептуализации и познания действительности

Эстетическая функция языка, его поэтичность исторически восходит к мифологии. Μῦθος — «речь, слово; предание» — описание представлений людей о мире, месте человека в этом мире, о происхождении природных феноменов. Миф, как собственно, и следует из его трактования в древнегреческой традиции, был и остается тесно связанным со *словом*, он способствовал развитию и расширению его образности.

Миф — важнейший феномен в истории культуры, способ осмысления мира на ранних стадиях развития человечества и способ *концептуализации* окружающей действительности, колыбель литературы и искусства. «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] (курсив наш. — М.Н.).

В мифологическом понимании мира эмоциональная сфера не отделена от рефлексивной, поэтому природные и культурные объекты совпадают, очеловечивается окружающая природная и социальная среда. В мифопоэтической модели мира «природа представлена не как результат переработки первичных данных органами чувств, а как результат вторичной *перекодировки* первичных данных с помощью знаковых систем» [Топоров 1982: 161].

Мифология под таким углом зрения — это автономная форма культуры, символическая система, объединенная и характером *функционирования* и способом *моделирования* окружающего мира. Остраннение как инвариант образности тесно связано мифологией, поэтическое толкование окружающего мира было присуще древнему человеку.

Отражение воззрений людей на окружающий мир было неосознанно-художественным повествованием о загадочных для древнего человека природных и социальных явлениях. Миф, как справедливо

отмечал А.Ф. Лосев в «Диалектике мифа» – яркая и подлинная действительность для определенной фазы человеческого сознания, необходимая *категория мысли* и жизни, реальное чувственное *бытие* [Лосев 2014] (курсив наш, – М.Н.). Мифология была основным способом понимания мира древним человеком, которому было свойственно нерасчлененное представление о мире. Невозможно понять мир, познать и осмыслить 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] (курсив наш, – М.Н.).

Миф отличает синкретизм – слитность различных элементов – художественного и аналитического, *повествовательного* и ритуального. Его «повествовательно-художественный аспект, сохранивший свое непосредственное влияние до настоящего времени послужил основой для развития сначала аллегории, а затем и других форм сознательного творчества» [Козлов 2001: 559]. Мифы определяются как поэтические метафоры первобытного образного мышления.

Сходство мифологии и поэзии очевидно, поскольку *мифический* и *поэтический образы* есть виды выразительной формы вообще. Искусство отличает, по «отрешенность», «выхватывание» объектов, объединяющая, их по А.Ф. Лосеву, в новом плане, превращающая их в «предметы какого-то особенного, отнюдь не просто насущно-жизненного и житейского интереса. Несомненно, некоего рода *отрешенность* свойственна и мифологии». [Лосев 2014].

Миф трактуется как эстетический феномен, и вместе с тем как *прототип* художественного творчества, имеющий символическое значение. «Глубинные структуры мифа выступают как некие схемы, архетипы, действующие иррациональные слои сознания личности и автоматически управляющие его восприятием, интерпретацией явлений, отбором информации» [Воеводина 2011: 42]. Языковое и мифологическое мышление тесно переплетены, поэтические изо-

бразительные средства тесно связаны с предысторией остраннения как поэтического воззрения на мир. Предметный образ и глубинный смысл выступают в структуре остраннения как сущности, тесно взаимосвязанные. Остраннение – есть способ их проявления, модус их оформления и понимания.

Мифология является первоматерией, из которой все произошло, и миром первообразов, она – первоэлемент, *почва и парадигма* искусства, в том числе и литературы. Мифология есть неизбежная фаза в развитии языка, в ходе развития человеческого духа, это «тень, 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].

Специфическое отражение, преломление действительности, особый взгляд на мир тесно связаны с остраннением как концептуальной основой творческого мышления. В основе остраннения как отражения мифического *миропонимания* и *эстетического мирозерцания* лежит любопытство, игровое смещение привычной точки зрения, переход на воображаемую, утопическую позицию, с которой вещи, их отношения выглядят странно, по-новому и удивительно.

Типы и способы реализации остраннения многообразны. «Оживленные» и обновленные при этом архетипы, наиболее общие и фундаментальные изначальные образы 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].

Это любопытное изумление (как первичный рефлекс) становится основой восприятия эмпирической действительности. Остраннение – есть общезначимая, постоянная, инвариантная составляющая языковой картины мира, которая преломляется сквозь призму мифо-

логического восприятия. Искусству свойственна остранныйность, выбирающая различные объекты из множества других.

Структурные, модальные особенности мифологического мышления имеют символический характер. Если мифическое бытие – реальное, вещественное, телесное бытие для древнего человека, то поэтическая действительность созерцаемая, «отрешенная» от факта. Под мифологией очень часто понимается и более узкий объект – «поражающая своей необычностью выразительная действительность» [Лосев 1991: 66] (курсив наш. – М.Н.). Остранныйность придает ей совершенно особый смысл. Оставаясь такой же, она претерпевает изменения, обусловленные духовной энергией и когнитивной активностью человека. «Предметность» не тяготеет над ней. Таким образом, должна быть некая точка объединения, при которой их естественное различие угасает (но не исчезает до конца!) Миф – это особый способ отношения к действительности, «представление явления природы в форме рассказа, выражение идеи, в виде исторического события» [Потебня 1990: 295]. Специфическое отражение, преломление действительности, особый взгляд на мир тесно связаны с категорией остранныйности.

1.4.2. Поэтическое творчество и остранныйность сквозь призму античной традиции

Представления мыслителей древности глубоко запечатлелись в современных исследованиях поэтического языка, их труды чрезвычайно важны для определения эстетической теории художественной речи, вопросов поэтического творчества.

В античных теориях изучения языка и стиля необычная, творческая организация материала привлекала к себе внимание как особый способ называния предмета и яркое выразительное средство. Поэт – искусный мастер, результат его труда состоит в приведении слушателей в определенное состояние души, которое заранее

считается желательным. Так определяли поэтическое ремесло Платон и Аристотель, а следом за ними и Гораций в книге «Ars Poetica», обращая особое внимание на то, что от правильного выбора слов зависит выразительность и убедительность речи.

Произведение искусства имеет вполне определенные особенности, отличающие его от продуктов «полезных», а именно – красоту. При назывании, именовании предметов человеку приходилось выделять в них ту или иную функцию, тот или иной оттенок. Такая концептуальная операция творческого мышления, являлась способом познания мира, эстетическим освоением действительности, ее остранинием.

Необходимо было тем или иным способом интерпретировать идеальные сущности, рассматривать их в свете какого-нибудь одного, определенного момента. Платон и Аристотель считали, что философия и искусство начинаются с удивления. «Начало Истины – удивление, как говорит Платон в Тезетеге. Вольный перевод Гете выражения Платонова Тезтгета – *θαυμάσαι τὰ πρᾶγματ' ἐστὶν ἀρχὴ φιλοσοφίας* («Изумление есть мать всего прекрасного и доброго») [Флоренский 1990: 135] подчеркивает эту особенность прекрасного, в том числе, и словесного творчества. В этом изумлении предугадывается сама идея остранинного взгляда на мир.

Античная традиция представляется «ироничной, как, например, у Сократа, реализующего <...> открытую остраниющую перспективу «незнания», «намеренной непонятливости». Эта сократическая ирония как философский принцип «сознательной утраты знакомства с социальным commonsense соединяется в диалогическом искусстве Платона с чрезвычайно развитым инструментарием риторических и драматургических приемов остраниния, (например, ирония как риторическое «dissimulatio»), ставших образцовыми для поэтики всех последующих веков» [Ханзен-Леве 2001: 15]. Иронии Сократ направляет на ум, чтобы «отверзть ему истоки удивления», чтобы сама действительность «могла предстать уму, как змеиная кожа, с обновленной чувствительностью к бытию» [Флоренский 1990: 134].

В античных теориях подчеркивалась важность композиционного построения произведения как значимого компонента художественной формы, создающего его единство и цельность. 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* (cosmon <...> harmonias)» [Античные риторика 1978: 169] (курсив наш. – М.Н.). Деметрий обращается к форме, утверждая, что прелесть речи основана на словесном способе выражения и расположения слов, обусловлена необычным, т.е. остранным применением слов к данному предмету. Говоря, что «ведь эта птица и лстец, и хитрец» птицу бранят, как бранят чело-века, и прилагают к ней слова необычные – это и создает в речи изюминку (charis)» [Античные риторика 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, обосновал законы художественного творчества. Аристотель считал истинным содержанием искусства живую действительность, основу же поэтичности он видел в особой, необычной творческой организации жизненного материала.

Поэтический образ, по Аристотелю, должен быть не только копией единичного образа действительности, но и созданием поэта, его творческим подходом к окружающему миру. Поэзия, «опираясь на знание общего, создает не общее, а единичное, и, следовательно, неповторимое – поэтический образ» [Аристотель 2017: 143–144].

Принципиально важным для анализа остранный сквозь призму античной традиции представляется 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 метафорах; и много есть изменений языка, на что мы даем право поэтам <...> искусство право, если достигает своей цели, делает ту или другую часть более поразительной» [Аристотель 2017: 127–128] (курсив наш. — М.Н.). Использование метафоры, «глоссы» (окациональных значений слова, актуализации коннотаций), а также других приемов семантической деформации слов и порождает удивительное, необычное. Для понимания глубокой внутренней связи переживаемого словесного образа, обоснования положения о семантической и эстетической трансформации, т.е. остраннении слова в художественном произведении и слиянии значений языковых единиц в единый эстетически значимый смысл, идеи, высказанные Аристотелем и другими античными риториками, имеют большое значение.

Для нашего исследования важно утверждение Аристотеля о необходимости анализа 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 2017: 125]. Это связано также и с тем, что «поэт должен доставлять с помощью художественного изображения удовольствие» [Там же: 83].

Важное для теории остраннения понятие «мотивировки» литературных приемов обусловлено аристотелевскими категориями «необходимости и вероятности», которые обеспечивают последовательное расположение компонентов произведения. Он эксплицитно возводит свое определение поэтического языка как деформа-

ции практического языка с целью его остраниения к аристотелевской категории $\xi\epsilon\nu\iota\chi\acute{o}\nu$, придающей поэтическому языку «характер удивительного» ($\tau\acute{o}\mu\eta\acute{\iota}\delta\iota\omicron\tau\iota\chi\acute{o}\nu$) [Ханзен-Лёве 2001: 18–19].

Предметом внимания в античную эпоху были, используя современную терминологию, механизмы 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. Аристотель, используя современную терминологию, рассматривал проблемы коммуникации и ее участников – говорящего (ритора, оратора) и слушающего, его реакцию (пафос) функциональные типы речевых актов (телеология родов красноречия), способы организации сообщения и др.

Необходимо остановиться на некоторых общих проблемах риторики, поскольку популярность в наши дни и переосмысление многих ее категорий единодушно признаются многими учеными. С одной стороны, риторика рассматривается как дисциплина, изучающая конструкцию нехудожественных произведений [Томашевский 1996: 25], с другой – постулируется тезис о риторике и риторических фигурах как области пересечения интересов поэтики и литературной теории в связи с несомненной ее 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 связывает прием остраниения не только с семантическими трансформациями на уровне текста, но и со сферой употребления языковых средств в их композиционном развитии, изучение которых было заложено в античности.

Различные разделы риторики 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 содер-

жания; *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, обладающее тремя аспектами: коммуникация предлагает определенные, общепринятые формы связей, формулировки или образы автора и несет в себе *отношение к миру*, как к существующему, так и возможному. «Ситуационный – образный – концепционный аспекты и составляют основу перехода риторики в литературу <...>

Риторика с самого начала становится своеобразной «нервной системой литературы» [Поляков 1978: 133]. Таким образом реализовывалось отношение писателя к изображаемому, потому что в систему риторики включалась *эмоциональная* структура высказывания. Риторические средства не столько изображают, сколько оценивают, эмоционально окрашивают изображенные чувства и явления. Картезианец Лами, который обосновал чувственно-эмоциональную интерпретацию фигур, писал: «<...> поскольку почти всегда мы говорим для того, чтобы сообщить 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 характер наших чувств» [Там же: 134].

На протяжении веков претерпевают изменения задачи, поставленные риторикой. Она становится не только искусством правильной речи (*ars recte dicendi*), но и искусством красноречия (*ars pulchre loquendi*). Античная риторика является составной, неотъемлемой частью *целостного античного миропонимания* с его содержательно-формалистическим характером *постижения* и *отраже-*

ния жизни. Миропониманием, где «красота любого искусства <...> поверяется шкалой соответствия совершенному Космосу» [Античные риторика 1978: 5].

Риторическое наследие осваивалось различными науками, становясь во многих случаях их неотъемлемой частью. Теория стилей, просуществовавшая в рамках нормативной поэтики вплоть до эпохи романтизма, была непосредственно заимствована из античной риторики без каких-либо изменений. Последовательно интегрируя в современную науку многие проблемы, поставленные и разработанные в античности, ученые в разные периоды обращались к положениям, провозглашенным в античной поэтике и риторике.

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 семантику – типы переносных значений, «риторика фигур»;
- в) как поэтика текста – 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 и применения выработанных ею приемов и процедур.

Ж. Дюбуа, например, предлагает отказаться от мысли, что искусство есть дополнительное украшение и рассматривает риторику 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] (курсив наш. – М.Н.).

Риторика, с точки зрения античных ученых, служит воображению, как диалектика — разуму, основы риторического текста: идея, этос и пафос — три опорных столба риторики — определяют три основные функции речи: *probare* — доказательство или поучение, *delectare* — услаждение, *move* — побуждение.

Логика искусства есть, по А.Ф.Лосеву «логика вероятностная, логика возможности или невозможности; она основана на разного рода топах <...> Аристотель называет эту логику также и риторической, понимая под риторикой не только одно ораторство, но и вообще всякую речь, рассчитывающую убедить». [Лосев 1975: 259]. В связи с этим возникает необходимость в средствах *конструирования* «возможного» в художественной речи, требующей 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] (курсив наш. — М.Н.).

Классическая риторика разработала классификацию фигур. Как известно, термин «фигура» (*σχήμα*) был впервые использован Анаксименом из Лампасака (IV в до н.э.), Аристотель же и его ученики ввели деление «на фигуры речи» и «фигуры мысли». Представленная учеными античности классификация фигур имеет большое значение и в наши дни, она послужила исходной точкой для ее дальнейшей разработки. 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 риторики 1978: 264–268].

Значение этой классификации для самых различных задач описания и исследования 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.М. Бри-

ка, В.М. Жирмунского и др. Ставя задачу обучать искусству создания текстов различных жанров, риторика трактовала его очень широко и рассматривала многие проблемы, заложив в своей основе многочисленные идеи предвосхищений и интуитивных представлений о природе словесного искусства, которые были развиты уже в новое время.

Сфера законов поэтического творчества, ставших краеугольным камнем эстетической мысли, не ограничивается древним миром, сущность их остается незабываемой. Эти положения не теряют своей актуальности, они чрезвычайно важны для определения эстетической теории художественной речи. Многие аспекты современных исследований истоками своими связаны с далеким прошлым и вобрали в себя «тысячелетний опыт интерпретации текста представителями разных школ и научных воззрений <...> прежде всего, это античные риторики» [Бабенко 2000: 12]. Остраннение как поэтическое воззрение на мир, выраженное в художественном творчестве в разные периоды развития человечества, является отражением его особого видения и концептуализации.

1.4.3. М.В. Ломоносов и его исследование поэтического слова «под углом ораторского действия»

Сущность различных изобразительных средств языка как образного переноса остается неизменной в различных поэтических школах и положена в основу научного понимания тропов. Говоря о русской традиции изучения поэтического слова, следует в первую очередь сказать об исследованиях М.В. Ломоносова. Деятельность ученого и философа «поражает своей универсальностью. Реформатор русского стихосложения и автор первой в России светской «риторики», создатель жанрового канона русской торжественной оды и основоположник традиции литературного героического эпоса, творец нормативной «Российской грамматики» <...> Ломоносов охва-

тил в своей практике целый ряд отраслей тогдашней филологической науки» [Стенник 1987: 31].

М.В. Ломоносов, исследуя «риторические слова», к которым он относил образные орнаментально-метафорические 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, нежели сами свойственные слова <...> служат к пространному, важному, ясному, высокому и приятному идей представлению» [Ломоносов 2011: 50–51]. Особенно важно 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 2011: 50].

Описание вещи «*под другим видом*», о котором говорит М.В. Ломоносов, то есть прием остранный описания, в терминологии В.Б. Шкловского, – центральный эстетический и философский принцип словесного творчества. Остраннение – *необычный ракурс* представления каких-либо объектов, универсальный эстетический принцип отражения действительности. Необходимо, чтобы художественное изображение действительности, представляясь под другим видом, имело «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 2011: 62].

М.В. Ломоносов обращался к образному слову под углом ораторского действия, оно должно быть «убедительно-логическим и эмоционально-влияющим». Эта мысль развивалась исследователями далее в теории изобразительно-выразительных средств текста. Проблема выбора языковых единиц трактовалась как необходимое условие выражения общего замысла, системного подхода к целому,

где необходимо было не только выбрать, но и расположить слова, создать, по М.В. Ломоносову, «*соответствующее построение*».

Выше мы рассматривали, как трактовалась в античной традиции проблема выбора языковых единиц для выражения общего замысла, системного подхода к выражаемому целому, где необходимо было не только выбрать, но и «расположить слова», создать «соответствующее построение». Проблемы композиции рассматривались с разных позиций. Основное средство, помогающее в процессе порождения, творческого создания текста, его «изобретении» (*inventio*), было упомянуто еще в античных теориях языка и стиля: это топосы («локусы», «риторические места»), представляющие собой определенные соотношения между понятиями и явлениями. Система топосов – единый сложный *инструмент* в речи как некотором организованном целом.

В дальнейшем эти идеи были блестяще развиты М.В. Ломоносовым, который, предвосхищая дальнейшие теоретические разработки теории текста, пишет о нем как о «собрании разных идей, пристойных к предложенной материи» [Ломоносов 2011: 25]. 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. Но до сопряжения этих идей необходимо их найти, определить лексическое наполнение будущего текста, для чего и используются топосы, их всего – 16, исходной же точкой служит всегда тема.

Топосы предстают у Ломоносова, как бы сказали современные исследователи, как «операторы некоторого исчисления, позволяющего выводить лексическое наполнение текста из его темы. Перед нами,

таким образом, ранний образчик порождающей системы, строящий текст по сжатому представлению его смысла» [Гиндин 1998: 363].

Положение об особой творческой природе «изобретения» имеет большое значение для изучения остраннения вообще и его языкового механизма в частности, его манифестаций в текстовых семантических полях, тесно связанных с различными способами *реализации темы*. Расположение языкового художественного материала, построенного в определенной последовательности и системе, обусловлено спецификой перехода от абстрактной формулировки темы к конкретному составу текста. 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, представляя образное, остранненное ее видение.

1.4.4. О слове — сущности особого рода, сходной с произведением искусства — в интерпретации В. фон Гумбольдта

Исходная идея, пронизывающая учение В. фон Гумбольдта, состоит в том, что обозначение предмета словом — не изолированный акт словотворчества, а часть единого процесса *языкового созидания*. Великий ученый неоднократно подчеркивал, что в языке формируется художественный творческий принцип, красота языка не есть его случайное украшение, она необходимое следствие, вытекающее из всей его сущности, «надежный пробный камень его внутреннего и общего совершенства. Внутренняя работа духа только тогда достигает высочайших вершин, когда ее пронизывает чувство прекрасного» [Гумбольдт 1984: 109].

В своих лингвистических исследованиях ученый затронул важные проблемы *преобразования внеязыковой действительности*

сти в объекты сознания, анализируя сущность языка, определяемого им как «мир, лежащий между миром внешних явлений и внутренним миром человека» [Там же: 304]. Люди могут понимать друг друга не только потому, что они передают собеседнику знаки предметов, настраивают друг друга на точное и полное воспроизведение идентичного понятия. Важно также и то, что они взаимно затрагивают одно и то же звено цепи чувственных представлений. В этих словах имплицитно выражена мысль о свойстве словесных знаков соединять системные и речевые значимости, предоставляя возможность самостоятельного образования понятий.

Говоря об изобразительных средствах языка, В. фон Гумбольдт отмечал, что одаренные писатели наделяют слова возвышенным содержанием, но с течением времени метафоры «от повседневного употребления стираются». Обновление стершихся понятий должно «соответствовать конкретному объекту, но может быть употреблено обозначение некоторой вещи, связанной с данным объектом сколько-нибудь общим сходством» [Там же: 294]. Очевидно, что здесь можно провести параллель с необходимостью свежего взгляда на мир, его обновленного понимания: «восприятия, множась, все механизуются, предметы, не воспринимаясь, принимаются на веру. <...> Но ветшая, умирая, принимаются на веру и художественные формы» [Якобсон 1987: 416].

В. фон Гумбольдт выделяет принципиально важную мысль, непосредственно связанную с нашим исследованием предыстории остраннения как поэтического воззрения на мир, говоря о творческой силе фантазии автора, подчеркивая, что соединения слов «обнаруживают чувство логического упорядочения, все же еще чаще в них сказывается деятельность живой силы воображения» [Гумбольдт 1984: 204]. Поэт переносит нас за пределы реальности, его фантазия видит предмет не только в цвете действительности, а в блеске творческого воображения, он добавляет собственный смысл, придавая «восприятию вещей новое своеобразие».

Слово, утверждает ученый, является сущностью особого рода, сходной с произведением искусства. Отразившись в человеке, *мир* становится *языком*, который, встав между обоими, связывает мир с человеком. Говоря о целостности искусства, которое открывает «целый мир явлений», В. фон Гумбольдт утверждает, что «способ постановки одной фигуры в поэтическом произведении заставляет фантазию только присоединить к ней многие другие» [Там же: 307]. Художественное произведение рассматривается как особого рода иерархически организованная система, как художественное целое. Остранненные образные номинации различных явлений, предметов реального и воображаемого мира позволяют актуализировать их разнообразные свойства и качества.

Идеи В. фон Гумбольдта о слове как особой сущности, сходной с произведением искусства, вызывающей восприятие как нечто, необычное, странное, а потому высокохудожественное, предвосхитили разработку теории остраннения как определенной концептуальной операции творческого мышления. Мастер художественного слова становится создателем языкового мировидения – непрерывающегося процесса *постижения мира через язык*.

1.4.5. А.А. Потебня о языке как форме творческой деятельности человека и акте познания окружающего мира

Идеи В. фон Гумбольдта нашли подтверждение и плодотворное развитие в трудах А.А. Потебни. Вслед за В. фон Гумбольдтом, А.А. Потебня утверждает, что язык – это нечто постоянное, не каждое мгновение исчезающее, что он не дело, не мертвое произведение, а деятельность, вечно повторяющееся усилие духа сделать членораздельный звук усилием мысли, основываясь на представлении о том, что язык есть знак, обозначение явления и акт познания окружающего мира.

Изучение особенностей структуры словесного художественного образа, тропов и фигур, мифа и слова, языка и мышления, представленных в концепции А.А. Потебни, важно для выявления закономерностей реализации остраннения, исследования его важнейших характеристик и заслуживает специального рассмотрения.

Ученый утверждал, что язык – это обозначение явления и акт познания окружающего мира. Словесное искусство – это «известное видоизменение этого отражения. Заслуга писателя в «известной гибкости образа, в силе внутренней формы возбуждать самое разнообразное содержание» [Потебня 1990: 28]. Такой подход к поэтическому языку лежит в основе современных представлений о специфике словесного художественного образа, исследований языка как формы творческой деятельности человека. Значителен вклад А.А. Потебни в фундаментальные основания теоретической поэтики, формулировку и развитие основных идей лингвистической теории словесности.

А.А. Потебня подчеркивал, что «поэзия и проза суть языковые явления», фундаментальный путь *познания действительности*, защитный механизм, который слово использует для защиты своей независимости, это язык в самой его творческой форме.

Подобные идеи – отождествление поэзии и языкового творчества – нашли яркое продолжение в XX веке в эстетической теории Б. Кроче и «ново идеалистической» школе К. Фосслера. [Кроче 2000: 148–156], [Фосслера 2007]. Творческие особенности языка воспринимаются не только как специфический тип речевой деятельности, но и как особенность, заложенная в самом языке, реализующаяся в речи, «языковой символизм» как поэтическое качество языка, по А.А. Потебне. Говоря об аналогии между словом с живым представлением и словесно-художественным произведением, ученый сформулировал общую специфику художественного образа. Он разделял утверждение, что «поэзия есть мышление, заключенное в словесные образы», высказанное античными риториками, поскольку владение метафорой считалось

одним из основных проявлений поэтического мастерства [Аристотель 2017: 128].

Центральным в поэтике А.А. Потебни было понятие внутренней формы как *способа представления* в языке внеязыковой действительности. Следуя В. фон Гумбольдту, он конкретизирует и развивает понятие внутренней формы слова как основы словесного искусства, отмечая, что всякое создание нового слова из прежнего создает вместе с новым *значением* и новое представление. 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 двояком отношении есть (имеется налицо) *знак значения*: как звук и как представление [Потебня 1990: 22].

Возможность создания новых представлений по существу своему лежит в основе того приема, который В.Б. Шкловский называет впоследствии остранным. В своей статье, посвященной А.А. Потебне, он пишет о связи своей концепции с его теорией многогранного творческого слова. С помощью различных приемов писатель акцентирует внимание читателя на изображаемом, давая его особое художественное видение, раскрывая внутреннюю форму (способ представления) изображаемого как эстетической ценности.

В.Б. Шкловский подчеркивал, что важнейшим средством создать осязаемое, переживаемое в самой своей ткани построение является поэтический образ. Такое понимание слова как *акта творчества* открывает возможность необычного художественно-остранненного изображения действительности. 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 «фор-

мальное определение отношения к материалу не только в поэзии, но во всех формах искусства» [Бахтин 1974: 280]. Определение «поэтичности» языка как остраннения «практичности», данное русской «формальной школой», т.е. коммуникативной 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].

Обоснование А.А. Потебней теории образа, учение о поэтическом мышлении и специфике художественной деятельности имеют большое значение для создания основ изучения поэтического языка и широко осваиваются наукой. Это касается, в том числе, фундаментального положения, согласно которому поэзия и литература должны рассматриваться как искусство слова, и его формулировки у А.А. Потебни, а впоследствии у А. Белого и В. Брюсова. Эти вопросы получили свое дальнейшее развитие в теории русского символизма как системы миропонимания.

В дальнейшем пристальное внимание ученых было обращено не только на творческое слово как таковое, но и на проблемы композиции. В частности, распространение эстетического не только на язык, слово, но и на *структуру*, явилось одним из отправных пунктов как изучения специфики поэтического языка.

Формальный подход к прозе очевидно перекликается с исследованиями, рассматривавшими в литературном произведении «вычленяемые объективные компоненты, трактовку сюжета как композиционной категории, составляющего литературного произведения и др.» [Веселовский 1989: 300–301].

**1.4.6. Теория словесно-поэтического творчества
в свете идей В.В. Виноградова. «Образ автора»
как детерминанта художественного произведения
и доминанты художественного изображения
действительности**

Многое в трудах А.А. Потебни предвосхищало важнейшие открытия формалистов, но он «замкнулся» на слове. В.В. Виноградов в работе «К построению теории поэтического языка» обращал внимание в этой связи на то, что А.А. Потебня «свои художественные дворцы возводил всецело на психологическом анализе «слова», широко понимая этот термин», не включив в сферу своих исследований композицию. «Известно, что А.А. 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 [Виноградов 1927: 8] (курсив наш. — М.Н.). Анализируя типы композиционно-словесного оформления замкнутых в себе произведений, он говорил о них как об «особого рода целостных структурах».

Системный, целостный подход обеспечивает проникновение в сущность художественного произведения. Его специфика 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]. Исследование значения слова, формирование представлений об изменении его смысловой перспективы в художественном тексте обнаруживает, что «в слове, в его глубине происходит скрещение разных стилистических контекстов» и отражается «художественная действительность, образу-

шая целую систему движущихся и пересекающихся плоскостей» [Виноградов 1980: 176–239].

В.В. Виноградов выдвинул целый ряд принципиально важных и новых положений словесно-поэтического творчества, о необходимости систематизации функциональных элементов и структурных форм художественной речи. Он обосновал целый ряд оригинальных, принципиально новых решений проблем семантической и эстетической трансформации слова в тексте, его изменении, слиянии значений языковых единиц в единый эстетически значимый смысл и 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*. Изображаемое в художественном произведении подчинено той или иной идейно-эстетической задаче и 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 образы, композицию, типы речевых характеристик и оценок изображаемого.

Центральную поэтическую категорию, «фокус» и источник самодвижения художественного произведения В.В. Виноградов назвал «образ автора». 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 концентрированное воплощение сути произведения «це-

ментирующая сила, которая связывает все стилевые средства в цельную словесно-художественную систему, <...> это внутренний стержень, вокруг которого группируется вся стилистическая система произведения» [Виноградов 1963: 92]. Это связующая, организующая текст категория, представляющая собой высокую ступень художественного обобщения.

Структура категории «образа автора» «дает возможность «сфокусировать» суть художественного произведения, выявить его детерминанту и ее художественно-изобразительные доминанты на композиционном и языковом уровнях ее реализации, с помощью которых целенаправленно синтезируются единицы и элементы разных уровней текста в его реализации и развертывании» [Новиков 1988: 20].

В художественном произведении как сложном целом, говорит Л.С. Выготский, развивая идеи В.В. Виноградова, организованном «в различной иерархии подчинений и связи всегда оказывается некоторый доминирующий и господствующий момент» [Выготский 2016: 217], определяющий построение всего остального, смысл и название каждой части художественного произведения. Л.А. Ухтомский исследовал доминантный принцип как основу внимания и предметного мышления. В словесном творчестве он использовался как один из приемов, необходимых в создании художественного целого, как универсальный принцип в литературоведении и лингвистике текста.

Представители русского формализма утверждали, что любой элемент материала может выдвинуться как *формообразующая доминанта* и тем самым – как *сюжетная и конструктивная основа*. Доминанта – это фокусирующий компонент художественного произведения, «она управляет, определяет и трансформирует отдельные компоненты. Доминанта обеспечивает интегрированность структуры. <...> Доминанта специфицирует художественное произведение» [Якобсон 1976: 56–59].

Поэтический язык служит средством обнажения механизированного языка повседневного общения, превращая его в материал радикального преобразования. Остраннение рождается не только желанием выразить нечто новое, необычное, но и стремлением активизировать в читателе особое восприятие.

Доминанта представлена разными типами в структуре остраниения — как острающая выделение слова, доминирующее в творчестве писателя, самоценные детали (подробности как таковые) острают детали, используемые функционально (как характеристика), «взгляд на стилистическую доминанту художественного текста как на одно из возможных средств приема «остраения», бесспорно, актуален» [Панченко 1997: 102].

Сосредоточение на детали создает своеобразный сдвиг от описываемого объекта к динамизированным в перифразе (острающее описание, иносказание) периферийным свойствам, к «микроскопическим элементам». 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.

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 [Валентинова 2016: 278].

Как единство словесно-художественного воспроизведения действительности, художественное произведение создает свою систему связей и соотношений слов, композиционных элементов и частей разного объема и разной структуры [Виноградов 1963: 125]. «Образ автора», представляя собой детерминанту художест-

венного произведения, определяющую его специфику, направление и характер его развертывания, находит свое воплощение и в остраниении как основе образной языковой семантики и структуры художественного текста.

* * *

Онтологическая сущность искусства поэтического слова как системы средств художественного мышления и когнитивной активности человека нашла свое отражение в одной из самых фундаментальных идей в области художественной речи — теории остраниения.

Специфика художественного творчества и лежащая в его основе особая творческая организация материала заключается не в непосредственном отражении действительности, а в видоизменении, остраниении этого отражения. На протяжении веков эстетика художественного слова была предметом изучения философов, теоретиков искусства, лингвистов.

Эстетическая функция языка, его поэтичность исторически восходит к мифологии. Сходство мифологии и поэзии гораздо очевиднее, чем их различие в связи с тем, что мифический и поэтический образы есть виды выразительной формы вообще. Миф преимущественно трактуется как эстетический феномен, ему придается особое значение как прототипу художественного творчества, имеющему глубокое символическое значение.

В античных теориях изучения языка и стиля необычная, творческая организация материала привлекала к себе внимание как особый способ называния предмета и яркое выразительное средство. Античные риторики отмечали, что философия и искусство начинаются с удивления, подчеркивая особенность прекрасного, в том числе и словесного творчества. В этом изумлении пре-

дугадывается сама идея остранный взгляда на мир. Поэтический образ должен быть не только копией единичного образа действительности, но и созданием поэта, его творческим подходом к окружающему миру, основа же поэтичности, по утверждению Аристотеля, — в особой, необычной творческой организации жизненного материала.

Остраннение — необычный ракурс представления объектов и явлений, универсальный эстетический принцип отражения действительности. Например, описание вещи «под другим видом» (М.В. Ломоносов), то есть прием остранный описания, по В.Б. Шкловскому, — это центральный эстетический и философский принцип литературного творчества.

Важным для анализа теории остранный является центральное в поэтике А.А. Потебни понятие внутренней формы как способа представления в языке внеязыковой действительности. Возможность создания новых представлений по существу своему лежит в основе того приема, который В.Б. Шкловский назовет впоследствии остранный.

Художник слова с помощью различных приемов заостряет внимание на изображаемом объекте или явлении, давая его особое художественное видение и раскрывая внутреннюю форму (способ представления) изображаемого как эстетической ценности. Такое понимание слова как акта творчества открывает возможность необычного художественно-остранный описания действительности.

«Формальная школа» одной из первых поставила вопрос о месте эстетической функции среди других функций языка, особое внимание уделяя различным сторонам поэтического слова как осязаемого компонента художественного произведения, исследуя фонику, семантику поэтической речи, стиль и принципы композиционного построения текста и др. Несмотря на то, что «формальный метод» заключался в исследовании плана выражения или, иначе,

формы художественных произведений как самостоятельного развивающегося ряда, немалый вклад в теорию поэтического языка был внесен формалистами и в развитие поэтической семантики. В изучении поэтического языка, художественной речи был намечен далее успешно развиваемый подход, комбинирующий взаимоотношение между исследованием семантического аспекта произведения и использованными в нем художественными приемами.

Глава 2.

ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ СТАТУС ОСТРАННЕНИЯ. ПРОБЛЕМНОЕ ПОЛЕ ИССЛЕДОВАНИЯ И ГРАНИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

2.1. Остраннение и его сущностные характеристики. Вектор развития, диалектическое переосмысление и эволюция понятия

Понимание остраннения как основы образной системы в эстетике слова, как самого широкого истолкование языковой образности соотносится с современными парадигмами лингвистического знания: системно-структурной, антропоцентрической, когнитивной.

Вектор развития понятие остраннения — от литературного приема до описания феномена осмысления действительности, как эпистемологической категории и концептуальной операции творческого мышления, категории эстетики и философии искусства, требует обращения к его сущностным характеристикам и эволюции осмысления понятия.

Остраннение в трактовке раннего В.Б. Шкловского — прием описания, с помощью которого предмет, событие и др. изображается как бы впервые, по-новому увиденным. Под этим приемом формалисты понимали принципы организации литературного высказывания в целом: сюжетно-композиционные, жанровые, стилистические [Литературная энциклопедия 2001: 805]. Эстетический эффект остранне-

ния возникает в результате нарушения привычного автоматизма восприятия, благодаря новому, творческому видению предмета.

В.Б. Шкловский подчеркивал, что термин «остраннение» был введен для обоснования «потребности в нарушении «традиции» и стимулирование его свежести с помощью неожиданного, неотягощенного культурным контекстом взгляда на реалии бытия и искусства. В книге «О теории прозы», 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» [Панченко 1997: 100].

«Приемом искусства является прием «остранения» вещей и прием затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия, так как воспринимательный процесс в искусстве самодостаточен и должен быть продлен» [Шкловский 1983: 15].

В практическом, обычном языке звук и структура речевого знака не ощущаются, в поэтический же особый образ используется звуковая сторона речи, словесная игра, которая обнажает звуковую фактуру слова. В.Б. Шкловский отмечал, что использование «бессмысленных» слов является речевым явлением, глубинной психологической потребностью <...> слова нужны людям не только для того, чтобы им выразить мысли, и не только даже для того, чтобы словом заменить слово <...> людям нужны слова и вне смысла» [Шкловский 1990: 46–47].

А.Е. Крученых также подчеркивал, что писатель волен выражаться не только общим языком (понятия), но и личным (творец индивидуален) и языком, не имеющим определенного значения (незастывшим), заумным: «Художник увидел мир по-новому и, как Адам, дает всему свои имена».

Поэтический язык служит средством обнажения механизированного языка повседневного общения, превращая его в материал радикального преобразования. Остраннение рождается не только

желанием выразить нечто новое, необычное, но и стремлением активизировать в читателе особое восприятие. «Не новые предметы (объекты) творчества определяют его истинную новизну <...> Новый свет, бросаемый на старый мир, может дать самую причудливую игру» [Крученых 1967: 72].

Вводя в филологический обиход понятие остраннения и обнаруживая факты остраннения, В.Б. Шкловский исходил не из отдельного слова. Его аргументация строится не только на анализе словесной данности как таковой, но и на исследовании функции текста (его компонентов). Он утверждал, 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]. Остраннение неоднократно связывается В.Б. Шкловским с принципами сюжетного построения: остранненный образ-слово, образ-деталь существуют в определенной иерархии остранненных 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].

В художественной интуиции В.Б. Шкловского (и, прежде всего, в его книге «Пять человек знакомых») 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 «необразные» слова: (ср. его анализ гирлянд «роя» и «строя» у А. Белого, импликаций Е. Замятина, ведущих к переосмыслению самой обыденной лексики).

Такая система могла быть выражена только в ощущимом построении языка, его форме. Впрочем, она никогда не была для В.Б. Шкловского и его соратников самоцелью. Л.С. Выготский отмечает, что представители формальной школы противоречат себе, когда начинают с утверждения, что в искусстве важны не вещи, не

материал, не содержание, а форма, а кончают тем, что утверждают: цель художественной формы вызвана необходимостью «прочувствовать вещь», «сделать камень каменным, то есть сильнее и острее пережить тот самый материал, с отрицания которого мы начали <...> целью остранный в конце концов оказывается то же восприятие вещи» [Выготский 2014: 67].

Взгляд на искусство как на возможность заново открыть и почувствовать окружающую *действительность* и на задачу писателя – противостоять «выцветшему ощущению мира», вырывая объект из привычного окружения, соединяя несоединимые по законам быденного языка понятия, созвучен идеям многих философов и лингвистов. С. Кольридж обращал внимание на важнейший признак поэтического языка – «свежесть и новизна» [Кольридж 1987], Х. Рид также подчеркивал, что «действие обновления и возрождения чуда» – необходимые составляющие истинного художественного произведения, [Read 1948: 95], М. Истмен отмечал, что одна из важнейших функций искусства – борьба с мелочным прагматизмом жизни, рутиной и «пробуждение и возвышение сознания» [Eastmen 1935]. Б. Пастернак проникновенно замечал: «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 1982: 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. Она может заставить острее ощутить наличие глубинных, неназываемых чувств, составляющих внутреннюю нашу *сущность*» [Eliot 1970: 149]. Ж. Кокто очень образно, даже зримо описывает задачи поэтического творчества: «Взять нечто быденное, вычистить, натереть до блеска, раскрасить так, чтобы оно поражало свежестью и новизной, первозданной красотой – в этом и состоит работа поэта» [Эрлих 1996: 177].

В.Б. Шкловский упоминал о необходимости выбора новых, ярких *форм*: «Наше *ощущение мира* выплело, стало одно лишь опознавание». Для преодоления этого необходим, по его мнению, акт творческой деформации, соединение несоединимых понятий, удар по языковым штампам и как результат этого – осознание *вещи* в ее *ощутимости*, понимание «фактуры» окружающего мира.

Фактура, по мнению В.Б. Шкловского, это главное отличие того «особого» мира специально построенных вещей, совокупность которых мы привыкли называть искусством» [Шкловский 1990: 102]. Впоследствии он отмечал узость чисто стилистического толкования остраннения, лишаящего искусство его «истинной функции – проникновения в жизнь» и рассматривает остраннение как «удивление миру, его обостренное восприятие <...> Этот термин предполагает существование <...> содержания, считая за содержание задержанное внимательное *рассматривание мира*» [Шкловский 1970: 230–231] (курсив наш. – М.Н.).

Таким образом, с остраннением связывается уже не чисто стилистический прием описания, а определенная концептуальная операция творческого мышления, позволяющая по-иному увидеть, понять и оценить действительность. Все это свидетельствует о многочисленных попытках осмысления и переосмысления, эволюции ключевых понятий остраннение, оощутимость, выдвинутых В. Шкловским как в границах «формальной школы», так и представителями разных научных школ. Например, тропы и фигуры, которые представляют собой остранненное, *отрешенное*, по Г.Г. Шпету, видение предмета, где «образ набрасывает на вещь гирлянды слов-названий, сорванных с других вещей», [Шпет 2006: 148] дает возможность представить в поэтическом языке единство двух совмещенных значений.

Одна из функций остраннения – художественная *мотивировка*. «Ввод в произведение нелитературного материала, чтобы он не выпадал из художественного произведения, должен быть оправдан новизной и индивидуальностью в освещении материала. О старом

и привычном надо говорить как о новом и непривычном. Об обыкновенном говорят как о странном. Эти приемы остраннения обычных вещей обыкновенно сами *мотивируются преломлением* этих тем в психологии героя, с ними незнакомого» [Томашевский 1996: 197]. В остраннении также «следует видеть одну из первых попыток поставить проблему *деформации, преобразования, трансформации*» [Григорьев 1979: 73].

Механизм создания образности, распространяемый на разные виды тропов, В.Б. Шкловский вскрывает, опираясь на известное положение, высказанное А.А. Потебней, о том, что слово, утрачивая внутреннюю форму, совершает непреложный путь от поэзии к прозе. В.Б. Шкловский связывает остраннение и с семантическими трансформациями на уровне текста, и со сферой *стилистического употребления* языковых средств. Резкая смена стилистической доминанты ведет к «затруднению» поэтического языка.

Остранение – универсальный прием художественного описания действительности, выводящий читателя за пределы привычного образа мышления, исследуется как литературный и переводческий прием, а также универсальный прием искусства в русле литературоведения, философии и искусствоведения. «Остранение – есть преобразенная культурным материалом форма феноменологической редукции, т.к. является незаменимым ключом для обнаружения и представленности смысловой метаструктуры художественной реальности. В позиции остранения исследователь производит реальное редуцирование наличных смыслов из поверхности текста к его глубинным смыслам и тем, что определены контекстом» [Новая философская энциклопедия, электронный ресурс, 2001].

Феномен остраннения многомерен и разнообразен. Остраннение, выполнявшее роль частного художественного приема, имеет качество универсального и – в широком смысле – стоит за всеми творческими актами передачи знаний о мире и способов его эстетического освоения.

Существенное значение для целостной интерпретации остраниения имеет исследование лингвистического механизма природы поэтического слова, которое является знаком особого рода.

Упоминание о лингвистическом (стилистическом) аспекте остраниения можно найти в замечаниях самого В.Б. Шкловского: «Я лично считаю, что остраниение есть почти везде, где есть образ» [Шкловский 1983: 20]. Интерпретация остраниения тесно связана с коммуникативной функцией искусства, которая позволяет читателю и зрителю не только пассивно воспринимать окружающий мир, но и активно наполнять его своим содержанием. Слово в его творческом использовании имеет подвижный, «колеблющийся смысл», это свойство соединения, совмещения противоречивых смыслов.

2.2. Лингвистический и литературоведческий подходы к исследованию остраниения.

Не вместо, а вместе

Остраниению, провозглашенному русской «формальной школой» конструктивным приемом первоначально уделялось большое внимание только как конструктивному приему в границах литературоведения. Исследовательская практика выдающихся филологов в разное время, так или иначе взаимодействующих с представителями «формальной школы», 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, А.М. Пешковский, Г.О. Винокур, Л.П. Якубинский и др.).

Задачи изучения поэтического языка стали общим предметом исследования. Именно такой альянс позволил увлечься, словом, на-

пример, Б.М. Эйхенбауму, изучавшему вместе с представителями «формальной школы» литературную технику, и прийти к выводу об особой структуре поэтического языка. Он писал: «стихи рождаются из потребности задержаться на слове, рассмотреть его, поиграть с ним» [Эйхенбаум 2001: 42], что перекликается с идеей В.Б. Шкловского о затрудненной форме, о восстановлении осязательности мира, которое «начинается с овладения языком, с переосмысливания его направленности» [Шкловский 1957: 15–16].

О необходимости взаимодействия литературоведения и лингвистики писали Ю.Н. Тынянов и Р.О. Якобсон. В их исследованиях литературный процесс был представлен как сложное целое, где каждый компонент выполняет определенную конструктивную функцию. Развитие этих положений подчеркивало соотнесенность элементов литературного произведения как *системы* с другими и предполагало изучение литературного процесса как системы с концепцией эстетической структуры.

Понятие *эстетической системы*, пришедшее на смену категоричному «сумма приемов», 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 целостность, а развертывающаяся динамическая целостность <...>. Форма литературного произведения должна быть осознана как динамическая» [Тынянов 2004: 9].

В работах Р.О. Якобсона, который внес большой вклад в фундаментальные исследования поэтического языка, подчеркивалась 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 независимости науки о поэтическом языке, подчеркивающая необходимость последовательного лингвистического подхода к поэзии.

К сожалению, в дальнейшем лингвистика и литературоведение в течение долгого времени сохраняли разобщенность. «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]. Возможно, это было вызвано тем, что они функционировали как очень специализированные науки, защищая свое поле деятельности.

Исследование поэтического языка стоит на грани лингвистики и науки о литературе. Лингвисты занимаются исследованием художественных произведений сквозь призму языка. Интересным в этой связи представляется вопрос Р.О. Якобсона: «Ощущает ли читатель взаимосвязи, приводящие в восхищение исследователя?» Литературоведы в этом сомневаются. Но ведь носители языка пользуются сложной грамматической системой родного языка, и им отнюдь не мешает тот факт, что они не в силах дать ей определение и сформулировать ее законы (задача, которую решают лингвисты профессионалы)» [Якобсон 1987: 92].

Несмотря на то, что читатель не всегда может увидеть и объяснить взаимодействие множества приемов, приводящих к «ощутимости» слова, сам «искаженный» способ поэтического выражения, затрудняющий коммуникацию, заставляет его с большим усилием (и с большей отдачей) углубиться в художественное произведение. Сложность структурной, семантической и коммуникативной организации произведения словесного искусства и его тесная связь с внетекстовой реальностью, объективация мысли автора, воплощение его творческого замысла особым образом связано с остранинием — семантической и эстетической трансформацией слова в художественном произведении.

«Лингвистика и исследование литературы — это, может быть, одна из самых важных проблем филологии XX века» [Григорьев 1979: 22]. История борьбы очень показательна, она привела фило-

логию к так называемой практике уступок. Лингвисты были готовы уступить всю спорную область исследования «первозлемента литературы» литературоведам, а те, в свою очередь, возвращали этот «дар лингвистам» [Там же: 17–18].

Необходим комплексный подход — и литературоведческий, и лингвистический — в раскрытии условий и специфических структурных качеств поэтических процессов и явлений, приемов и законов построения художественного произведения. По мнению Ж. Пиаже и Ж. Вьету, [J. Viet 1965] важнейшей составляющей таких 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.

Сближение лингвистического и литературоведческого подходов прослеживается в работах структуралистов, провозгласивших, что язык — это не набор изолированных фактов, а система, единое целое, характеризующееся взаимодействием частей этой структуры. Структурализм в лингвистике был выражением общей тенденции, которая возобладавала во всех областях научных исследований. Лингвистическая ориентация структуралистов очевидна, структурализм не мыслим вне семиотических исследований.

Литературоведческий структурализм сложился как результат деятельности «Парижской семиологической школы» (Р. Барт, А. Греймас, Ц. Тодоров и др.) и «Бельгийской школы социологии литературы» (Л. Голдман и его последователи), семиотиков и теоретиков литературы (Дж. Принса, М. Риффатера) и других ученых.

В 80-е годы XX века ученые, верные позициям структурализма, объединились в сфере нарратологии. Структурализм как структурно-семиотический комплекс представлений имел лингвистическую ориентацию и опирался на достижения языкознания и семиотики, литературоведческий структурализм тесно связан с лингвистикой

Необходимо подчеркнуть, что тезис о существовании языка «в силу своего рода договора, заключенного членами коллектива» [Соссюр 1977: 52] и его коммуникативной природы, обосновывал его роль в *коммуникации*, в том числе, и в *литературной*. Концепция «речевых актов» привела к оживлению взаимодействия лингвистики и литературоведения. Специфика исследований ученых-структуралистов заключается в том, что все явления, доступные чувственному восприятию, рассматриваются ими как манифестация внутренних, *глубинных* структур. Анализ художественного произведения сквозь призму такого подхода представляет поиск внутренних закономерностей построения, отражающих его признаки и свойства, описание, как подчеркивал Р. Барт, самого процесса формирования смысла.

В рамках структурализма выросла и сформировалась 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 и др.). 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.

Лингвистические и литературоведческие методы исследования в их тесном взаимодействии, обогащающем друг друга, – необходимое условие *целостного* анализа остранный как *филологического* приема и *литературоведческого*, и *лингвистического*, т.е. *синтетического* по своей природе.

Анализ остраннения как основы образной языковой семантики и структуры художественного текста будет не полон, если ему «не предшествует более «примитивный», но в то же время и более основательный (объективный) лингвистический <...> следует прежде всего найти те смыслы, которые заложены в силу того только, что он написан на данном языке. Лишь после этого и на основе этого можно «вчитывать» в него те смыслы, которые порождаются многочисленными контекстами — социальными, историческими, литературными и прочее» [Падучева 1996: 99].

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].

2.3. Эстетический *modus operandi*.

Остранненный знак как словесный образ

Систематизация изобразительных средств поэтического языка, основанная на лингвостилистическом понимании остраннения не только как литературоведческого приема (изображение через «странное», «необычное», а потому ярко художественное), но и инварианта языковой поэтической образности позволяет трактовать остраннение новое представление с «приращенным смыслом». Остраннению присуща 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]

Анализ лингвистического статуса остраниения как инварианта образности с позиций современного научного знания, на уровне современного исследовательского инструментария позволяет решить ряд вопросов исследования художественного произведения как эстетической системы, которое определяет, в том числе, речевую структуру и семантическую организацию языковых средств. Такой подход позволяет охватить все особенности рождения нового смысла и описать механизм их возникновения в художественном тексте в русле современного этапа развития филологии, характеризующегося переходом от замкнутых аспектов поуровневого изучения языка к тексту как единому функционирующему целому.

Говоря об остраниении и обнаруживая факты остраниения, В.Б. Шкловский исходил не из отдельного слова. Его аргументация строится не только на анализе словесной данности как таковой, но и на исследовании функции текста (его компонентов). Существенное значение для интерпретации остраниения имеет исследование *лингвистического механизма* природы поэтического слова, которое является знаком особого рода.

В.Б. Шкловский писал об одном из распространенных способов остраниения – о ступенчатой форме, выражающейся в *параллелизме*, «вещь раздваивается и растрояивается своими отражениями и противоположениями» [Шкловский 1983: 61]. Он упоминал 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, характеризующийся расположением тождественных или сходных изобразительных средств речи, располагающихся в смежных частях текста, непосредственно создает единый расчлененный образ. Каждая параллель создает смысловой и временной сдвиги.

Объект, таким образом, показывается с разных сторон, с разных временных дистанций как совокупность компонентов, необычное сопоставление предметов (*предметных рядов*), рождающее в результате их соположения новое представление с «приращенным смыслом» в виде сочетаний слов, предложений и др., выполняющих кумулятивную функцию, обладающих накопительной силой.

Такой ракурс исследования остраннения как приема не только конструктивно-поэтического, но и языкового синтезирует достижения разных научных направлений и школ, от когнитивной лингвистики до лингвистики текста и герменевтики.

Исследуя текст как знаковую систему, необходимо установить организующий принцип, *эстетический modus operandi* – набор условностей, применяемых к материалу. Особенности исследовательской концепции детерминированы выбором единицы остраннения – *остранненного знака как словесного образа, являющегося эстетически организованным структурным элементом художественного произведения.*

Вслед за В.В. Виноградовым мы утверждаем, что словесный образ – остранненный знак в словесной ткани литературно-эстетического объекта может состоять из слова, сочетания слов, из абзаца, главы литературного произведения и даже целого литературного произведения. Такие образы «могут сочетаться в последовательно развертываемую цепь, могут соотноситься один с другим <...> 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].

Остранненный знак «нарушает» языковые правила на синтаксическом и семантическом уровнях. Писатель преобразовывает по собственному усмотрению любой из языковых факторов, что при-

водит к «всевозможным изменениям, касающимся любого аспекта языка, в соответствии со значением этого слова, зафиксированным в словаре» [Дюбуа и др. 1998: 57]. Остранненный 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. Остранненный знак как словесный образ обладает двухъярусной структурой, а подвижный ощутимо воспринимаемый смысл объясняется его необычным «смещенным» употреблением, отступлением от общепринятого узуса. «Единицы языка входят одновременно 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].

Остранненный знак рассматривается как одна из составных частей текста, так сказать, «частичка» его. Оппозиция «остранненный знак как словесный образ – текст» представлена в исследовательском плане. Объектом анализа является, прежде всего, остранненный знак, под текстом в узком, специфическом понимании этого термина на уровне анализа, понимается практически все за вычетом самого остранненного знака, то есть «неостранненный знак», его окружение. Структура остранненного знака онтологически есть весь текст, в исследовательском плане представленный в оппозиции «текст – остранненный знак» как самый яркий эстетический знак.

Остранненный знак как единица лингвистического анализа остраннения, его реализация и развитие рассматриваются в тексте, поэтому он с неизбежностью оказывается его окружением (разумеется, нисколько не теряя своего самодовлеющего значения). Сам термин текст, кроме своего обычного значения, получает в иссле-

довании и другое, специфическое, рабочее: языковое окружение остранный 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 остранный знака и, соответственное, некоторая нарочитая «выдвинутость» самого объекта исследования – только необходимый прием анализа избранного объекта.

Изучение текстового окружения остранный знака дает возможность понять закономерности его функционирования в 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 остранный как языковую структуру текстового поля, импликацию художественного развития словесных образов и рядов текста и др.

Чем более элементарный характер имеют знаковые системы, тем выше степень однозначности отображения реальной действительности. Процесс приращения смысла, получение дополнительного семантического / идеологического приращения влияет и на соотношенность семантических слагаемых. Роль остранный 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].

Сложность анализируемого объекта, его разноуровневый характер обуславливают выделение принципов изучения остранный знака в тексте: *аналитическое* рассмотрение каждого уровня

как относительно самостоятельного и одновременно с этим синтезирование результатов анализа. Руководствуясь общим и частными принципами изучения остранный знака в тексте, мы будем различать: контекст, микротекст и макротекст. 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.

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 обратно, образ, например, метафоричность «отдельного слова» есть компонент *implicite*» [Шпет 2010: 36]. 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 только количественное, но и качественное: это уровень *идейно-эстетического* анализа художест-

венного произведения. Макротекст позволяет вскрыть в системе остранных знаков как словесных 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 макротекст опирается на рассмотренные выше взаимосвязанные уровни категории «образа автора» В.В. Виноградова.

Комплексное структурно-семантическое исследование остранненного знака, анализ его свойств в тесной связи с выходом в текст позволяет дать разностороннее его описание, соотнести его структурно и содержательно с тем целым, в состав которого он входит. Лингвистическая структура остранненного знака (его формальная структура и семантика), а также общие вопросы композиции художественного текста специально рассматриваются как *собственно языковедческие проблемы*.

2.4. Структура остранненного знака, синтагматические и парадигматические условия реализации его образной семантики

Структурный анализ остранненного знака систематизирует формальные особенности его синтагматики. Характер остранненного 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.

Анализ формального строения остранненного знака позволяет объективно проанализировать специфику его функциональной роли в тексте и иерархической значимости его компонентов. Семантический анализ остранненного знака, исследуемого на взаимосвязанных

синтагматическом и парадигматическом уровнях, обнаруживает текстовое семантическое и эстетическое «приращение» и рассматривается в динамическом аспекте как процесс его формирования и реализации в тексте.

2.4.1. Формальный анализ остранный знака

Остранный знак по своей *структуре* — сочетание двух или более знаменательных слов, которые, однако, соединены между собой нестандартно и поэтому представляют особый тип производно-номинативного образного значения. Задача формального анализа — изучение *механизма остранный знака*, а не его эстетической ценности. Изучение остранный знака как конструкции, предполагает внимание как к главному (остранный), так и к зависимому (свободному) компоненту конструкции. По зависимому компоненту можно судить о сочетаемости остранных знаков и о направлениях развития этой сочетаемости. Возможны различные подходы к анализу формальной структуры. Обратимся в этой связи к следующим принципам изучения структуры остранный знака: *формально-грамматическому, функционально-грамматическому и структурно-компонентному.*

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 остранных знаков, одной из характеристик которой является форма, что выявляет степень их распространенности, определяет частоту остранный различных частей речи и само направление остранный. В основе этой классификации лежит грамматическая природа остранный слова, связанного с соответствующим остранный зависимым словом: формально-грамматический тип знака определяется по этому господствующему, стержневому слову.

В основу формально-грамматической классификации кладется грамматическая природа остраченного слова, связанного с соответствующим остражняющим зависимым словом: формально-грамматический тип знака определяется по этому господствующему, стержневому слову. В зависимости от грамматической принадлежности стержневого (остращенного) слова конструкции делятся на: *глагольные* (стержневое слово глагол) тишина *затвердела*, кресла *танцевали*, беседа *порвалась*, Кубань *поднялась*, штилеты *заволновались*, комнаты *танцевали*, кают-компания *прокашливается*, приосанивается, *потирает руки*; *субстантивные* (стержневое слово — существительное): *хоровод* дней, *ладонь* площади, *царапанье* дождя, *сундук* времени, *ножницы*, (хирург — М.Н.) *промолчав*, *отрезали*, один *пикейный жилет* обратился к другому *пикейному жилету*; *шпиц* не более *наперстка*, *мужичок* с *ноготок*; *адъективные* остращенные знаки представляют собой сочетание прилагательного или причастия и существительного: *грузный* закат; *ощетиненный* грузовик; шум *торопливый*, *радостный* и *влажный*; *квадратная* уверенность; *голодная* и *больная* неволя; *румяный*, *светлый* хоровод, *разъяренное* солнце; *наречные* (стержневое слово наречие) последние являются продолжением остращения глагола и специально не рассматриваются.

Глагольные остращенные знаки представляют собой сочетание остращаемого глагола с остражняющим существительным или наречием. Наиболее представительными здесь являются следующие структуры:

1) глагол + существительное

а) глагол + существительное в именительном падеже

"Вымерла улица<...>" в другом, нечеловеческом смысле она, наоборот, *оживала* [В. Пелевин]; «Лизнул с правого бока лунный свет» [М. Булгаков]; «Беседа вдруг *порвалась*» [А. Малышкин]; «он чувствовал, как *тает*, исходит его жизнь» [А. Платонов]; «В городе *корчились* <...> насморки, кашли, дурные хвори, микробы черной неврастении», «По ночам революция *свистела* над крышами, кида-

ла снег в замерзшие окна» [А. Толстой]; «И тазы немецкие козырнули» [М. Булгаков]; «Автомобиль стал и тотчас остановилась вся улица» [Е. Замятин].

б) глагол + существительное в винительном падеже

«Родина пакует наши брильянты в классовую ненависть» [В. Пелевин]; «Россию, как большой ложкой, начало мешать и мутить<...>» [А. Толстой]; «С террасы в Волгу можно было<...> выкинуть тоску» [Б. Пильняк]; «Печаль одевала голову, как капор; <...> волосы пронизало пламя» [М. Булгаков]; «Суда флотилии кроили серыми бортами волнующийся весенний мир» [К. Паустовский].

в) глагол + существительное в творительном падеже

«Концы его черных усов загибались вверх, глаза отважно блестя, а в руке замороженной молнией сверкала кавказская пашка» [В. Пелевин]; «Луна за пыльным окном сияла круглой золотой иконкой» [К. Паустовский]; «Петербург грезил безграничной славой и властью. На плечах горели полдневным солнцем, старорежимным счастьем золотые погоны» [А. Толстой]; «Город стenal колоколами» [Б. Пильняк]; «С галереи плеснуло смехом» [М. Булгаков]; «В мире новом, надеюсь, что останусь я хоть словом» [Е. Евтушенко].

2) Глагол + наречие

Наречные остранные знаки характеризуют обстоятельства действия или состояние, продолжая и расширяя остраннение глагола: «Викарий треугольно взмахнул бровями <...> крестообразно сложив руки на груди» [Е. Замятин]; «Бронепоезд сипел тихонько и злобно, шурился в приднепровские леса» [М. Булгаков]; «Залив угрюмо вздрагивал по ночам» [К. Паустовский]; «Металлически-отчетливо постукивают мысли» [Е. Замятин]; «И блестят леденцы изразцово сквозь несладость погоды блажной» [Е. Евтушенко].

Субстантивные конструкции в своем подавляющем большинстве – сочетание острааняемого существительного с острааняющим

существительным в форме родительного падежа. Конструкции с острающими словами в других падежных формах специально здесь не рассматриваются.

1) существительное + существительное

«Потрогал толстыми тяжелоатлетическими пальцами эмбрион бакенбарда, вздохнул и начал сбивчиво докладывать»; «Скандал, разгоревшийся в душной *утробе автобуса*» [Ю. Поляков]; В окружающей его *броню блаженства* появилась крохотная трещинка, в которую просочилось несколько *капель неуверенности и тоски*; «Чудовищный удар *совести*» [В. Пелевин]; «Еще мощней *рабство* всех *предрассудков* расовых, *рабство* денег, *рабство* вещей» [Е. Евтушенко]; «Люди превращались в однородный слой, <...> над которым поднялась *щетина штыков*» [М. Булгаков]; «Все молчит, все спит, убаюкиваемое косым *царапаньем* редкого *дождя*» [Л. Леонов]; «*Сукровица* заречного *заката* в окнах умерла. <...> *Рана* *заката* унесла с собой во мрак заречный простор» [Б. Пильняк].

2) существительное + глагол

В ряде случаев конструкции (существительное + глагол) могут быть соотнесены с именными: в них происходит остраение имени существительного. Его непременным условием является определенное предшествующее употребление слов (семантическая presupпозиция): «Вылез самый главный и яркий *лоскут* (мысль. — М.Н.) — Петлюра тут» [М. Булгаков]; «*Темная ткань* (тучи. — М.Н.) *истончилась*, и ветер вновь угнал ее в море» [М. Горький]; «*Ножницы* (губы. — М.Н.) *сверкали, улыбались*» [Е. Замятин]; «*Хрусталь* (лед. — М.Н.) *пел*, трещал под грязными сапогами и тотчас превращался в навозную жижу» [К. Паустовский].

Адъективные остраенные знаки представляют собой сочетание остраемого прилагательного или причастия с острающим существительным:

1) Прилагательное + существительное

«Мы защитим тебя, *хрустальный мир*» [В. Пелевин]; «Прекрасная девушка умоляла о чем-то *мятого верзилу* [М. Веллер];

«В *социальном ветре*, который прошел над страной, всполошились деревни» [Б. Пильняк]; «Часы пробili два *медных удара*» [К. Паустовский]; «Это первый метеорит, выcыпанный на наш *стеклянный рай* <...> минута *асимметричного молчания*» [Е. Замятин].

2) Причастие + существительное

«Косясь на *вибрирующие от ненависти* к человеку *автомобили*, он ускорял шаг» [Ю. Поляков]; «*Верзила* совершенно *смятый*, *растерянный* и *потерянный*» [М. Веллер]; «Впереди, *предупреждающая* прохладой и туманами, в дождях, сутолоке и асфальте, ждала *изъеденная* веками, старая *Европа*» [К. Паустовский]; «Турбин действовал не спеша, с *вялыми, скомканными мыслями*» [М. Булгаков]; «Снится мне ветер, меня настигнувший, ветер, *перепрыгнувший* через меня» [Е. Евтушенко].

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

2.4.2. Функционально-грамматический аспект исследования остранинного знака как конструктивного компонента текста

Изучение системы *функций*, то есть *динамический* подход к исследованию роли остранинных знаков в создании образности, служит основанием для выделения функционального аспекта рассмотрения остранинного знака как *конструктивного* компонента художественного текста. Такая призма исследование материала дает представление о том, в каких синтаксических функциях остранинный знак употребляется в тексте, раскрывая его основную синтаксическую и связанную с ней семантическую роль остранинного знака как изобразительного средства.

Высказывание как целостную единицу организуют, прежде всего, синтаксические отношения между субъектом и предикатом. Глагольные и субстантивные предикативные знаки имеют важное значение для формирования образной предикативной основы предложения. Одна из важнейших функций остранинного знака в тексте – предикативная.

Синтаксические функции остранинных знаков тесно связаны с их семантическими функциями в тексте. Остраннение *предикативной основы* предложения – главной, координационной его связи – создает *общий план* остраннения, который конкретизируется разными способами, продолжается и развивается не только в частях данного высказывания, но и в смежных с ним предложениях текста. Они образуют единую композиционную структуру и развивающий образный смысл текст. Такое остраннение имеет глобальный семантический характер.

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: «Речь лилась непрерыв-

ным захлебывающимся монологом. <...> Говорил он *взахлеб*, безоглядно <...> Речь не делилась на фразы, фразы на слова – все лилось бессознательным *потоком сознания*. Таким же *потоком* была его *поэзия* [А. Вознесенский]. Более сложная по своему характеру функция предикативного остранный 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. Имя Петлюра в «Белой гвардии» М. Булгакова, как бы прыгает со стены, *капает* в кофе, портя его, *гуляет* по языкам, стучит в телеграфных аппаратах: «Слово <...> – Петлюра! – Петлюра! – 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 остранный 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. Оно характеризуется, наряду с относительной информативной самостоятельностью, тесной смысловой связью с текстом, развивающим образную семантику этих остранный знаков: "<...> тонкие *семафоры* в светящихся зеленых очках *щепетильно проносятся* мимо, *глядя* по верх поездов [И. Ильф, Е. Петров]; «"<...> веселая синеглазая *речка*, *прошедшая* мимо этих лесистых пригорков, даже не *взглянув* на них, *отвернувшись* к далеким приисковым деревьям [Л. Рейснер]; «Сменить день труда на вечер, как это сделало время, *загрузив* день сумерками, *разлив* по улицам свет *фонарей*, *уничтожив* небо» [Б. Пильняк].

Атрибутивные остранные знаки выражают в тексте различного рода определительные отношения. Говоря о функциях остранных знаков, необходимо подчеркнуть, что это функции *обобщенные, текстовые*: в них реализуется смысл протяженного текста. 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 2004: 86–88].

Атрибутивная функция обычно выражается не отдельным остранным 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.

Насыщение текста атрибутивными словесными образами одной лексико-семантической группы создает цельный многоплановый образ, взаимное проникновение и игру его смыслов, способных передать невыразимое и усилить эстетическое воздействие языковых средств: «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 словесных 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. Их взаимодействие поддерживается в тексте атрибутивным сочетанием *горящая свечка*, объединяя образные и безобразные компоненты текста, развивая и конкретизируя общий образный план структурно подчинен-

ными компонентами. Слова одной лексико-семантической группы находят свое дальнейшее развитие в тексте. Атрибутивные остранные знаки влекут за собой знаки другие 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 определения.

Объектные остранные знаки выполняют функцию образно-переносного обозначения объекта. «На груди у поэта *шуршали события*, шуршали земные дни» [А. Вознесенский]; «Море катило волны, *перекатывало время*» [Б. Пильняк]; Как я *трогал* тебя! Даже губ своей медью трогал так, как трагедией *трогают* зал. [Б. Пастернак]. Образная номинация объекта — одна из существенных характеристик общего образного строя текста. Каламбурная соотнесенность прямого и переносного употребления слов, смешение в одном ряду номинативного и образного словоупотребления делает объектные остранные знаки очень выразительными: «Слезы помешали видеть женщине, что, увозя с собой на Север ее короткое счастье, он увозил и *швейную машинку*» [Л. Леонов]; «С террасы в Волгу можно было *бросить камнем и выкинуть тоску*» [Б. Пильняк]. *Обстоятельные* остранные знаки образно характеризуют условия, обстоятельства осуществления чего-либо (*место, причину, способ, степень действия* и т.д.).

Функционально-грамматический принцип исследования структуры острannного знака связан с формально-грамматическим, поскольку глагольные, субстантивные, адъективные и наречные остранные знаки выполняют в тексте соответствующие свойственные им функции. Функционально-грамматический принцип изуче-

ния структуры 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. Их функции 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.

2.4.3. Семантика остранных знака в единстве синтагматических и парадигматических характеристик

Анализ структуры остранных знака не раскрывает его семантических свойств и процессов взаимодействия с текстом. 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 остранных 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 не только коммуникативную, но и «оценочную» (поэтическую, эмотивную, эстетическую) функции, дает возможность проанализировать природу, образное употребление остранных знака и исследовать его экспрессивно-стилистические и эмоциональные характеристики.

Остранненный знак является определенной структурой, конструктивным компонентом текста. Он обладает смыслонакопительной, кумулятивной силой, его роль в художественном тексте, в формировании сложной, противоречивой картины мира велика, поскольку остранненные знаки в их взаимодействии создают своего рода структурно-смысловую ось текста. Формирование поэтической картины мира в сознании читателя происходит в результате взаимодействия текстовых смыслов как вербального, так и невербального характера. «Текстовые смыслы вербального происхождения детерминированы преимущественно семантикой лексических единиц» [Бабенко 2000: 328].

Анализируя эстетическую трансформацию языковых знаков, мы рассматриваем их как компоненты вторичной моделирующей системы. Каким образом остранненный знак получает нестандартное лексическое наполнение, образующие его слова – необычную сочетаемость? Это – проявление творческого акта: 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 2018: 25]. Это важнейший семантический закон синтагматики языковых единиц, регулирующий закономерность их нормативного употребления. Повторяемость таких общих сем (чаще всего нескольких) обеспечивает смысловую правильность построения речи, связи ее единиц. В этом смысле остраннение является отклонением от обычного нормативного употребления слов, так как оно, кроме коммуникативной, выполняет еще и поэтическую (эстетическую) функцию [Якобсон 1975], что находит выражение в особой сочетаемости слов. В результате этого создается наглядный конкретный образ, являющийся важным средством художественной речи. При ее восприятии происходит переживаемое вто-

ричное (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, ошутим, (остраннен. – М.Н.), то соответствующее слово «как-то отодвинуто», в нем есть «какая-то невязка, динамизирующая значение (курсив наш. – 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 фразой) с основным признаком (лексическим единством) данного слова» [Тынянов 2004: 227].

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 создания словесного образа 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, как «фон и фундамент дальнейших смысловых изменений слова», по В.В. Виноградову. Остранненный знак характеризуется «невязкой» обязательной для действенного, живого слова [Тынянов 2004: 227]. В противоположность обычному знаку, выражающему вместе со своим окружением *аналитическое* суждение, остранненный знак как выражение представляет собой *синтетическое* суждение, в котором «привносится новый признак, не содержащийся до этого в содержании понятия» [Словарь философских терминов 2004: 14].

Семантика языковых единиц в их поэтической функции характеризуется не постоянными, а подвижными «колеблющимися» признаками, которые дают слитный групповой смысл [Тынянов 2004: 95], своеобразными семантическими обертонами, которые нами воспринимаются, но не имеют своих знаков в речи, а образуются из совокупности слов в их взаимодействии и взаимовлиянии. Сущность образного употребления поэтического слова представляет собой функцию поглощенную, оттеночную, не строго логическую, а эстетическую.

Значение является сложным, расчлененным объектом. В связи с этим его изучение имеет специфическую направленность. Основной прием, с помощью которого устанавливается необычная сочетаемость слов-компонентов остранненного знака различных по своей внутренней компонентной организации, – это *проекция* образного сочетания на соответствующее по значению обычное. Она позволя-

ет выявить семантическую специфику синтагматики остранный знака. Отклонения от обычного нормативного употребления «нестандартных» сочетаний устанавливаются на основе данных нормативных словарей, справочников и интуиции исследователя. Изменение, «смещение» семантики слова как выражение поэтического мышления – языковая основа остранный. «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 «фигуры» использует только для того, чтобы деформировать (*defigurer*) знаки языка» [Дюбуа и др. 1998: 225].

Структурные формально-грамматические типы остранных знаков получают нестандартное наполнение, а образующие их слова – необычную сочетаемость. Семантика остранный знака исследуется на взаимосвязанных синтагматическом и парадигматическом уровнях.

1. Анализ остранный знака на *синтагматическом* уровне, вскрывает своеобразие его нестандартной сочетаемости. Остранные знаки становятся здесь объектом не только формального, но и содержательного анализа, так как выявить нестандартность можно только с помощью их семантики.

2. Анализ остранный знака на *парадигматическом* уровне, обусловлен необходимостью выяснения 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, выявляет особенности экспансии остранный знака в текст и, наоборот, его смысловую и эмоциональную окрашенность текстом, то есть вторичное, образное семантическое его согласования и ближайшего текста.

Остранненный знак как элемент вторичной моделирующей системы противоречив по своей сущности, он обладает творчески воспринимаемым смыслом «Содержание предмета действительного бытия в фантазирующем отрешении и преобразовании изменяется по модусу *квази*, он не есть, но как бы есть, как если бы было, как будто» [Шпет 2006: 176]. «Невязка» между словами является эстетическим сигналом образа и дает угадывание, поэтическую расшифровку *квазипредмета*. Специфика семантики остранненного знака в том, что он – семантическое преобразование с помощью которого слову придается значение, отличное от прямого. Для того чтобы проанализировать сам процесс отклонения, необходимо его исследование на *синтагматическом* уровне, потому что он обусловлен распределением элементов смысла в словах, соседствующих в речевой цепи. Остранненный знак представляет собой *синтагму*, где существует в противоречивом единстве тождество двух означающих и несовпадение несоответствующих им означаемых.

Остранненные знаки разных типов, будучи образным конструктивным компонентом текста, реализуются синтагматически в виде взаимосвязанных и развивающих их употреблений и предстают в парадигматике как образная единица, имеющая в системе языка свою «глубину» – ряд взаимосвязанных членов парадигмы. Их система, как и любая другая система в языке, образуется путем вхождения в перекрещивающиеся ряды: парадигматический (нелинейный, ассоциативный) и синтагматический (линейный, текстовой). Специфика остраннения как инвариант языковой образности как необычного, странного восприятия и описания действительности позволяет рассматривать под этим углом зрения сущность тропов и фигур.

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 про-

тиворечивое и т.п., поскольку во всех этих тропах и фигурах есть свое специфическое основание сравнения (*tertium comparationis*)» [Новиков 2001: 70]. Представленное в остранных знаках основание для сравнения может быть формально выраженным или скрытым.

Самый общий прием острания – это сдвиг, он может быть общего характера («смещенное полотно») и частного, более точного. При сдвиге мы говорим *как*, отсюда – первый этап – *сравнение*. Оно может быть формально выраженным или скрытым: «Сам *дедушка*, как внутренне называла Малаша Кутузова, сидел от них особ, в темном углу за печкой» (*добрый дедушка* – т.е. фельдмаршал Кутузов) [Л. Толстой]; «Тыкаться *железными вертелами*, да притоптывать, как будто *тыканьем да топаньем* уберешься от злого человека» (*железными вертелами* – т.е. шпагами, *притоптывать* – двигаться во время поединка); «вы его в ухо, в другое, *третье*» [А. Пушкин]. Количество ушей сравнивается с числом ударов, такое сравнение создает комический эффект. Подготовка остранных знаков разных типов – развернутое сравнение, по отношению к которому они выступают как итог «свертывания» в троп. Вопросы обратимости тропов, их взаимной связи и обусловленности исследуются с точки зрения множественности и вариативности обозначений одного и того же предмета, явления, процесса и т.д. Сравнение является исходным тропом, который наглядно и полно воплощает острание как расчлененное представление.

В основе *метафоры* лежит неназванное сравнение предмета с каким-либо другим предметом на основании признака, общего для обоих сопоставляемых членов, изображающее сущность явления в сжатой и краткой форме: «*озера глаз*», «*подкова бровей*», «*янтарный блеск*», «*бойкий спор*», «*мудрое решение*». Остранный знак такого типа – «слитное сравнение». Оно присваивает признак, присущий их пересечению, в связи с чем происходит раздвижение границ текста, увеличивается его емкость, происходит сжатие реальной семантики до точек пересечения семантических рядов. Такой ост-

ранненный знак как бы раздвигает границы текста, создает ощущение открытости, делает текст более емким. «Формалисты» анализировали метафору как «смысловой сдвиг», «Б.В. Томашевский определил метафору – независимо от ее конструктивной позиции в контексте – как функцию эволюционного остранения лексических значений» [Ханзен-Леве 2001: 320].

В метонимии существует определенная «вещная», т.е. логически эмпирическая зависимость, в таком знаке заменяемое и заменяющее понятия не имеют общей семантической части, он действует в сфере непересекающихся классов: «не то на *серебре*, на *золоте* едал», «*съел три тарелки*», «*Москва слезам не верит*». Обратимся к примеру. В метонимическом остранненном знаке «Даша говорила *измученным голосом*» процесс внутреннего смыслового преобразования: *голос измученной Даши* → *голос измученной (Даши)* → *измученный голос*. Прилагательное *измученный* определяет не исходное слово *Даша*, а его субститут – *голос*. Благодаря такому «семантическому эллипсу», свертыванию структуры происходит соотнесение не с исходным предметом, а со смежным ему. Сдвиг в референции в таком остранненном знаке создает, таким образом, эстетически переживаемое его восприятие. Подобное «словесное стяжение», «сжатое описание» пространственных, событийных, ситуативных отношений между предметами, лицами, действиями, местом, временем и др. служит ярким способом создания словесного образа путем «сгущения» мысли, по А.А. Потебне, и поэтически значимой экономии восприятия.

Синекдоха как разновидность метонимии основана на переносе наименований по принципу *смежности* с меньшее на большее и с большее на меньшее, затрагивает область количественных отношений, не касаясь их качественных особенностей: «*По домам идет Европа*»; «*Все флаги в гости будут к нам*»; «*Ну что ж, садись, светило*». Обобщающий и сужающий знаки такого типа сводятся к замене одной единицы на другую. По доминирующему направлению переноса различается обобщающая (явление предстает как сумма одно-

родных составляющих, значение слова «расширяется», имеет более обобщенный характер) и конкретизирующая синекдоха («сужение», меньшее вместо большего).

В оксюморе соединение противоположных по смыслу слов представляет контрадикторные стороны объекта: «Горячий снег»; «Живой труп», «Бесконечный миг»; «Горькая радость». Это комбинация контрастных по значению слов, создающих новое понятие или представление, которые взаимно отрицают, а не дополняют друг друга.

В иронии предполагается употребление наименования в смысле, противоположном истинному. Перенос здесь также по контрасту, по полярности семантики. «Смещение» значения заключается здесь в том, что данный остранный знак ложен по отношению к окружающему его контексту и выявляется на основе контекстуального осмысления. «Ты все пела? Это дело»; «Откуда, умная, бредешь ты, голова?»; «Ай, Моська! Знать она сильна, что лает на слона». Высказывания — это дело, умная голова, Моська сильна содержат положительную оценку, которая отвергается в макротексте, приводящем к изменению, «смещению» значения, «перекодировка систем», по Ю.М. Лотману, приводящему к остранинию.

Антитеза как контраст, противопоставление понятий, положений, состояний подчеркивает различное отношение к одному и тому же предмету, часто переходит в тексте художественного произведения в многоплановый развернутый словесный образ. Такой остранный знак может быть интерпретирован как контрастное сравнение, широко представленный в основе художественной структуры целого произведения: «Толстый и тонкий» А.П. Чехова, «Война и мир» Л.Н. Толстого, «Преступление и наказание» Ф.М. Достоевского и др. Лексическая основа такого остранненного 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.

В *литоте* – образном преуменьшении и в *гиперболе* – образном преувеличении важнейшим показателем является количественный характер семантических операций, происходит сокращение или добавление сем.: «В сто сорок солнц закат пылал»; «Миллион терзаний»; «Редкая птица долетит до середины Днепра»; «Талии, никак не толще бутылочной шейки»; «Жизнь – всего лишь только миг»; «Прелестный шпиц не более наперстка». 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. Настоящая *литота* «более или менее уменьшает вещь, как, впрочем, и *гипербола*, только в обратном смысле, является результатом смещения в пределах ряда интенсивности» [Fontanier 2009: 133]. В тексте выразительность этого знака создается за счет поэтического сдвига оценок. *Гипербола* так же, как и *литота*, существует потому, что имеется представление о норме, при отклонении от которой и возможно остражнение в области оценок человека и человеческой деятельности. В *гиперболе* также ярко выражен количественный характер семантических операций, то есть в остраженном знаке такого типа говорят о большем, желая сказать о меньшем, таким образом «увеличивают» вещь. Здесь так же, как и в *литоте*, модифицируются семы интенсивности. Таким образом, в остраженных знаках такого типа референт рассматривается как совокупность элементов, к которой прибавляются или от которой отнимаются элементы, которых референт не имеет, также смещая его.

Остраженные 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* остражнения, смещения, сдвига в изображении. Выдвижение вторичных признаков характеризует остраженные знаки различных типов.

В основе остранный знака, независимо от типологии его манифестаций, лежат принципиально сходные семантические процессы, позволяющего представить остраннение как сдвиг, смещение, дающее свежее, а потому и осязаемое восприятие предметов и явлений. Общая особенность всех типов знаков – отклонение от обычного словоупотребления, появление дополнительных факультативных контекстуальных сем, подвижных по своему характеру. Это рождает образный смысл, возникающий в результате нового и обычного значений *исходных* и *индивидуальных*, контекстуальных сем.

Специфические эстетические возможности различных типов остранных знаков тесно взаимосвязаны с их семантикой. Р. Якобсон определяет метонимию как привилегированную фигуру искусства реалистического направления, а метафору считает принадлежностью романтической и символистской эстетики [Якобсон 1975: 63]. Некоторые фигуры лучше, чем другие, согласуются с разными типами мировосприятия, «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 и др. 1998: 269].

Закономерность поэтического языка в том, что художественном произведении все единицы образны, но в разной степени. *Тропы и фигуры речи* – это *центр экспрессии*, другие же ее компоненты – *периферия* (*подготовка, развертывание образа* и т.д.). Выделенное, образное слово, по Г.Г. Шпету, обогащает и просто сообщающее слово. Это и есть творчество поэтического языка. Наряду с обычными (*логическими*) внутренними формами он выделял внутренние *поэтические* подвижные и динамичные формы. Действительность, «подвергаясь преобразованию в фантазии, тем самым модифицируется в «действительность» отрешенную» [Шпет 2006: 148] (курсив наш. – М.Н.).

В художественном тексте словесные образы реализуются как серии взаимосвязанных употреблений, как целые *системы*, представляющие ряды (парадигмы), в широком понимании – варианты словесных образов, 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, они реализуются синтагматически в виде взаимосвязанных и развивающихся его употреблений и предстают в парадигматике как образная единица, имеющая в системе языка свою «глубину» – ряд взаимосвязанных членов парадигмы.

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 остранинного знака дает возможность проанализировать элементарные семантические компоненты, из которых он состоит и общие, устойчиво нейтрализуемые семантические компоненты, важные при анализе «приращения» значения.

2.4.4. Семантические преобразования

и дискурсивная аномальность

как порождение новых смыслов.

Смысловая плотность художественного текста

Структура и семантика остранинного знака – словесного образа – яркий и многозначный синтез рационального и художественно-интуитивного познания, процесс и результат эстетического моделирования мира, реализация потенциала нормы и аномалии в парадигме реальность – художественный текст. Множественность художественных кодов, смысловая и эмоциональная многослой-

ность повышают информативную емкость и смысловую плотность художественного текста. Порождение новой информации, новых смыслов с помощью образных структур обусловлено тем, что значимость «слова в искусстве и слова в жизни глубоко различны; в жизни оно играет роль костяшки на счетах, в искусстве оно фактурно [Шкловский 1990: 102].

Обратимся к языковым аномалиям, сквозь призму их функционирования, рассматривая их «точки роста новых явлений» [Апресян 1990: 64], а художественный текст – как «сочинение, призванное не только хранить и передавать информацию, но и порождать новые смыслы» [Лотман 2010.] Мы опираемся на важнейшее теоретическое положение о сущности языка как знаковой системы.

Исследовательский интерес направлен на изучение мощного потенциала неоднородности поэтического языка, обусловленного как общими языковыми процессами, так и детерминированными поэтической функцией языка в аспекте манифестации нормы и аномалии в парадигме реальность-текст, где свои особые проявления «истинности – ложности», «нормы-аномалии», так как здесь осуществляется референция как к существующим, так и к несуществующим денотатам.

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 определяются по-разному: язык как потенциальная система 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. Jakobson). Осмысление самой сущности знака, знакового значения зависит от того, какой аспект языка – «динамический или статический, деятельный или структурный, коммуникативный или номинативный берется за основной» [Уфимцева 2011: 18].

Обращаясь к смысловой плотности текста в аспекте дискурсивной аномальности, подчеркнем, что дискурс трактуется как понятие, включающее одновременно и динамический процесс языковой деятельности, вписанной в ее социальный контекст, и ее результат, то есть текст. В такой трактовке дискурс близок по смыслу к понятию текст, что подчеркивает динамический характер его развертывания. Различные аспекты рассмотрения семантических преобразований в тексте, организованном как линейная последовательность высказываний, объединенных смысловой связью и соотношенными с обозначаемыми языковыми объектами, направлены на художественную информацию, её формирование, особенности, многоплановость, структурное соответствие смыслового содержания и языкового выражения.

Проявление смысловой плотности художественного текста — одна из ярких манифестаций эстетической функции языка, выраженной в словесных образах, порождающих новые смыслы при каждом новом восприятии. Понятие плотности соотносится с известными понятиями уплотнения знания в гносеологии (А.К. Сухотина А.С. Майданова), плотностью информации в информатике (А.Д. Урсул, Н.С. Павлова), с «семантической осложненностью», комбинаторными «смысловыми приращениями», «обертонами смысла» (В.В. Виноградов, Т.Г. Винокур, Б.А. Ларин), являющимися важным функциональным свойством текста, результатом его развертывания. Семантика языковых единиц в их поэтической функции характеризуется не постоянными, а подвижными «колеблющимися» признаками, дающими слитный групповой смысл [Тынянов 2004: 95], которые нами воспринимаются, но не имеют своих знаков в речи. Важное свойство словесных знаков — возможность соединения системных и речевых значимостей, что связано с механизмом обобщения, отражения ступеней абстрагированного познания явлений и предметов реального мира, формированием мыслей.

В художественном тексте отчетливо прослеживается тенденция к «деформации языковых знаков». Смысловая множественность, потен-

циально заложенная в языковой системе, является общим свойством художественной речи. Исследование значения слова, изменений его смысловой перспективы в тексте обнаруживает, что в слове отражается художественная действительность, «образующая целую систему движущихся и пересекающихся плоскостей» [Виноградов 1980]. Смысловая многоплановость художественных компонентов порождает особую осложненность, плотность всего текста, вызванных «аномалиями», «злоупотреблениями» (П. Валери) «насилием над языком» (Ж. Кюен), «бесчинством» (Р. Барт), «разрушением» (Ж. Петар), «взломом» (М. Тири), «языковой деформацией» (Л.В. Зубова) основные типы которых определяются в зависимости от характера нарушенного при этом правила соответствующего языкового уровня.

Нарушение норм может считаться аномалиями при их «рассмотрении в модусе «реальность», в художественном тексте <...> они утрачивают свой потенциально деструктивный характер и обретают прагматическую оправданность, функциональную целесообразность и эстетическую значимость» [Радбиль 2012: 4]. Словесные образы, единицы вербального выражения глубинных поэтических смыслов реализуются на основе текстовой синтагматики, парадигматики и вариативности, являясь составляющими текста, которые формируются как результат взаимодействия его компонентов и порождают особые значения, не имеющие формального воплощения на языковом уровне.

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. Они, динамичные и гибкие, детерминированы сложностью и неоднородностью семантической структуры художественного текста. Оттеночная, «поглощенная» функция поэтического слова, которое не является обязательным и даже неожиданно по поводу данной реалии, является незаменимым выражением модального качества мысли и приводит к подвижному переходу от одного значения к другому, создаст особый эстетический эффект. Художественный текст организу-

ется не только последовательностью предложений, сверхфразовых единств, но динамическим развертыванием словесных рядов.

Сложные образные структуры, которые являются и специфическим приемом компактного упорядочивания информации, управляемым глубинными и ассоциативными связями, отношениями 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. Это дает возможность понять закономерности функционирования словесного образа в художественном тексте: его подготовку, семантический «сдвиг», (в ином плане – рассмотреть семантические преобразования как дискурсивную аномальность) развитие и усложнение в тексте; классифицировать типы и формы взаимодействия словесных образов друг с другом и с различными компонентами текста, рассмотреть импликацию их художественного развития.

В таком аспекте рассмотрения языковая аномалия потенциально есть факт эстетического использования языка, детерминированного взаимообусловленностью лингвистических и логических структур.

2.4.5. Интегрирующая роль остранных знаков как эмоционально-художественных структур в композиционной структуре текста

Остранный знак как словесный образ, являющийся эстетически организованным структурным элементом художественного произведения, выполняет *интегрирующую* функцию, играет важную роль в создании целостности и связности текста, в сопряжении, взаимодействии частей единого структурного целого и во многом определяет его композиционное развитие. Композиция, создающая

единство и цельность текста, многопланова и сложна, а остранный знак как словесный образ семантически связан с ней и соотносен с глобальным содержанием текста на различных уровнях. Остранные знаки, с помощью которых выделяются значимые события, свойства, качества и т.д. и их комбинирование создают протяженную развивающуюся структуру, не являющуюся прямым отражением действительности, а представляющую ее *интерпретированное* отображение, включающее *характеризацию и оценку* изображаемого.

В художественном произведении отдельные предложения, сочетаясь между собой по их значению, дают в результате 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 складывается из этих значений, она складывается лишь с их помощью, равно как и с помощью всех без исключения семантических элементов языка» [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], представляя образное, остранный ее видение. Интересной в этой связи представляется разработанная А.К. Жолковским и Ю.К. Щегловым концепция, известная под названием «Тема – текст», в которой содержание художественных произведений (целостных образных систем – поэтических миров писателей) исследуется в сложном развитии – от *темы (идеи, замысла)* до конкретного словесного воплощения текста в его композиционном развитии. 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. «Чтобы тема

превратилась в текст, она должна пройти через сетку приемов выразительности (курсив наш. — М.Н.), обогащаясь и конкретизируясь на каждом шагу» [Жолковский, Щеглов 1996: 6].

Остранненные знаки как словесные образы, представляющие собой *эмоционально-художественные структуры*, являются составляющей *системообразующего единства* художественного текста как произведения словесного искусства. Их использование в тексте в его композиционном развертывании приводит к эмоциональному усилению повествования. Эмоциональное отношение к вещам и событиям, их оценки, приводящие к переосмыслению действительности, приводят к усложнению, объемности, многослойности композиционной структуры произведения.

Свойство художественного произведения выражать идею, авторскую позицию отражается и в компонентах, его составляющих. Соответствие между означаемым и означающим может поражать как неожиданное, «интересное и, в то же время, обладающее точностью и убедительностью. Исследование того, как художественные элементы передают заложенный в них смысл, является одним из самых перспективных направлений в области поэтики» [Жолковский, Щеглов 1996: 9].

Исследование лингвистического механизма функционирования различных приемов выразительности, 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, в том числе и остранненных знаков как словесных образов, играющих большую роль в ее раскрытии. Диахронический процесс создания художественного текста, равно как и его синхронная структура предстают как перевод темы в серию изображений с помощью определенной тактики, преследующей цели выразительности. Изображения, постигаемые чувствами, выстраиваются в определенный порядок, основанный на принципах выразительности. Эмоциональное и интеллектуаль-

ное воздействие, заставляющее читателя переживать тему изображения, трансформируется в его сознание в ментальное явление, называемое образ. Поэтика выразительности базируется на трансформационной лингвистике с ее глубинными и поверхностными структурами и семантические модели «Смысл ↔ Текст» с их многочисленными уровнями приближения к реальному языковому высказыванию [Мельчук 1999].

Одна из основных функций приемов выразительности — «трогать, потрясать и изумлять читателя, заставляя его тем самым переживать тему» [Жолковский, Щеглов: 30]. Они тесно связаны со структурой категории автора как детерминанты литературного произведения. Моделируемая действительность дает глубокое, осязаемое видение жизни и раскрывает позицию писателя в виде реализации типовых комбинаций и приемов, специфических кругов выразительных эффектов, реализующих глубинную тему в композиционном развертывании.

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]. Текстовый анализ остранных знаков как эмоционально-художественных структур выявляет некоторые их закономерности в композиционной структуре текста. В.Б. Шкловский говорил, что «продвигаясь, фабула дает предлог для создания новых рядов, которые, появляясь, сейчас же связываются с уже существующими» [Шкловский 1927: 17].

Рассмотренные закономерности «приращения» значения остранненного знака действуют и в более протяженных отрезках текста, поэтому можно и нужно говорить об определенном *соотношении* семантики остранненного знака и семантики текста как его окружения. Остранный знак как образный конструктивный компонент текста зависит от текста и, в свою очередь, влияет на него. Художественный текст содержит в себе две стороны: содержатель-

ную (семантическую) и коннотативную (эмотивную). Коннотативная сторона представлена особенно ярко из-за особенной, двуплановой семантики остранный знака. Смысловая структура остранный знака, представляющая собой единство двух совмещенных значений и семантика текста претерпевают изменение. Остранный знаки – сфера вторичных семантических функций. Употребление такого знака как образно – эстетического в связи с его вторичной денотативной функцией, т.е. не по прямому, первичному назначению, связано с внутренней переориентацией и перестройкой всех ярусов значения: структурного, сигнификативного, эмотивного (прагматического).

Каждый элемент художественного текста является значимым. Разумеется, не все составляющие его элементы равны в этом отношении. Некоторые из них являются образным «центром», другие – его «периферией», на фоне которой он воспринимается. Анализ остранный знаков в их контекстуальном окружении дает возможность нагляднее представить структуру значения таких единиц, обладающих большой эстетической ценностью. Семантика остранный 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 остранный знака и семантики текста прослеживается в художественном произведении и имеет разнообразные формы.

Анализ семантики остранный 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 *еди-*

нии, ряды, создающие вторичный образный план текста. В основу объединения их в систему кладется их принадлежность к одному семантическому полю, то есть способность обнаруживать в их значениях общий существенный семантический компонент, *общую классификационную сему*. Остранненные знаки одного семантического поля могут непосредственно следовать один за другим или располагаться на определенной дистанции относительно друг друга.

Контактным расположением остранненных знаков 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 остранненных знаков в тексте имеет место тогда, когда они расположены на значительном расстоянии друг от друга, сохраняя в то же время тематическую общность и представляя собой развертывающиеся пространственные ряды. Независимо от характера расположения остранненных 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 остранненного знака в микротексте является исследование специфики текстуальных свойств, связанных с его позицией. Для этого введем понятие *позиции* остранненного знака по отношению к объясняющему, поддерживающему его тексту (окружению).

Остранненный знак, подготавливаемый предшествующим текстом, находится в *постпозиции* по отношению к объясняющему, поддерживающему его тексту (окружению).

Остранненный знак, не подготовленный предыдущим, а объясняющийся последующим текстом, находится в *препозиции*.

Существует и третий тип позиции остранненного знака по отношению к своему окружению: «вклинивание» остранненного знака в него. Это *интерпозиция* остранненного знака.

Важной задачей изучения остранный знака в является рассмотрение *типов его связи* с окружением, различных формальных и семантических повторов как средства цементирования текста, организации его структурно-смыслового единства и роли остранный знака как своеобразного «фокусирующего элемента» текста, в языковом выражении которого находит отражение замысел писателя.

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

Остранный 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. Остранный знак является конструктивным и эстетически значимым компонентом текста.

Наиболее часто встречающийся тип подготовки и ввода остранный знака в текст – через предшествующее сравнение, то есть через постпозицию остранный знака. Сопоставление происходит *явно* в сравнении и *скрыто* в остранный знаках других типов. Сравнения, как правило, контактно расположены и их соотношенность в небольшом отрезке текста легко обозрима, «различные виды сравнений развиваются из структурного принципа повтора и параллелизма» [Ханзен-Леве 2001: 127].

Повторы функционируют в тексте как семантический прием усиления представлений, усиливая, умножая тем самым воздействие словесного образа. Семантическое рассогласование компонентов остранный знака приводит к тому, что остранный ожидается контекстуальное значение и не только устанавливаются новые отношения между имеющимися признаками, но и порождаются качественно новые, моделирующие художественную действительность.

Слияние принципа повтора с принципом сравнения создает особую художественную действительность. А. Белый, говоря о специфике художественного произведения, сравнивает ее с организмом, нервы которого символизируют функцию сравнения, а мускулы — «сетку повторов» [Белый 2011: 269]. При анализе соотношения семантики остранный знака и семантики текста важно исследовать также «глубину» их взаимодействия, обусловленную законами взаимодействия компонентов художественного текста и закона «приращения» образного смысла, проявляющегося в их различном употреблении в тексте — *контактном* и *дистантном*.

Рассмотрим один из типов — непосредственное следование одного за другим: «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» [А. Толстой]. Сравнение лица с бумагой приводит к актуализации сем, которые, согласуясь по законам вторичного семантического согласования, приводят к приращению смысла и созданию словесного 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 и др. Актуализация в микротексте контекстуальных сем создает целую гамму оттенков и настроений, отличая в то же время, содержание остранный знака множеством коннотаций от первоначально сравниваемого объекта.

Если в постпозиции остранный знак подготавливается как образный компонент текста, то в препозиции он предстает как 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. Остранные знаки, находящиеся в последующем тексте в препозиции, чаще всего опи-

раются при своем ретроспективном раскрытии на последующее сравнение: «От судорог паровоза *гусеница поезда скрипела и трещала в суставах. Поезд полз, как дождевой червь, спазматическими толчками, то растягиваясь почти до разрыва скреп, то сжимаясь в громе буферов*» [Б. Лавренев].

Наиболее сложный и подвижный, гибкий тип позиции остранный знак — чередование обычных и образных участков текста, скользящее возвращение от одного к другому. Интерпозиция остранный знака, чередование «безобразного» и «образного» подготавливает творческую перспективу текста и создает постоянный возврат к предшествующему: проекция и ретроспекция здесь представлены в единстве и сложном взаимодействии. В сущности, это — комбинация пост- и препозиции остранных знаков, их своеобразный синтез. Она в миниатюре отражает органическую многостороннюю связь в тексте его «обычных» и «эстетически заряженных» компонентов (говоря, конечно, условно, имея в виду природу общей образности художественного текста). «Старик сунул руку куда-то, *щелкнул <...> Тьма свернулась и убежала <...> Свет, ослепительный до того, что даже отливал 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 вначале микротекста подготавливает переход к интерпозиции остранный знака (*тьма свернулась и убежала*), находящегося 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 словесному образу 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.

Специфика семантики остранный знака состоит в том, что он — *семантическое преобразование* с помощью которого слову придается значение, отличное от прямого. В остранных знаках различных типов происходит нарушение основного значения слов, потому что «вторичные признаки» в них выдвинуты, то есть сема-сиологизированы. Остранный знак, состоящий из необразных компонентов, становится образным в целом благодаря контексту-альному согласованию его компонентов несмотря на то, что «сила» их образности неодинакова. Остранные знаки, с помощью кото-рых выделяются значимые события, свойства, качества и т.д. и их комбинирование создают протяженную развивающуюся структуру, не являющуюся прямым отражением действительности, а пред-ставляющую ее интерпретированное отображение, включающее характеризацию и оценку изображаемого.

Начальным, исходным пунктом становления остранный знака в художественном тексте является *идентификация* прямого и переносного значения, необычная сочетаемость приводит к их свое-образному вторичному семантическому согласованию, выражающе-му остранный видение предмета или явления. Идентификация как этап подготовки и становления остранный образа сменяется дру-гим — этапом ее возникновения, реализации. Функционирование в тексте обычно сопровождается новым этапом — *развертыванием*, формированием системы взаимосвязанных и взаимодействующих членов одного образного семантического поля.

Будут милые люди, — мне в уши жужжа,
приглашают на ужин меня, как ежа,
мои иглы заранее придержа
дав понять нежелательность мятежа <...>
Я устал от засилия милых людей
Без торчащих из них остриями гвоздей.
В этой ватной приватной пустой болтовне
не с кем хоть бы иголкой царапнуться мне!
Я вхожу. Я стараюсь быть милым ежом.
Мне иголки не спиливают ножом,

но на них натыкают куски шашлыка,
 чтобы если кололи они — то слегка.
 Где иголки у этих людей, где углы?
 Как они тошнотворно милы и круглы! <...>
 Но, как будто могучий, липучий магнит,
 все их бывшие иглы повытянул быт. <...>
 Ухожу. Мне вослед: «Нашумел, надымил
 Но, не правда ли, в общем-то, все-таки мил?
 И как будто бы зная, полночную мглу
 Одинокó накалываю на иглу.

[Е. Евтушенко]

Художественная выразительность словесного образа определяется подчеркнутым восприятием эмоционального «созначения» — идентификация: авторское «я» — *еж*, данная через сравнение (как *ежа*), («Я стараюсь быть милым *ежом*») приводит к разворачиванию словесного образа. У ежа есть *иглы* как нечто колкое, прямое, анти-мещанское, противопоставленное тошнотворно милым и «круглым» людям, которые пытаются сгладить «углы» и притупить «иголки», натыкая на них куски шашлыка.

Компоненты текста тесно связываются между собой семантически и различаются формально (структурно): это могут быть как разнокоренные слова (*игла* — *острия* (*гвоздя*) — *гвоздь* — *угол*; ср. *торчать* (*торчащий*) — *царапнуться* — *колоть* — *натыкать* — *накалывать*), так и однокоренные, связанные словообразовательными отношениями (*игла* — *иголка*). Закон семантического согласования (повторение общих сем) дает основание говорить о закономерной связи единиц, образующих в тексте определенную иерархию взаимоотнословленных компонентов.

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



Словесный образ является информативно-смысловой категорией, преобразованием исходного (имеющегося в прямом значении) или нового, концептуально мотивированного и обусловленного явлением смысловой множественности значения. Идентификация прямого и переносного значения всегда оставляет ощутимым это «сознание», колеблющийся признак, соединяющий несоединимые на первый взгляд явления. Необычная сочетаемость приводит к своеобразию семантического согласования и возникновению новой, эмоционально воздействующей эстетической информации. Иначе говоря, приводит к смысловой концентрации, семантической осложненности, многорядности художественного текста. Такие образы группируются и создают единую систему, которая композиционно развивается в тексте и взаимодействует с другими его элементами, представляя собой образный каркас всего произведения. Это проявляется в сложном взаимодействии образных словесных рядов и их в синтагматическом и парадигматическом развертывании.

2.4.6. Текстовое семантическое поле и имплицативная структура его развертывания

Проведенный анализ лингвистической структуры остранный знака, его формального строения и семантики позволяет утверждать, что специфика остранный как поэтического видения изображаемого обуславливает трансформацию поэтического слова. Взаимосвязанные в системе текстового семантического поля остранный знаки как словесные образы – это эстетиче-

ски *значимая* параллель ко всему развитию текста, играющая важную роль в его композиционном развитии. Остраннение как языковой и композиционный инвариант структуры художественного произведения проявляется в сложном взаимодействии его компонентов.

Художественное произведение как особого рода иерархически организованную систему, как художественное целое, в котором возникает поэтическое видение изображаемого, основой которого является остраннение — основной прием словесного искусства, основа языковой образности. Симптоматично, что оно, вырастая из обычного, превращается в художественном тексте в мотивированное, выполняющее определенную художественную функцию. В силу контекстуальных связей, его значение, получая семантико-эстетическое приращение, становится неравным словарному и вовлекает другие слова в общую образность текста. Она создается способом видения, отбора материала художественного произведения, самые обычные «необразные» слова становятся эстетически значимыми, играя существенную роль в создании остранный изображения.

Существенно, что новое слово, «привлекаемое здесь тоже, конечно, не будет ощущаться одно, оно ведет с собой свои ряды» [Шкловский 1927 а: 46]. В.Б. Шкловский подчеркивал, что такая организация художественного произведения отражает «мировоззрение писателя, своеобразно преломленное» [Шкловский 1927: 34]. Взаимосвязанные в системе текстового семантического поля остранные знаки как словесные образы — это *эстетически значимая* параллель ко всему развитию текста, играющая важную роль в его композиционном развитии. Семантического поле как текстовая *структура*, как система группировок и оппозиций языковых средств используется в виде инструментария исследования.

Исследования последних лет свидетельствуют о выходе семантического поля как таксономической системы языка в речь, текст, об изменении понимания поля как собственно языкового до

функционально-речевого, в котором единицы этой дихотомии тесно взаимодействуют. Функциональный подход тесно связан с асимметричным дуализмом лингвистического знака С.О. Карцевского и учением Е. Куриловича о первичной и вторичной семантической функциях слов, функциональное понимание поля опирается на диалектическое понимание дихотомии «язык – речь».

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 произведения.

Словесные образы 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*.

Существенное значение для целостной интерпретации остраннения имеет исследование лингвистических механизмов его реализации в художественном тексте. Одним из них 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 – словесных образов в их подготовке, реализации и развертывании в художественном произведении в виде текстового семантического поля (далее – ТСП). Основным законом развития такого поля является импликация, отношения типа $A \rightarrow B$ (*A влечет B*).

Импликация (от лат. *implico* – *тесно связываю*) – «логическая операция, которой в естественном языке соответствует связка «если..., то», образующая из двух высказываний (предложений *A* и *B*) условное высказывание «Если *A*, то *B*». Импликацией часто называют и само условное высказывание, а также его формализованные аналоги – формулы логических исчислений, содержащие знак импликации (например, " $\cap$ ", " $\rightarrow$ ") и имеющие вид $A \cap B$, где *A* и *B* – формулы исчисления. Понимаемая широко, импликация отображает зависимость того или иного явления от какого-либо условия.

Анализ текстов показывает, что в основе их организации и развертывания лежат причинно-следственные связи и отношения, определяющие саму логику их построения и развития. Художественное произведение – 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:

$$\begin{array}{ccccccc} a \rightarrow b \rightarrow c \rightarrow d \rightarrow e \rightarrow f \dots \\ \Downarrow & \Downarrow & \Downarrow & \Downarrow & \Downarrow & \Downarrow & \\ A \rightarrow B \rightarrow C \rightarrow D \rightarrow E \rightarrow F \end{array}$$

Говоря иначе, 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.

На глубинном уровне текста импликация раскрывает механизм его образного остранный развития на основе причинно-следственных отношений (образ₁ → образ₂; словесный образ₁ → словесный образ₂ и т.п.). Импликация выступает как основа *интеграции* и *развития* сложных и пространных по своей протяженности образных систем, являющихся *остранным моделированием* поэтической реальности, представленным взаимодействием тропеических и иных (нетропеических) средств художественной речи.

Такой способ организации текста цементируется структурно-композиционным взаимодействием и пересечением словесных рядов прямого и переносного значений. Всякий текст, в основе которого лежит система остранных 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». Их развитие будет выражаться в особом представлении причинно-следственных отношений как основе остранный 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]. Текст представлен как система последовательно реализуемых сочетаний языковых единиц, обладающих специфической *валентностью*, то есть *синтагматический* срез, и как система *нелинейных* противопостав-

лений таких единиц с их особенной значимостью, то есть его *парадигматический* срез. Это, в сущности, различные интерпретации одного и того же — индивидуального тезауруса 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».

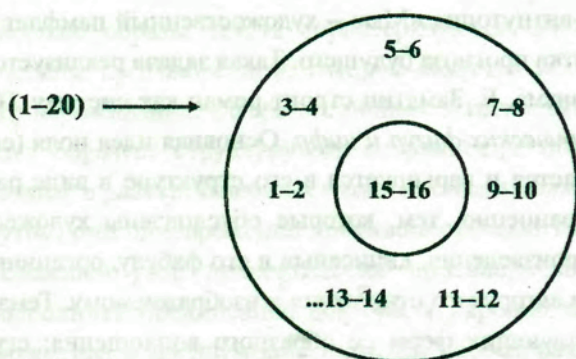
Страх в меня тихонько, скользко влез:	(1)
чувствую, что времени в обрез.	(2)
Хорошо я жил, но дурно жил:	(3)
временем не слишком дорожил.	(4)
Скованность прошла, прошел расхрист,	(5)
а орешков столько не разгрыз.	(6)
Что-то лихорадочно скребу,	(7)
но уже не выправить судьбу.	(8)
Выложиться стало все 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 шагреневой шурша,	(15)
грозно уменьшается душа.	(16)
Или, может, просто мысль страшна,	(17)
что исчезнет, съжившись, она?	(18)
И твердит мне страх: пиши, пиши	(19)
до исчезновения души.	(20)

Стихотворение состоит из 20 стихов (10 двустиший), в которых последовательно раскрывается основная идея: *ars longa, vita*

brevis – искусство обширно, вечно, жизнь – конечна, то есть искусство велико по своим целям и задачам, а жизнь человека коротка – всего сделать нельзя. Каждое двустишие содержит противоречие (ср. например, *Хорошо я жил, но дурно жил: временем не слишком дорожил* – 3–4), большинство из них – словесные 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 неорганизованности, 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 дееспособной (*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 О. Бальзака «Шагреновая кожа», в котором всякое желание героя уменьшает величину куска волшебной кожи и с нею – жизнь самого героя.

Основная идея поля (его смысл, имя) развивается и варьируется в его структуре в виде различных (и, прежде всего, данных остранным) тем. Общее противоречие снимается в последних стихах (19–20): *И твердит мне страх: пиши, пиши до исчезновения души*, что является художественным завершением развития произведения. 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, предстающего 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):



Структурное разнообразие текстов художественных произведений определяет многообразие в типологии самих ТСП. Они разнообразны по форме (месту в произведении, структуре, композиции, пропорциями центральной и периферийной частей) и семантике (характер семантических тем, их смысловой иерархии, имплицативной связи и др.) 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, ТСП цифр и *математических символов* в фантастическом романе – антиутопии «Мы» Е. Замятина. Это система своеобразных текстовых полей, представляющих художественную, остранным образом 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 полевую структуру текста, в которой каждый элемент входит в синтагматические и парадигматические отношения друг с другом.

Роман-антиутопия «Мы» — художественный памфлет о настоящем и попытка прогноза будущего. Такая задача реализуется в плане конструктивизма, Е. Замятин строит роман как систему ТСП из *кубов, геометрических фигур и цифр*. Основная идея поля (его смысл, имя) развивается и варьируется в его структуре в виде различных, данных остранненно, тем, которые обусловлены художественным замыслом произведения, «вписаны» в его фабулу, органичны общей тональности авторского отношения к изображаемому. Тема требовала соответствующих форм ее образного воплощения: ступение в символике и красках, внимание к синтетическому признаку явления, а не к детальному его описанию. Это отразилось в концентрированном, сжатом языке, в выборе слов с максимальным коэффициентом полезного действия, что дает возможность увидеть привычное в ином ракурсе, т.е. остранненно. Различный характер взаимодействия таких полей (их оппозиция и слияние) детерминированы общей образной системой романа, его композицией и главной идеей.

Люди в романе — безликие, лишённые индивидуальности *нумера*. Их характеристики даются с помощью математических и физических категорий: «Эта милая 0, 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*»; «Она — 1-330, брови ее так перекрещиваются, что образуют *X* <...> насмешливый темный *треугольник*, обращенный *вершиной* вверх, две глубокие морщинки, от носа к углам. И эти два *треугольника* противоречили одни другому, клали на все лицо этот *неприятный раздражающий X*»; «Я — Д — 503, <...> я не могу представить себе *жизнь, не облеченную в цифры* <...> цель моей жизни <...> раздробление бесконечности на удобные, легко перевариваемые порции — *дифференциалы*. В этом именно божественная красота стихии — *математики*»; «Я не понимаю, что происходит — *плоскости сместились*, все стало *неэвклидовым* <...>; *Выньте* из меня $\sqrt{-1}$ »; «Мне никогда больше не *влиться в точный механический ритм*».

Словесные образы текста характеризуются их внутренним диалектическим противоречием, которое является источником их осязаемого переживания. Сфера вторичных эстетических значений знаков поля образует структуру его остраивания, образных тем, раскрывающих и развертывающих главный смысл поля. Сопоставляясь друг с другом, они одновременно противопоставляются друг другу, образуя сложный узор диалектически противоречивого образа. «Чтобы выполнить предписание доктора, я нарочно выбрал *путь* не по *гипотенузе*, а по двум *катетам*. Из необозримого *зеленого океана* за Стеной *дикий вал из корней, цветов, сучьев, листьев*, встал на дыбы, сейчас *захлестнет* меня <...>» и как противопоставление этому – «*прямые улицы*», «*божественные параллелепипеды прозрачных жилищ*», «*квадратная гармония серо-голубых шеренг*». Словесные образы взаимодействуют друг с другом, происходит их трансформация, развиваются образы вторичные, производные. «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. <...> И нет счастливее цифр, живущих по стройным, вечным законам *таблицы умножения*. Ни колебаний, ни заблуждений. *Истина – одна* <...> дважды два, и этот истинный *путь – четыре*».

Структура образов романа обнаруживает ярко выраженную импликацию *А влечет В*. Импликация как способ организации и развертывания текстового семантического поля является остраиваемым моделированием поэтической реальности, представленным во взаимодействии тропеических и иных (нетропеических) средств художественной речи. Если люди – механизмы, нумера, цифры, то их жизнь – процесс интеграции Вселенной, изумительные уравнения, квадратная гармония непреложно прямых улиц, незыблемая закономерность. В системе взаимодействующих полей синтезируются идеи моделируемой картины мира Е.Замятина, представленные образными остраиваемыми языковыми средствами из выраже-

ния: «Квадрату меньше всего пришло бы в голову говорить о том, что у него все четыре угла равны: он этого уже просто не видит <...> И я все время в этом квадратном положении»; мозг был «хронометрически выверенным, сверкающим без единой соринки механизмом». Даже музыку эти люди слышат как «суммирующие аккорды формул Тейлора, Маклорена; целотонные, квадратно-грузные ходы Пифагоровых штанов, грустные мелодии затухающе-колебательного движения»; «мелодия — математическая композиция (математик — причина, музыка — следствие)», человеческие чувства описываются в романе иронически-насмешливо математическими величинами — «блаженство и зависть — это числитель и знаменатель дроби, именуемой счастьем». 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.

Намеренно извлекая объект из привычного окружения, объединяя, на первый взгляд, несоединимые по законам обыденного языка понятия, нейтрализуя различия единиц разных ТСП и дифференцируя подобные единицы, писатель дает возможность увидеть привычное в другом ракурсе. 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. Анализ развертывания словесных рядов ТСП показывает, что один член образного ряда образует необходимые условия функционирования других его членов, выступая по отношению к ним как своеобразный мотивирующий фактор.

Прием остраннения в ТСП часто бывает связан с «переключением» исходных ключевых слов в образный ряд. Исходное слово с колеблющейся семантикой влечет целый ряд других таких же многоплановых слов по закону импликации: «Какой стол без самовара? Самоваром на этих сборищах 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 «переключка» 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 словесных образов с поддерживающим их текстом — дистантная их подготовка. Остранненный образ «съеденной ночи» формируется на протяжении целой главы «Театрального романа» М. Булгакова: «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 напареули <...> 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. Комната, как молоком, наполнилась дымом <...> Но, несмотря на то, что были противные обеды, в блодечках 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 растерянно 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» [М.Булгаков].

Словесный образ *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, художе-

ственных 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 в структуре ТСП.

Семантическое поле в языке характеризуется понятийной однородностью элементов, в основе его организации 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 образуется сложная многомерная система взаимосвязанных семантических полей, границы которых относительно и определяются во многом установкой его исследователя. Специфика же ТСП 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. Сфера вторичных (эстетических) значений знаков поля формирует структуру его острания, образных тем, раскрывающих и развертывающих главный смысл поля. Как образная система взаимодействующих языковых средств, ТСП развертываются в тексте как определенный лейтмотив, являясь своеобразными «скрепами» ткани художественного произведения. Линейно (синтагматически) развертывающийся остранный зна-

ки наводят «сетку», сквозь которую дается двойное изображение происходящего: обычное (видимое) и «глубинное» (символическое, прозревающее видимость)» [Новиков 2001: 421].

* * *

Существенное значение для целостной интерпретации остраниения как инварианта образности имеет исследование *лингвистического механизма природы поэтического слова*, которое является знаком особого рода. Лингвистическая структура остраниенного знака (его формальное строение и семантика), а также общие вопросы композиции текста были рассмотрены как собственно языковедческие проблемы.

Анализ остраниенных 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.

В структурном отношении остраниенный 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 остраниенного знака предполагает определенное отвлечение от его конкретных лексико-семантических характеристик.

Формально-грамматический принцип изучения структуры остраниенного знака и описание соответствующих типов конструкций

важен для понимания его взаимодействия с текстом. Выделение формально-грамматических типов существенно для установления *парадигмы остранных знаков*, одной из характеристик которой является форма. Кроме того, это дает возможность выявить степень их распространенности, указать наиболее типичные конструкции, определить частоту остранивания различных частей речи, а также само *направление* остранивания.

Функционально-грамматический принцип дает представление о том, в каких *синтаксических* функциях остранный знак употребляется в тексте, раскрывая основную синтаксическую и связанную с ней семантическую его роль как изобразительного средства. Изучение системы функций, то есть *динамический* подход к исследованию роли остранного знака в создании образности, служит основанием для выделения функционального аспекта его рассмотрения.

Фигуры и тропы представляют собой частные случаи реализации остранивания. Остранивание как инвариант образности позволяет свести и тропы, и фигуры в единое целое, как необычное, странное восприятие и описание действительности. Остранивание в его лингвопоэтическом понимании — основа всей образности, главной стилистической категорией следует признать сравнение в его широком понимании. Сравнение является исходным тропом, который наглядно и полно воплощает остранивание как расчлененное представление.

В плане общей образности художественного текста каждый его элемент является художественно значимым. 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 рассматривалась 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 остранный знака и семантики текста прослеживается в художественном произведении и имеет разнообразные формы.

Система остранных знаков, 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 остранный знака обнаруживается 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. В таком образном, остранный употреблении прослеживается оценка изображаемого как выражение авторской модальности.

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. Семантическое поле в тексте, речи (*parole*), хотя и соотносится с полем в языке (*langue*), имеет свою специфику: оно более подвижно, чем второе, определяется не жесткой языковой системой, а закономерностями строения и развертывания текста, актуальностью значимостью его 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. Функционирование остранных знаков и их системных реализаций, создающих текстовые структуры, позволяет сделать вывод об их соотношенности с языковыми полями и их специфике, связанной с «погруженностью» в текст, а также с определенными контекстуальными преобразованиями, представляющими собой остранный моделирование поэтической реальности.

ТСП представляет собой образную систему взаимодействующих языковых средств, возникающую и развертывающуюся в тексте в виде семантических тем. Остранные знаки как словесные образы развертываются не только линейно, но и противопоставляются как члены образной парадигмы, создавая образный каркас текста. Синтагматическое и парадигматическое противопоставление элементов ТСП, многократные и разнонаправленные «переливы» обычных номинативных и образных, остранных значений – яркое, характерное изобразительное средство художественного текста, эффективный прием эстетического освоения действительности.

Глава 3.

ЛИНГВИСТИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА И ОСТРАННЕНИЕ

Лингвистическая поэтика как научная область филологии, область знания, которую ученые ОПОЯЗа и Московского лингвистического кружка именовали поэтической лингвистикой (В.М. Жирмунский), поэтическим языкознанием, поэтической диалектологией (Р. Якобсон) относится к языковым дисциплинам. «Поэтика – это лингвистическое исследование поэтической функции вербальных сообщений в целом и поэзии в частности» [Якобсон 1986: 81]. Поэтика рассматривает художественное произведение «как эстетическую систему, обусловленную единством художественного задания, т.е. как систему приемов. <...> Приемы – эстетически значимые факты, определяемые своей художественной телеологией» [Жирмунский 1997: 125].

Поэтика может рассматриваться как целостная наука, построенная от языка, все средства выражения в литературе в конечном счете сводятся к языку. В этой связи, как отмечает М.Л. Гаспаров, «поэтика может быть определена и как наука о художественном использовании средств языка» [Гаспаров 2001: 785]. В фокусе внимания и литературоведческой, и лингвистической поэтики находится изучение «двух сторон художественного текста – и технической, и эстетической» [Бабенко 2007: 9].

Важная задача поэтики – выделение, исследование, систематизация элементов текста, формирующих эстетическое восприятие текста. Языковой, словесный текст произведения – форма существования его содержания. В образном строе художественного произ-

ведения изучаются языковые средства создания образа (предметы и персонажи), сюжет, композиция и многое другое. Активно развивается поэтика текста – раздел поэтики, изучающий внутритекстовые отношения и функционирование текстов как целостных семиотических образований. Лингвистическая поэтика активно взаимодействует «со смежными областями лингвистического и гуманитарного знания: семиотикой, логическим анализом языка, семантикой возможных миров, когнитивистикой, философией языка и др. Именно междисциплинарный подход помогает под новым углом зрения исследовать различные актуальные вопросы лингвистической поэтики» [Фатеева 2007: 11–12].

Лингвистическая поэтика изучает поэтический язык как феномен эстетической организации, имеющий ряд специфических особенностей: особую звуковую организацию (рифма, ритм, звуковые эвфонические повторы и др.), образность (тропы, фигуры, семантическая многоплановость, смысловые полутоны и др.), композиционную конструктивность. Поэтической или эстетической функции присуща направленность на сообщение, она реализуется в самих языковых представлениях: ритмических, образно-семантических, структурных и др. Понятие «поэтическая функция языка» подвергается дополнительному переосмыслению в связи с расширением сферы языковой креативности» [Фатеева 2007: 17].

Художественный текст в русле лингвистической поэтики рассматривается не как автономное смысловое образование, он включен в различные системы и существует в тесной связи с действительностью, с другими текстами и с воспринимающим его сознанием, которое осуществляет и рецепцию информации и создает собственное остранненное видение, воображаемый объект. Текст существует в поле возникающих вокруг него интерпретаций, которые не только поясняют его содержание, но и выявляют неявные, латентные смыслы.

Исследование остраннения как основы образной языковой структуры и семантики художественного текста формирует представ-

ление об изменении смысловой перспективы остранный знак как словесного образа в пространстве текста и анализирует, как в нем отражается художественная действительность, образующая целую систему «движущихся и пересекающихся плоскостей» (В.В. Виноградова). Художественный текст – многослойное явление, сложный знак, обусловленный гибкостью системы внутритекстовых связей. Являясь сложным системно-структурным образованием, он состоит из единиц, связанных разнообразными отношениями и имеющих различные уровни. Вопрос о структурных уровнях текста еще недостаточно разработан и однозначно определен, «в их выделении обнаруживается разноречивость и разноречивой, что обусловлено объективно – сложностью текста как объекта изучения и субъективно – исходной научной позицией исследователя» [Бабенко 2000: 41].

Важным компонентом построения художественного мира, изображения действительности является *призма, точка зрения*, с которой описывается тот или иной объект. Отношение к нему повествователя в сочетании с реальными качествами предмета и создают его образ.

В трудах М. М. Бахтина, В.В. Виноградова, Г.А. Гуковского, Б.О. Кормана в философско-эстетическом плане исследовалась соотношение текста с субъектами речи, организация художественного произведения в аспекте *диалога* авторского сознания с другими субъектами речи. Следуя за М.М. Бахтиным, развивая его идеи, ученые разрабатывают нарративную категорию «голос», которая тесно связана с анализом структуры повествования, введенной и обоснованной В.В. Виноградовым применительно к художественному тексту. Структура повествования определяется им как «система речевых структур персонажей в их соотношении с повествователем, рассказчиком или рассказчиками» [Виноградов 1971: 118]. Эта система понятий и категорий, позволяет рассматривать субъектные формы речи как призму, сквозь которую преломляется и оформляется изображаемая автором действительность – внесубъектные формы и предметы.

Системно-субъектный метод Б.А. Кормана [Корман 1992], создавшего теорию изучения субъектной организации художественного произведения, и именно в *строении* произведения открывшего *систему* конкретных структур деятельности автора как диалога авторского сознания с другими сознаниями, позволяет исследовать поэтику остраннения как инварианта общей образности, проанализировать его манифестации в структуре художественного произведения с композиционно-речевой позиции составляющих образа автора.

Обратимся к различным компонентам структуры художественного текста: *субъект речи* (повествователь, рассказчик, персонажи) и внесубъектные формы и предметы (художественное время, художественное пространство, художественные предметы). Изображаемое в художественном произведении подчинено той или иной идейно-эстетической задаче, описывается с определенной точки зрения (повествователя, рассказчика и др.). Сам повествователь, персонажи — составляющие главной поэтической категории, «фокуса» художественного произведения, который определяет идеологию, образы, композицию, типы речевых характеристик и оценок изображаемого.

Центральный вопрос исследования структуры повествования — анализ соотношений словесно выраженных (или невыраженных) позиций повествователя, героев и их модальности. В изучение повествования включаются и другие категории художественного мира — позиция повествователя относительно предметных реалий и отношение к феноменам внутреннего мира. исследования, объединяющиеся вокруг категории «точки зрения». Специфика художественного текста, сконцентрированного вокруг категории образа автора, представлена как система естественно и последовательно реализуемых языковых единиц, где сфера вторичных эстетических значений словесных образов обусловлена общим строем художественного пространства текста.

3.1. Текст как художественное пространство

Изучению текста как художественного пространства, его специфических свойств и качеств посвящены труды Ю.М. Лотмана, М.М. Бахтина, Б.А. Успенского, в которых рассматриваются взаимодействие мира и человека, пространство в аспекте авторской точки зрения, взаимодействие сюжета и текстового пространства.

Художественное пространство текста – индивидуальная (авторская) модель мира – существует в связи с присущим данной культуре семиотическим пространством. 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*, [Лотман 2010] представляющую собой множество языков (естественный язык – один из них). Художественный текст – это модель семиосферы, которая является семиотической моделью мира, закрепленной в данной культуре, 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. Исследование текстовой категории пространства в свете *авторской точки зрения*, особое внимание пространственной перспективе построения повествования (как системе передачи изображаемого трех- или четырехмерного пространства) [Успенский 2000] дает возможность проанализировать остранные знаки как протяженную развивающуюся композиционно – речевую структуру. Роль остранных знаков как словесных образов в описании весьма значительна и дает возможность выявить авторскую позицию, отраженную в прямой, косвенной, несобственно-прямой речи, сказе и др. Выделяемые аспекты композиционного построения художественного текста

представляются несомненно важными в связи с анализом развертывания словесного образа:

1) *Семантика* композиционного построения, анализирующая отношение точки зрения к описываемой действительности, и то изменение, 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 и взаимоотношениях авторской и читательской точке зрения [Успенский 1995: 164].

Художественное пространство текста, по М.М. Бахтину, понимается как обобщенное отражение реального описываемого в тексте пространства. Введенный им термин «хронотоп» для обозначения взаимосвязи временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе, является важнейшей характеристикой пространства текста.

В формировании пространства текста участвует само художественное произведение, содержащее обусловленный интенцией писателя 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].

Понятие художественное пространство текста в его различных трактовках предполагает исследование различных его характеристик. Художественное пространство, как и всякая моделирующая система, *структурировано*. Сложные образные структуры, управляемым глубинными и ассоциативными связями, отношения 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 остранные знаки выполняют интегрирующую и систематизирующую функции.

Остранные знаки создают *многомерность* самого пространства текста – в противоположность прозрачности других средств, не обладающих «ощутимостью». Этот акт остраннения, деконтекстуализации, смещение, нарушение порядка с позиции обыденного языка, напротив, с позиции писателя, обусловлен спецификой избранной точки зрения и имеет определенные эстетические цели.

Соотношение частей, составляющих семантическое пространство текста, изменяется и, следовательно, преобразуется все целое. Остранные знаки выделяют значимые *события, свойства, качества, явления* 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.

3.2. Нарратология в аспекте остраннения как инварианта общей образности.

Субъектные формы повествования (повествователь, рассказчик, персонажи)

Нарратив (от латинского *narratio* – рассказ) активно используется в различных лингвистических исследованиях и в работах структуралистов (Ц. Тодоров, Ж. Женетт и др.) для обозначения последовательного изложения взаимосвязанных событий, обозначения структурированного смыслового пространства, Нарратологии – теории повествования – свойственно коммуникативное понимание природы художественного творчества и представление об акте

художественной коммуникации как о процессе, происходящем на нескольких повествовательных уровнях. Повествовательная перспектива как синтез *субъектно-речевого, композиционно-сюжетного и пространственно-временного* планов художественного текста, обусловлена соответствующей коммуникативно-творческой стратегией, или концептуально-тематическими установками автора.

Нарратология дает теоретическое обоснование многочисленных повествовательных инстанций, выступающих в роли коммуникативной цепи, по которой осуществляется передача художественной информации от писателя к читателю [Глазков 2018]. Раскрытие специфики повествования в тесной взаимосвязи с остраннением как наиболее общим приемом художественного творчества и законом поэтического языка необходимо в целостном единстве всего произведения, где каждый компонент связан с многогранной структурой «образа автора». Сам повествователь, персонажи – только составляющие этой главной поэтической категории, «фокуса» художественного произведения, фокусирующей и опосредующей все стороны художественного текста, который определяет образы, композицию, типы речевых характеристик и оценок изображаемого как система естественно и последовательно реализуемых языковых единиц.

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]. «Постклассическая нарратология продолжает задавать тот же вопрос, что ставила нарратология классическая: что такое повествование, и наоборот, что есть неповествование (*récit* и *non-récit*)? В чем заключается нарративность? Что ее усиливает, что уменьшает, что делает повествование возможным для изложения? Однако специфика постклассического выражается в другом: возникают вопросы, как соотносятся между собой нарративная структура и семиотическая форма, <...> акцент смещается на влияние культурно-исторического и социального контекста» [Щедрина 2017: 151–161].

Нарративная типология разрабатывается на основе выявления повествовательных форм, обладающих большим количеством возможных комбинаций исследования категории *показа* и *рассказа*, *голоса*, *точки зрения* и др. Основные концепции теории повествования сложились как результат пересмотра структуралистской доктрины с позиций коммуникативных представлений о природе искусства, самом модусе его существования. Концепция точки зрения описывает способ существования художественного произведения как самодостаточной структуры, автономной к действительности и личности автора. «Проблема точки зрения может быть поставлена в связь с известным явлением «остранения» — одним из основных приемов художественного изображения» [Успенский 2000: с.10] (курсив наш. — М.Н.).

В художественном произведении проявляются множественные точки зрения — как «внутренняя» по отношению к произведению, так и «внешняя». Точка зрения является таким выбором повествовательной инстанции, которая делает прозу естественной, точно выражающей авторскую картину мира. «Отчуждаясь в языке, произведение представляет себя писателю и читателю. <...> писатель — это и живописец, и созерцатель, и философ языка, это и субъект, и объект творчества» [Ильин, Цурганова 1999: 69].

Типы и модусы повествовательной структуры разрабатываются Н.Д. Арутюновой, Вяч. Вс. Ивановым, И.И. Ковтуновой, Н.А. Кожевниковой, Т.В. Цивьян и другими исследователями. Выделяются следующие разновидности повествовательной структуры, тесно связанные с проблемой точки зрения и остранения, творческими актами передачи знаний о мире и способов его эстетического освоения:

1. Активное организующее всеведение (авторские ремарки в виде общих рассуждений о жизни, морали и т.д., связанных с повествованием).

2. Нейтральное всеведение (повествование в третьем лице, что не исключает наличия персонажа, выражающего идеи писателя).

3. «Я как свидетель» – повествователь в первом лице не участвует в действии, а комментирует его, используя как собственную информацию, так и полученную из других источников.

4. «Я как герой» – повествователь в первом лице не выходит за рамки собственного понимания событий и, в отличие от периферийного положения «я как свидетель», занимает центральное положение в повествовании.

5. «Камера» – модус показа, художественные качества которого сведены к минимуму, отбор заменен монтажом «кусков жизни». Такой тип повествовательной структуры противоречит самой сути повествовательного искусства, представляющего собой процесс абстрагирования выбора, отбрасывания ненужного и упорядочивания материала.

Повествование как общение повествующего субъекта (повествователя, рассказчика) с читателем, совокупность композиционных форм речи, связывающих читателя с изображенным миром и приписанных автором повествователю или рассказчику обуславливает *состав образных словесных рядов* в их композиционном развертывании. Остановимся на особенностях субъектных форм – повествователя и рассказчика, поскольку их взаимодействие, как будет показано далее, играет важную роль в создании острого изображения. Точка зрения того или иного распространяется на изображение внешнего и внутреннего мира персонажей, демонстрирует *субъектно-экспрессивную изменчивость* образа автора.

Повествователь сообщает читателю о событиях, изображает облик действующих лиц, внутреннее состояние героя, фиксирует ход времени, дает возможность получить достоверное и объективное представление о событиях, поступках и внутренней жизни персонажа, не являясь участником событий или объектом изображения, он – не лицо, а функция, «невесомый, бесплотный и вездесущий дух повествования» [Тамарченко 2001: 751]. Рассказчик же находится внутри изображаемой действительности, позволяет проникнуть внутрь изображенного мира и посмотреть на события глазами пер-

сонажей. Все этапы события рассказывания – предмет изображения, факты вымышленной действительности. Рассказчик, по В.В. Виноградову, – речевое порождение писателя, форма литературного артистизма писателя.

Остраннение как инвариант общей образности обусловлено внутренней связью элементов повествования, их взаимодействием и смысловой направленностью, выражающими особое экспрессивное освещение, особую точку зрения. Это проявляется в выделении, подчеркивании, усилении выражения эмоционально-оценочного отношения повествователя, рассказчика к объектам повествования (лицам, событиям, фактам, природе, неживым предметам и др.), что связано с использованием в структуре повествования особой точки зрения, которая отличается от привычной, нормативной, с переходом к «непонимающему герою». При этом наименование лица, явления, реалии опускается и заменяется другим или переосмысливается. В известной степени этот акт удивления миру, его обостренное восприятие, «задержанное внимательное рассматривание мира» [Шкловский 1970: 231]. Такое особое увеличение трудности восприятия возбуждает активность воспринимающего, заставляет в процессе восприятия вещи, по В.Б. Шкловскому, «пережить саму вещь», вызванную трансформацией фактического материала, который обретает новые смысловые связи. «Искажение», трансформация действительности при передаче через различные точки зрения дает необычное, по-особенному воспринимаемое, остранненное изображение.

В результате 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.Н. Толстого передается через героя. Автор не рассказывает о событиях и происшествиях, а как бы рисует и живописует их и по этим *впечатлениям*, создается художественный материал. Степень его деформации при этом различна. Остраннение у Л.Н. Толстого не метод

характеристики героя, а метод характеристики *событий*. Оно осуществляется следующим образом: «вещи не узнаются и описываются методами других рядов, <...> пересказ — не действие, производимое на публику, а техника действия. Это типичный случай остранения» [Шкловский 1928: 118].

В результате особой *точки видения*, события и предметы изображаются такими, какими они представляются, а не такими, какими они являются на самом деле. Обратимся к передаче событий через героя, как одному из методов остранения. Большую роль в создании теории остранения В.Б. Шкловского сыграла поэтесса Л.Н. Толстого, для которой характерно использование смещенной точки зрения рассказчика или других персонажей. В.Б. Шкловский подчеркивал, что прием остранения у Толстого «состоит в том, что он не называет вещь ее именем, а описывает, как первый раз увиденную, а случай, — как первый раз произошедший, причем он употребляет в описании вещи не те названия ее частей, которые приняты, а называет их так, как называются *соответственные* части в других вещах» (курсив наш. — М.Н.) [Шкловский 1928: 109–127]

Например, сцена в театре в романе «Война и мир» представлена глазами Наташи Ростовской, повествование ведется «непонимающим» субъектом, неузнавание вещей мотивировано тем, героиня не может объяснить происходящего, отсюда — «*крашенные картины*», «*полотно на досках*» вместо «*деревьев*», «*дыра в полотне, изображавшая луну*» и др. Реальность здесь деформирована, остранена восприятием героини. Пересказ «не действия, производимого на публику, а техники действия. Это типичный случай остранения» [Шкловский 1928: 119].

В.Б. Шкловский подчеркивал, что есть искусство, работающее на привычной эмоциональности образов и комбинирующее эти образы. Но есть искусство, делающее вещи необычными, основанное на «недоверии» к вещам. Обычное наименование выглядит как затемняющее суть, остранненное, новое — как обнажающее ее. Создается эффект «снятия покровов», заслоняющих сущность, утвер-

ждается свое слово, представленное как истинное. Исследователи отмечают стремление Л. Толстого к «перенанизыванию». Вместо общепринятого названия он дает иное, часто остранный, описание (ср. маршальский жезл – *палка*, знамена – *подхваченные куски материи на палках*, риза – *парчовый мешок* и т.д.). Такой прием «рождает впечатление субъективно- авторского утверждения о предмете. Но этим же приемом создается и другой эффект – адекватности словесного обозначения и собственного качества вещи, эффект возвращения к ее естественным качествам и свойствам» [Чудаков 1992: 135].

Обратимся к другому отрывку из романа Л.Н. Толстого «Война и мир», военному совету в Филях, где решалась вопрос о том, отступать ли из Москвы или сражаться с войсками Наполеона. Большое значение в этом повествовании имеет образ крестьянской девочки Малаши, через восприятие которой дана оценка важных исторических событий – в ином, сугубо человеческом, нравственном плане. Она единственный посторонний наблюдатель происходящего. Здесь писатель прибегает к приему двойственности. Он сводится к одновременному осуществлению, действию двух рядов, остраивающихся взаимно. «Малаша, шестилетняя девочка, <...>, оставалась на печи в большой избе. Малаша робко и радостно смотрела с печи на лица, мундиры и кресты генералов, одного за другим входивших в избу и рассаживавшихся в красном углу на широких лавках под образами». Совмещение двух планов изображения – *объективного* и *субъективного* является важным художественным приемом. Несоответствие между материалом и формой, заложено в художественном произведении. Л.Н. Толстой показывает в роли человека, оценивающего важные исторические решения, казалось бы, наименее подходящую для этого маленькую девочку.

Это объясняет многие собственно языковые факты и особенности повествования, характер и функции изобразительно-выразительных средств. Малаша, наблюдая за Кутузовым, называет его *дедушкой*: «сам дедушка, как внутренне называла Малаша Кутузова, сидел

от них особо». Раскрытие образа Кутузова дано во взаимодействии и противопоставлении его Бенигсену, «который доканчивал свой вкусный обед под предлогом осмотра позиций, его ждали от четырех до шести часов». Глазами Малаши представлен и сам Кутузова: «Только когда в избу вошел Бенгсен, Кутузов *выдвинулся* из своего угла и *подвинулся* к столу». Эмоциональное усиление повествования достигается здесь описанием событий через *субъектную призму*, изменением ракурса изображения. Динамический аспект описания поведения человека, скупого на жесты, движения очень значителен и является выражением авторской модальности: «(Он *перевалился вперед своим тяжелым телом*). Такой вопрос нельзя ставить, и такой вопрос не имеет смысла <...> Вот на какой вопрос я желаю знать ваше мнение. (Он *откачнулся назад на спинку кресла*). <...> Некоторые будут несогласны со мной. Но я (он *остановился*) властью, врученной мне государем и отечеством, я – приказываю отступать» (курсив наш. – М.Н.) По-своему понимая и оценивая происходящее: «ей казалось, что дело было только в личной борьбе между «*дедушкой*» и «*длиннополым*»» (Бенигсеном), девочка защищает «дедушку». *Совмещение и слияние* авторского повествования и мыслей маленькой девочки, ее внутренней речи так сильно, что в дальнейшем повествовании фамилия Кутузов заменяется на оценочное, остраненное *дедушка*, а Бенигсен в ее описании представлен как *длиннополый*: «Ей казалось, что дело было только в личной борьбе между «*дедушкой*» и «*длиннополым*», как она называла Бенигсена. Она видела, что они злились, когда говорили друг с другом, и в душе своей она держала сторону *дедушки*. В середине разговора она заметила быстрый, лукавый взгляд, брошенный *дедушкой* на Бенигсена, и вслед за тем к радости своей заметила, что *дедушка*, сказав что-то *длиннополому*, осадил его». Такое необычное описание людей, событий, увиденных по-новому, «со стороны», «передача игры через человека вне игры», достигается приемом остражнения. «Этот герой нужен Толстому для непонимания событий. Он и воспринимает обычно события по-особенному» [Шкловский 1928: 109].

Совмещение объективного и субъективного планов изображения выделяет, экспрессивно подчеркивает, характеризует происходящее, создает функциональную многоплановость повествования, дает возможность «воспринимать исторические сведения как нечто романное и создает «сдвиг» исторического события, некоторый комизм серьезности сообщения. Таким образом, герой может остранять событие» [Шкловский 1928: 118].

Необычным остранненным изображением действительности выражается эмоционально-оценочное восприятие героя в повести А.П. Чехова «Степь». «За возом шли три громадных великана с длинными пиками. <...> 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» Повествование смещается в сферу сознания героя, показывая предметы вне ряда привычного (*великаны, длинные пики, и т.д.*), 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) вчитаться в текст произведения. Остранненный, образный план дополняется, комментируется реальным, как бы «прошит» им.

Рассказ А. Чехова «Каштанка» написан от лица животного, где действительность моделируется нестандартно, нетипично, остранненно. Смена типов повествования от третьего лица и от первого, совокупность композиционных форм речи приводит к особой организации повествования. Субъекты повествования – повествователь и рассказчик – разграничиваются особым образом. Повествование ведется от третьего лица и связано с позицией «всеведущего автора», который описывает действительность глазами Каштанки. Зачастую позиции повествователя и рассказчика причудливым образом переплетаются: «Вдруг загремела музыка <...> Не вынося музыки, которая расстраивала ей нервы, она заметала 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, остранный видение утверждается как существующее до реального ряда, его вызвавшего, что обусловлено «смещением» точки зрения и их соотносении.

Повествователь проявляется в прямых авторских ремарках, «вторжение в повествование» происходит в виде общих рассуждений о жизни, обычаях, морали и др. 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)», анализируются и внутреннее состояние героя, и мотивы его поведения. Подобное смещение точки видения в сферу персонажа — это субъективация повествования. Необычное «сдвинутое» изображение объектов наблюдения, перемещение их в сферу представлений персонажа выражается в различных способах оценки происходящего.

Реалиями, близкими восприятию животного, описано здание цирка: «Сани остановились около большого *странного* дома, похожего на опрокинутый *супник* <...>. *Двери* со звоном отворялись и, как *рты*, *глotalи* людей, которые сновали у подъезда. Людей было много, часто к подъезду подбегали и лошади, но *собак не было видно*». Речевое поведение повествователя, сознательно отличающееся от его собственного и стилизованное под другое, чужое, является, как писал В.Б. Шкловский, также намеренным, поскольку рассказчик является особым персонажем, дополнительным характером, маской автора. 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.

Субъективация повествования находит отражение и в самом материале, и в его организации. Несобственно-прямая речь, в которую вводятся лексические и синтаксические особенности языка персонажа, обуславливает смену форм повествования от первого и от третьего лица: «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, пилы». 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 у столяра?* и др.).

Персонажи – носители «особого словесно-идеологического, языкового кругозора, особой точки зрения на мир и на события, особых оценок и интонаций» [Бахтин 1975: 126]. Каштанке в цирке «казалось, что она увидела комнату, полную чудищ <...> лошадиные, рогатые, длинноухие и какая-то одна толстая, громадная *рожа с хвостом вместо носа и с двумя длинными обглоданными костями, торчащими из рта*. Послышался 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 отражает восприятие персонажа (ср. слон – *громадная рожа (синекдоха), хобот – хвост вместо носа; бивни – две длинные обглоданные кости, торчащие из рта* и др.).

Использование точки зрения постороннего наблюдателя выражается с помощью вводных слов: *наверное, видимо, вероятно* и др., неполных безличных предложений, казалось, представлялось и

др. Таким образом повествователь подчеркивает, что он не может знать точно внутреннего состояния, мыслей, чувств, мотивов поступков героев с позиции постороннего наблюдателя. Такие 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, ко- со повешенной на стене. Косые струи дождя, косой дым из низких заводских труб, косые деревья <...> косой полет ворон, зловеще кар- кающих над пустырями*»; «Внезапно его лицо стало каменным, глаза похолодели. Он засунул руку в карман и вынул старые кожаные пер- чатки. Мертайнеру *показалось*, что этим незаметным жестом Тренер небрежно *спрятал* в карман недавние *мечты* о магнолиях»; «*Пред- ставлялось*, что река несла пену, отражение неба, облаков, березовых рощ, свисавших по берегам. Суда флотилии кроили серыми бортами на части волнующийся весенний мир, стремительно плывший по ре- ке»; «Мне *кажется*, что *солнце остывает* на наших глазах. Свет уже не тот, как будто его закрыли пыльным стеклом»; «*Степь казалась шкурой вылинявшего зверя*» [К. Паустовский]. Точка видения рас- сказчика накладывает особый отпечаток на описание действительности, он как будто не понимает значения того, о чем он рассказывает, читатель сам догадывается о значении слов.

Смена различных форм повествования, их взаимодействие, че- редование, перемещение точки видения показывают не только с ка- кой позиции оно ведется, но и определяют модальность, в которой оно дается. Остраннение тесно связано с формой повествования, ролью и функциями различных типов повествующих субъектов, многоликостью повествовательного субъекта. Точка зрения того или иного распространяется на изображение внешнего и внутреннего мира, персонажей, демонстрирует субъектно-экспрессивную измен- чивость образа автора в художественном пространстве текста – ми- ре сложных соотношений, взаимодействий и связей-, демонстрируя

тесную взаимосвязь с внесубъектными формами структуры художественного текста. Речевая структура категории «образа автора» находит выражение в смене типов речи (повествователя, персонажей), в разнообразных видах ее субъективации.

3.3. Внесубъектные формы (художественное время, художественное пространство, художественные предметы) и остраннение

Роль остраннения в художественном произведении как воплощенном потоке сознания писателя, внутренне организованном категорией образа автора, находит отражение в различных компонентах его структуры. Субъект речи (повествователь, рассказчик, персонажи) и внесубъектные формы и предметы организации композиции (художественное время, художественное пространство, художественные предметы) в их взаимодействии играют важную роль в создании остранненного изображения.

Остраннение художественного времени и пространства как единство, рождающее эстетический эффект, занимает важное место в определенной иерархии художественных ценностей, часто является основой образно-языковой структуры текста и выявляет особую природу остраннения.

3.3.1. Хронотоп.

Остраннение художественного времени и пространства

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*.

Время — философская категория длительности существования и мера изменения материи. Традиционно говорят о двух вариантах осмысления пространства: по И. Ньютону и по Г. Лейбницу. «Ньютон говорит о геометрическом пространстве именно как о физическом, тогда как Лейбниц считает пространство *феноменом познающего мир человека*, <...> здесь речь идет о разных типах пространства — одном физическом, а другом — ментальном, феноменальном» [Кубрякова 1996: 9].

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» [Лютман 1992: 419].

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. Пространственно-временные образы — хронотопы, по М.М. Бахтину, отличаются от реального существования, функционирования и различных проявлений реального 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]. Он подчеркивал взаимосвязь времени и пространства как *преимущественной точки зрения* на изображение развертывания сцен, как способ материализации идей, философских и социальных обобщений в образах всех элементов художественного произведения «в осмысленном и кон-

кретном 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].

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. Художественное время и пространство — важные составляющие любого произведения, обеспечивающие целостное восприятие эстетически моделируемой действительности и организирующие композицию произведения.

Хронотоп в сфере гуманитарных наук, эстетики и поэтики обуславливает взаимосвязь художественных пространственных и временных характеристик историко-культурных, жанрово-стилевых общностей искусства или же отдельного произведения. Формально-содержательный синтез категории хронотоп, с помощью которой фиксируется то, как приметы времени раскрываются в пространстве, а пространство измеряется временем, детерминирует образно-смысловую, ценностно-эстетическую наполненность произведения. Художественное произведение живет по своим законам: понятия и соотношение времени и пространства в нем трансформируются, «временная и пространственная организация созданного в нем мира» свидетельствует о важности *«онтологических»* вопросов времени и пространства. Художественное время, отличное от реального и грамматического, является выражением мировоззрения автора» [Химич 2010: 37].

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 развертыванию 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 символично-идеологическом ценностном аспекте» [Роднянская 2001: 1147].

В художественном произведении автор описывает события в соответствии со своей концепцией мира, изменяя существенные характеристики времени и пространства. Различные сдвиги и трансформации времени и пространства, их остраниение – актуализация потенциальных возможностей, заложенных в их сложной структуре, – играют важную роль в образной интеграции художественного произведения как единого целого. Фиксирование внимания на *актуализации мгновенности* или *конкретизации*, максимальной *детализации*, а также тесное их переплетение, наполняющее семантическое пространство текста, создают его многомерность, объемность и иерархичность. Последовательность и соотносительность событий в художественном произведении намеренно изменяются, являясь выражением авторской модальности. Свойства пространства и времени и как объективных *бытийных* категорий, и как *остранных уникальных*, обусловлены их осмыслением и оценкой с позиции определенных эстетических ценностей.

Художественный текст рассматривается как определенным образом организованное пространство: формально-грамматическое, семантическое, графическое, необходимо анализировать и пространственно-временные отношения в авторской модели мира. Пространство текста, «одухотворенное и качественно разнородное» [Топоров 1983: 340], представлено как категория предельного обобщения, не геометрически гомогенное, что свойственно науч-

ной модели мира: «оно не является идеальным, абстрактным, пустым, не предшествует вещам, его заполняющим, а наоборот, конституируется ими» [Там же: 341].

Остраннение проявляется в особой организации языковых средств, благодаря которой словесные образы становятся выражением нового, созданного творческим воображением писателя, остранным изображением.

В художественном тексте как вторично моделирующей системе индивидуальная картина мира воплощается при помощи целенаправленно отобранных 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 словесных образов, составляющих лексические *функционально-семантические парадигмы* с пространственным значением. «Деформация» пространства подготавливает творческую перспективу текста, осмысление пространства (его *увеличение* или *уменьшение, расширение* или *сжатие*; *замкнутость* или *открытость, протяженность* или *ограниченность* и т.д.), его особое видение, т.е. его остраннение.

Пространственная структура произведения – это способ взаимоотношения реальных структур, служащих основой произведения, и взаимодействие изобразительных средств, примененных в нем. Наличие этого единства и создает своеобразные *полюсы* произведения, неотделимые друг от друга, но и не сводимые друг к другу. Художественный мир отражает реальный в субъективном 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 под-

черкнуть, что «составляющие» хронотопа могут быть как ярко выраженными, так и имплицитно подразумеваемыми, но так или иначе «намекаемыми» в тексте.

1. Акцентирование *символического* плана реалистической пространственно-временной панорамы связано с обращением к безымянной или вымышленной топографии в «Белой гвардии» М. Булгакова, «Алиса в стране чудес» Л. Кэрролла, в романах В. Пелевина, Б. Акунина и др, моделированием пространственно-временных отношений на принципах пространственных и временных бинарных оппозиций: *открытое – закрытое, прошлое – будущее, свое – чужое, статичное – динамичное*. В прозе В. Пелевина, например, жизненное время и пространство обычно формируются в процессе деконструкции мифов и порождения новых мифологем. Впоследствии два разных сознания совмещаются: текст представляет из себя двухуровневый нарратив – мифология и современность [Лихина 1997], [Бабенко 2007].

2. Обращение к *реальной топографии*, актуализация географического пространства путем его остраннения. «По вечерам и по ночам – домов в Петербурге больше нет: есть *шестиэтажные каменные корабли*. Одиноким шестиэтажным миром несется *корабль* по каменным волнам среди других одиноких *шестиэтажных миров*; огнями бесчисленных кают сверкает *корабль* в разбунтовавшемся каменном океане улиц. И, конечно, в *каютах нежилыцы – 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 *Лактинской 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 вернуться» [Е. Замятин].

Переход от реального пространства (*город Петербург, улицы, шестиэтажные дома*) к его остранненному наименованию

(океан, каменные волны, каменный корабль № 40, осажденная каменным океаном *шестиэтажная республика*) и опять к реальной топографии (*Лахтинская улица, город 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 *символико-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, ясно, что описывается период революции, когда город Петербург был переименован в Петроград. И время, и пространство становятся здесь художественно зримыми. Свертывание большого «куска» реального пространства и его изменение во времени служит и рассказом о происшедшем, и образной иллюстрацией к нему.

3. Принципиальная несопоставимость реального и вымышленного пространства выявляет особую природу пространственно-временных образов. 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?» [М. Булгаков].

4. Изображение пространства в философской категории понятий «отдельное – общее». Внутреннее ограниченное пространство (*комната, дом*) – расширяется и обобщается. Действие комедии «Горе от ума» А.С. Грибоедова могло происходить в любом доме Москвы, но невозможно вне Москвы. События разворачиваются в *пространстве дома Фамусовых, но моделирует всю Москву*: «Что нового покажет мне Москва? // Вчера был бал, а завтра будет два.

<...> В Москве прибавят вечно второе <...> 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].

5. Описание *психологического* пространства, погруженного во время и внутренний мир человека. В рассказе Е. Замятина «Пещера» роль остранинного 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, порождающих его остраннение. «Ледники, мамонты, в скалах – пещеры, надо щепать дерево каменным топором, переносить костер из пещеры в пещеру, наворачивать на себя» [Е. Замятин] – так воспринимает реальную жизнь, разруху, голод и холод времен гражданской войны герой рассказа. Психологическое восприятие – доминанта в описании реального пространства.

6. Изображение *виртуального* пространства, моделируемого как на основе фрагментов объективной реальности, представленных, остранненно, так и представляющего собой *отражение и преобразование* действительности как объединение реальной и виртуальной пространственных моделей в романах и повестях В. Пелевина «Омон Ра», «Чапаев и пустота», «Generation «П». В романе В. Пелевина «S.N.U.F.F.», описывается вариант такого пространства, представленного противопоставлением Оркланда (территории в Сибири, находящейся на месте Древней цивилизации, уничтоженной ядерным взрывом,) и Бизантиума (пространства, имитирующего действительность, полностью созданного компьютерными технологиями). Виртуальное пространство моделируется созданием «воображаемой реальности, вторичного, отраженного в сознании воспринимающего субъекта мира; – погружением в игровую реальность, которая захватывает участников, замыкает их в иной, построенной по правилам игры сфере; – изо-

бражением кибернетического пространства – мира, созданного средствами компьютерных технологий для имитации реальности» [Пыхтина 2017: 118].

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, развития)* и статичности (*задержки в движении событий, остановки*). В художественных текстах с помощью остраниения 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 интересно именно это нарушение реального хода событий [Шкловский 1983]. Основные признаки реального времени: *одномерность, необратимость, односторонненность от прошлого к будущему, протяженность* и т.п. разрушаются автором. Он создает особое время, характеризующееся *многомерностью и образностью*.

В изображении фона остраниенного пространства и времени, в его организации большая роль отводится миру вещей, который очень часто является в тексте языковой, композиционной и эйдологической доминантой. 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*. Оппозиция «внешнее» – «внутреннее» составляет основу создания *остраниенного художественного пространства и времени*, их взаимопроникновение приводит к созданию художественно моделируемой действительности

Остраннение видения действительности возникает в результате того, что абстрактные категории реализуются в виде кон-

кретного «зримого» ряда. Категории времени представлены в тесной взаимосвязи с пространственными в их взаимодействия, выражении одного через другое: «*Девятнадцатый год нависал над поездом. Мутной синевой оттаивающих снежных пространств. Слезливым туманом, плывущим над полями. Тревогой, мечущейся с ветром вперегонки по болотным просторам. Параличом железнодорожных артерий* [Б. Лавренев]. Художественный образ времени может быть создан одновременно несколькими однородными метафорическими компонентами, уподобленными природным процессам, их взаимодействию и «овеществлению»: «*Цвел день, цвел июль. Дни зацветали, цвели, отцветали*, сплошной вереницей, *перечцветали в недели. Цвел июль и ночи июлевы оделись в бархат*» [Б. Пильняк]; «*По России на севере проходил мерзлой поступью ядовитый декабрь, а на юге развесил он гнилые туманы*» [А. Белый].

Члены словообразовательной парадигмы, повторяясь в тексте, могут создать многоплановую образную картину времени, группируясь вокруг какой-либо темы или смежных тем, создавая особое многомерное, образное описание времени: «*Николай Петрович Цукатов протанцевал свою жизнь*; теперь Николай Петрович эту жизнь *дотанцовывал*; *дотанцовывал* безобидно, не пошло. <...> Все в жизни ему *вытанцовывалось*. Затанцевал еще мальчиком; танцевал лучше всех; к окончанию курса гимназии *натанцевались знакомства*; к окончанию факультета из круга знакомств *вытанцовывался* и *круг покровителей*; Николай Петрович пустился *отплясывать службу*; *протанцевал* он *имение*; и — пустился в балы. <...> *вытанцовывались* две дочери, детское воспитание. Так что теперь *дотанцовывал* сам он себя [А. Белый]. Повтор глаголов, находящихся а словообразовательных отношениях и выражающих с помощью приставок разнообразную гамму временных и пространственных значений, создает образный план жизни — «танца», поддерживаемый другими средствами текста (например, прямым номинативным значением глаголов:

затанцевал еще мальчиком, танцевал лучше всех и др.); глагол *протанцевал* потенциально объединяет в себе как бы слитые *прямое* и *остранненное образное* значения, являясь итогом бесцельно проведенного времени, прожитой жизни. На фоне стандартных употреблений подобные словообразовательные повторы приобретают подвижную образную семантику: *протанцевал жизнь* – ‘бессмысленно прожил’; все в жизни ему *вытанцовывалось* – ‘удавалось’ *протанцевал* имя – ‘прожил’ и др.

В художественном произведении отражаются свойства пространства и времени и как *объективных бытийных категорий*, во всем сложном комплексе отражения действительности, и как *остранненных уникальных*, обусловленных творческим замыслом автора, его мировоззрением. Изменение существенных характеристик времени и пространства, их *остраннение* – актуализация потенциальных возможностей, заложенных в их сложной семантической структуре, играют важную роль в образной интеграции художественного произведения как единого целого.

Художественное слово дает зримое, стереоскопическое изображение действительности путем использования языковых средств – *остраннения* художественного времени и пространства и их взаимодействия, выражения одного через другое.

3.3.2. Монтажные приемы как синтез субъектно-речевого и пространственно-временного планов художественного пространства текста

В.Б. Шкловский большое внимание уделял приему монтажа в искусстве, в том числе и в искусстве кино, вне привычных восприятий, называя его «новым способом понимания мира», увидев в нем «остраняющий прием, который вырывает предмет из привычного контекста его узнавания» [Васиярова 2017: 28], он

говорил, что само мышление человека – это монтаж, а не только отражение, называя его «фабрикой отношения к вещам», которое начинает «работать с ассоциациями», искусство – это сопоставление отражений, это размышление над миром» [Шкловский 1985: 83].

Монтажные приемы активно разрабатываются в художественной словесности, но сам термин в аспекте теории повествования стал использоваться сравнительно недавно. Особенность монтажного изображения состоит в том, что оно строится не только в соответствии «со взглядом персонажа, но и в движении. Причем может быть отражено как движение, изменение изображаемой сцены, так и движение самого персонажа, *точка видения которого перемещается в пространстве*. Отсюда смена, «монтаж» планов изображения (общего, среднего, крупного)» [Горшков 2000: 161].

Динамическое описание дается как оценочная характеристика: пространственная, психологическая точка зрения на окружающую действительность. Статическое описание используется как прием ретардации, торможения действия, оно осуществляется путем введения внесюжетных компонентов (описаний пейзажей, интерьеров, портретов и др.), лирических отступлений, возвращений к предыстории героя, а также – посредством повторения однородных эпизодов. «Визуальные коды формалистской теории, связь «нового зрения» с переосмыслением причинно-следственных отношений, фрагментированными ракурсами, долгое время оставшиеся «непрочитанными», становятся по-новому актуальными в современной культурной ситуации <...>. В работах формалистов 1920-х гг., использовании монтажных приемов можно видеть истоки исследования *визуальной поэтики художественного текста*» [Трубецкова 2012: 39–43].

Обратимся к использованию монтажных приемов в повествовательной перспективе произведения как *синтеза субъектно-речевого, композиционно-сюжетного и пространственно-времен-*

ного планов, организуемых с наблюдательной позиции героя в повести Б. Пильняка «Повесть о ключах и глине». Точка видения героя связывает развернутые фрагменты текста, выделяя в нем тесно связанное с идеей повести, *изменение ее временной и пространственной перспективы*. Художественный символ *дороги, движения, пути*, является важной характеристикой происходящего: «Поистине пароход *шел по морю, шел по векам*. <...> Судно шло солнцем, морем, *простором Эгейи*, судно шло невероятной *синью моря, неба, гор, луны, восходов, закатов, дней*». Многократный повтор единиц замкнутого пространства *пароход/судно*, и глаголов движения *шел, плыл, пропывал* и др., благодаря «приращению» смысла приводит к образной качественной трансформации семантики повторяемой единицы. Это емкий многоплановый словесный образ, характеризующий, с одной стороны, *покой* в ограниченном пространстве, а с другой – *движение* в реальном времени и пространстве. Они даны в воспринимающем сознании главного героя, поэтому так много философских и исторических ассоциаций в повести: «Поистине пароход *шел по векам*. Босфор, Золотые Ворота, Геллеспонт – здесь *прошли все народы мира*. Каждый камень, каждая развалина есть здесь *память веков*».

Монтажные приемы характерны для «возвращающегося описания» через *субъектную призму* восприятие персонажа. Существенным средством связи образного и обычного планов текста становится повторяющийся и варьируемый *остранненный* знаки, метонимические по своему характеру – *шел по векам* и метафорический – *синь дней*, которые тесно взаимодействуют со своими коррелятами-описаниями, условно говоря, *необразного характера*, являющимися *доминантным повествовательным принципом* и диалогических сцен, и характеристик, и описаний чувств и мыслей героев. «Судно протекало мимо Византии, Смирны, Пирея; судно шло *синью Босфора*»; «каждый день из *сини* благословением выходило солнце»; «Море – *синевой* – проносило судно мимо островов, где каждый остров – история и легенда»; «С земли дул

ветер <...>, такой ветер должен все раздувать, оставляя свою *синь* и солнце»; «Судно – *синью морей* – шло в Палестину». *Синева, синь времени, синь дней* и др. – итоговый повтор существительного, скачкообразный результат «нагнетания» его семантики. Монтажные формы определяются *ракурсом изображения и последовательностью описания* по мере того, как они попадают в поле зрения героя, поэтому типична конкретизация (*увидел, впереди, сбоку за горизонтом, вон там, за синью неба, за синью гор и др.*): «Огни на набережной и *наверху*, в городе, *слились в одну плоскость*, маяк *проплыл сбоку*»; «*сзади* горел, умирая и возрождаясь, маяк, и *исчезали* огни порта»; «*направо* на европейском берегу и *налево* на азиатском росли фиговые леса, *справа и слева* с моря шли фелюги под косыми своими парусами. <...> В бинокль на берегу *вижу* пестрые восточные домики, судно идет невероятной *синью моря, гор, луны, восходов, закатов, дней*». Субъектная «призма» непосредственного наблюдения и переживания подчеркивается *динамизмом монтажной формы*: маяк проплыл сбоку, исчезали огни порта, шли фелюги под парусами, судно идет синью воды и др.

В художественном произведении изменяются существенные характеристики времени и пространства, их острание играет важную роль в образной интеграции художественного произведения как единого целого. Контекстуальными антонимами, своеобразным противопоставлением полей цветообозначения и *эмоции человека* можно считать здесь «*черный*» – «*синий*». Яркости, простору, солнцу, счастью противопоставлены страхи перед будущей неведомой жизнью, которая ждет людей, едущих в неизвестность. Микрополе *черного цвета* со значением «*черный и его оттенки*» позволяет автору создавать очень точные, выразительные графические картины-описания, основанные на контрасте света и тени. Черный цвет здесь также имеет дополнительную смысловую нагрузку, отражая эмоции героев, получает дополнительное значение: «*печаль*», «*одиночество*», «*разочарование*». Это объясняется

полисе античностью слова *черный*, богатством синонимических и антонимических отношений: «Люди растекались по палубам, в трюме для третьего класса наваливались горы *темных* вещей так, как валятся вещи, вытащенные *в пожар из горящего здания*»; «Эта тесная груда людей была *черна* — не только потому, что люди были *черноволосы* и *смуглолицы*, не потому, что в сумерках *одежда, вещи и теснота казались черными*, но и потому, что в словах, в движениях, в выкриках чуялась *черная, испепеленная кровь* людей мистически настроенных»; «*Черная* стояла кругом *ночь*»; «*Ночь* была *черна*, все огни потухли на пароходе»; «Сумерки сменились *черной ночью*»; «капитан стал натягивать на себя *черное* кожаное пальто с капюшоном. — Пароход загудел *черным* страшным воем <...> — воем слез, прощания, проклятия, воздаваемых к *черным* небесам рук. И вскоре на палубе возникло странное молитвенное пение, напряженное, страстное, как страстна может быть *черная кровь*».

Различные приемы перемещения «точки видения» в сферу персонажа проявляются также и в противопоставлении образов и планов описания, не только в языковой, но и в композиционной структуре повести, раскрывая сложное диалектическое противопоставление изображаемого. Люди не обращают внимания на то, что происходит вокруг, они живут в тесном пространстве корабля. Их пространство, с одной стороны, *замкнуто* и *статично*, а с другой стороны, ему присуще *движение* в строго заданном направлении: «Судно заходило во многие порты, но эмигранты *не выходили на землю* <...> переселенцы не видели этого, не хотели или не умели видеть, — это *проходило* мимо них так же, как *прошли* те века, когда они не были на родине».

Противопоставление двух типов пространства — *синего безграничного, яркого, солнечного и черного, мрачного, облитого кровью и горечью*, представленного во взаимодействии текстовых семантических полей, глубоко психологично: «Судно *протекало* мимо Византии, Смирны, Пирея, Салоник . <...> Все это *протека-*

ло мимо них. Уже за недалекими *синями* — обетованная земля; изгнание окончено». Метонимический остранный знак *судно протекало*, выражающее движение в пространстве (ср.: 'пройти где-нибудь своим течением' — о реке, ручье) осознается особенно ярко на фоне выявления двуплановости глагола *протекать*, лаконизм и острый поворот мысли, сознательное нарушение смысловой однородности слов (ср.: 'протекать — пройти, миновать' — о времени) приводит к каламбуру, *объединяющему время и пространство*.

Остраннение пространства и времени в повести реализуется на собственно языковом уровне, при помощи речевых (контекстуальных антонимов), а также грамматическими средствами — глаголам движения *ходить* и его различными вариантами *заходить, выходить, проходить, прошло, пройдет* и др. В результате подобного словообразовательного повтора рождается образный смысл, возникающий в результате столкновения нового и обычного значений (ср. *эмигранты не выходили на землю, судно заходило во многие порты; мимо них прошли века*, когда они не были на родине и др.).

В повести можно условно выделить несколько типов пространства: *бытовое*, ограниченное пределами корабля *статичное*, данное с точки зрения людей, находящихся в замкнутом пространстве на корабле; *динамичное остранный* видение реального пространства, движение во времени, нарушение параллелизма реального и воображаемого мира, комбинирование статики и динамики. В этой оппозиции — совмещение реального и образного, остранный план изображения.

Основным дифференцирующим признаком пространства здесь является *ограниченное — безграничное* и движение *направленное — ненаправленное*: «Путь был закончен. Или начал?» Ограниченность реального бытового пространства, становящегося безграничным при возвращении в страну, в которую переселенцы стремились так долго (в реальном времени — в течение плавания на пароходе, в остранный

ном — две тысячи лет, с момента изгнания) передается антитезой. Окончание одного этапа — это начало другого.

Героям неподвижного «замкнутого» пространства противопоставит герой «открытого» пространства — Александров. Остранненное восприятие времени и пространства сквозь призму которого дано видение действительности, соединяющее воедино время и пространство, глубоко символичное. «Они не заметили, как увидел Александров, что афинский Акрополь есть ключ ко всей европейской цивилизации ключ к истории тысячелетий»; «По землям Анатолии прошли все народы. Но на судне никто не видал этого. Солнце, небо и землю наблюдал только один Александров, потому что остальные пассажиры были настроены так же, как, должно быть, перед черной неизвестностью».

Для того, чтобы стать возвышенным, объемным, многогранным, пространство должно быть не только безграничным, но и направленным. «Подвижность» героя в пространстве проявляется в чередовании монтажных приемов как синтеза субъектно-речевого и пространственно-временного планов художественного пространства текста. Яркие образные средства изображения временных и пространственных характеристик и эмоций героя включаются в повествование как внутренняя речь.

В такой передаче чувств и мыслей героев «угадывается характерный для такого героя текст, но при этом речь о герое ведется в третьем лице» [Успенский 2000: 62]. «Впереди была Палестина — а он видел: На Урале в России выбился из-под земли студеной ключ и вновь ушел под землю, исчез. Проходил мимо этого ключа путник, наклонился, чтобы испить, — и не выпил ни капли, потому что вода солена до горечи, негодна для питья. Но путник встал, пошел дальше и забыл дорогу к этому ключу, забыл про ключ. За грозами войн, за делами, за заводами Ланкшира, Рура, Токио, — за дипломатией Кремля, Вестминстера, Версаля, Потсдама <...> как помянуть о том человеческом ручье, который протек на судне торгового флота из порт — Одессы до

порт-Яффы? — и какой это ключ — *студеный, горький ли солью, кипящий ли?* — и к чему этот ключ — что можно им *отомкнуть, отпереть?*» [Б. Пильняк].

Хронотоп — не только взаимосвязь времени и пространства, но и образ этой взаимосвязи как преимущественная точка зрения на развертывание событий. Это способ материализации идей, философских и социальных обобщений и оценок. Пространству *Россия* свойственны признаки не только территориально-географического, но и этического, религиозного, нравственного характера. В резком изменении пространственной картины мира, в монтажном чередовании ее составляющих выражается социально-философское обобщение происходящего, *Россия, Германия, Франция, Япония, Средиземноморье* — всеобъемлющее изображение пространства позволяет противопоставить общее и частное, масштабы пространственных изменений и глубоко личное, интимное — ключ к пониманию всего происходящего, объяснение роли и места в мире каждого человека. Столкновение омонимических значений слова *ключ* — ‘бьющий из земли источник, родник’, ‘металлический стержень особой формы для отпирания и запирания замка’, ‘то, что служит для разгадки, понимания чего-нибудь’ и их «перекличка», слияние прямого и переносного употребления слова создает яркую образную картину с ее колебаниями от прямого значения до образного, остранный. Они сливаются так, что каждое последующее омонимическое значение может быть воспринято и как прямая, и как метафорическая номинация. Их трудно разделить, но поддержка обычным, номинативным рядом, образного здесь несомненна.

Александров утверждает условность времени и пространства, но в то же время он говорит и о том общем, что объединяет людей: «Я смотрю на этих людей, из них *прут века*, так же как из русского мужичишки, как из английского потомственно-почетного рабочего. У меня, быть может, есть *холодок веков моих предков*, — я лучше вижу, чем люблю: но тем лучше я вижу!». Разные типы пространства

пересекаются здесь – *реальное и воображаемое* образное, различные культуры и цивилизации взаимопроницаемы и тесно связаны друг с другом. Система временных и пространственных отношений их мерцающее, семантическое смещение в повести – моделирующая система высокой степени обобщений. Образ *дороги*, как формы пространства проявляется в идее *пути* как *символе жизни и отдельного человека, и целых народов*.

Время и пространство, неотделимые друг от друга и в реальности, и в художественном тексте, воплощаются в нерасторжимой связи друг с другом и как важнейшая категория текста играют большую роль в организации его содержания с наблюдательной позиции героя. Это «сгущение мысли», по А.А. Потебне, усиление, фокус изображения. Хронотоп как остранный единство художественного времени и пространства в языке художественного произведения участвует в его композиционно-сюжетном развитии, во взаимодействии временных и пространственных текстовых полей.

3.3.3. Принципы остранный конструирования художественного предмета

Предметы как «сгустки бытия», подлежащие своим законам и имеющие каждый свою форму, довлеют над пространством, в котором они размещены. Вещь активно исследуется в философии, антропологии, социологии и в литературе [Хайдеггер 2008], [М. Фуко 1994], [Бодрийяр 1995], [Уемов 2013]. Вещи – органичная составляющая человеческого бытия, связанная с «нахождением субъекта в некоей точке пространства и определенной предметной ситуации» [Чудаков 1986: 251]. Изображение художественного предмета в литературном произведении 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*.

Понятие вещи «встроено в две различные системы оппозиций: живое / неживое и природное / культурное. В первой паре вещь противостоит личности как максимальному проявлению живого и создающего, познающего. Эти полюса описаны с одной стороны, вещью в себе И. Канта, и «вещами, чреватými словом», М. Бахтина, с другой» [Нестерова 2017: 51]. Реалии, которые изображены в литературном произведении, располагаются в художественном пространстве, в своеобразной реальности.

Предметный мир произведения коррелирует реального, но не двойник его. В нем, 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. Художественный 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]. Художественный предмет вытесняет свой вещественный, бытовой аналог, преображая действительность. Пространство как феномен, существующий вокруг человека, антропоцентрично: в его центре находится человек, «оно важнейший компонент, на котором говорит художественное произведение» [Лотман 1992: 419].

В создании фона остранинного пространства, в его организации большая роль отводится миру вещей, который очень часто является в тексте языковой, композиционной и эйдологической *доминантой*. Художественные предметы – носители глубинного смысла, важнейшая составляющая остранинного художественного пространства. Оппозиция «внешнее» – «внутреннее» составляет основу остранинного художественного пространства. В этой

моделируемой действительности особое видение, где берется не предмет, а каждый отдельный его *признак* сопоставляется с отдельным предметом; «предмет, схватываясь с рядом предметов, остраннывается во всех своих признаках: каждый становится как бы отдельным предметом; в первом же случае все предметы становятся признаками неданного, конструируемого в новом качестве» [Белый 2011: 268].

Принципы остранный конструирования художественного предмета предполагают изменение законов эмпирического мира, в частности, несоблюдение реальных пропорций и масштабов. Художественный предмет, отражающий картину мира писателя, по словам А. Белого «рождается из движения, перемещения тела, огляда предметов: спереди, наискось, вбок, то с наклоном головы, то с закидом ее» [Белый 2011: 128]. Это *единица реального мира и впечатление* от него, результатом этого взаимодействия и является трансформация, деформация реального предмета. Художественное изображение не предполагает его полного описания, многие детали не даются вообще или же только подразумеваются.

Остраннение привычного, его эстетический эффект заключается в постоянном «мерцании» бытийного *вещного прототипа*, сквозь который дается двойное изображение происходящего: *обычное (видимое)* и *глубинное (символическое)*. Мир, изображенный в художественном произведении, имеет особый статус в отношении эмпирической действительности. В слове, по А.Ф. Лосеву, присутствуют три стихии: смысловая предметность, понимание ее, и физико-физиолого-психологическая фактичность, отражающая понимание предметности, являющаяся «ареной *встречи двух энергий*, объективной, – *предметности*, и субъективной, – человеческого сознания [Лосев 2010: 33]. Взаимопереплетение, столкновения объективного и субъективного создают художественный предмет – *субъективно детерминированное, особое остранный* видение реальности, что присуще творческим актам как рассмотрение привычных связей в новом свете. Это конструктивный

принцип, который придает миру, созданному в произведении, особый статус в отношении эмпирической действительности.

Художественный предмет испытывает влияние бытийного вещного прототипа, связанного с темой, ситуацией, общественной средой и др. Одна из важнейших закономерностей проявления этого процесса – зависимость средств изображения от предмета изображения. Источником остранный являются описываемые реальные предметы, изображаемая в произведении окружающая обстановка: «Несколько бледных, совершенно *бесцветных*, как *Петербург* дочерей» [Н. Гоголь]; «Гонит Калистрат Ефимович лошадей. В крови гривы. Облака над степью – алые гривы» [Вс. Иванов]. «Работал не покладая рук, перетаскал все *бульжники*. День переутомления наложил на *мозги бульжники*» [Б. Пильняк]. Наглядно проявляется способность слов иметь, кроме прямых и переносных значений, входящих в его семантическое поле, еще и «потенциальную энергию», быть выражением или отражением ассоциативных связей образов.

В основе такой связи может лежать не только *содержательная* общность, но и определенная *временная, причинная* и иная последовательность фактов. Что, например, значит *сердитая река* у А. Толстого: «Поскакали в сердитую реку артиллерийские запряжки, волоча пушки по дну»? Контекст оказывается слишком узким для определенного ответа. Перспектива словесного образа в нем не подготовлена. Его смысл раскрывается только в более широком тексте с помощью различных ассоциаций (в описании переправы): «Каждому конному бойцу дан в руки артиллерийский снаряд. «Вперед, вперед!» – *сердито* закричали комиссары и командиры и впереди эскадрона кинулись в *ледяную воду, кипящую и взбаламученную от рвущихся снарядов*. На глубине люди соскальзывали с седел и падали, держась одной рукой за гриву, другой придерживая снаряд. Поскакали в *сердитую реку* артиллерийские запряжки, волоча пушки по дну. Переправившиеся буденовцы, *злые и мокрые*, на мокрых конях горячо атаковывали Воронеж» [А.Н. Толстой]. Словесный образ *сердитая река*, передаю-

щий общий эмоциональный настрой текста, оказывается подготовленным целым рядом ассоциаций, коррелирующих с реалиями: *ледяная вода* (обжигает, «неласковая»), (вода) *кипящая и взбаламученная от рвущихся снарядов* (опасная для жизни, «сердитая», грозная); крайности здесь сходятся: сердитая, смертельно опасная вода одновременно *ледяная и кипящая* (оксюморон). Остранненный знак поддерживается и последующей частью текста: *буденовцы, злые и мокрые* (от «сердитой» реки). Характеристики героев сливаются с описанием предметного мира, их окружающего. Взаимодействие одного с другим возникает не как суммирование впечатлений, а как их своеобразное совмещение и наложение.

Предметные описания подразделяются на портретные, пейзажные, интерьерные. Остановимся на некоторых примерах предметных описаний, которые являются важнейшей составляющей художественного произведения, его эмоциональности, которая определяет «эмотивность поэтического впечатления» [Ларин 1997: 84], [Ленько 2014: 193–195], а потеря эмотивности снимает с произведения ореол художественности, превращая его в предметное бытописание.

Бытовые и тематические ситуации проектируются на портретные характеристики, в результате этого не подразумеваемый предмет, а образывавшийся вокруг него семантический ореол является основой портрета. Отбор и соположенность характеристик создают впечатление единого в своей необычности мира, являющегося соединением авторских интенций и импульсов эмпирического мира: «Бывает, что хозяйка слишком любезная – в стакан чаю набутит сахару кусков этак пять. Так вот и дворянин Иван Павлыч: *лицо* имел приятное, очень приятное – *все пять кусков*» [Е. Замятин]; «сбитенщик *с самоваром из красной меди и лицом таким же красным, как самовар*, <...> издали можно бы подумать, что на окне стояло два самовара, если б один самовар не был с черною как смоль, *бородую*» [Н. Гоголь]; «Не зря прозвали его *утюгом*. Тяжкие железные челюсти, широченный *четерехуголь-*

ный рот и узенький лоб: как есть уютю, носиком кверху» [Е. Замятин]. Новое видение как акт интеллектуальной переоценки вещей и отношений между ними, когда объект не называется своим именем, а описывается таким образом, будто он увиден впервые, является ярким выразительным средством, в том числе и портретной характеристикой.

Основанием для уподобления предметов часто является постоянный, присущий им 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 арбужными 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]. 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 смыслов слов. Существовавши, что вещественность предметов мнимая, она периферийна. Предметы развеществлены, несмотря на их наличие, они лишь «знаки мира внутреннего» [Чудаков 1992: 103].

Важным средством связи образного и обычного планов часто становится повторяющееся и варьированное остранинное обозначение художественной *детали*, тесно взаимодействующее со своими коррелятами — описаниями, говоря условно, необразного характера. Такая деталь является своего рода компонентом, объединяющим единицы различных текстовых полей в единое, определяющееся не жесткой языковой системой, а закономерностями строения текста.

Повтор остранный детали «выводит его из ряда и остранный его» [Шкловский 1928: 95]. Сходный эффект вызывает *гиперболизация детали* (*pars pro toto* – часть вместо целого), которая вырабатывает систему типизирующих характеристик и оценок, один «знак» представляет собой целую систему.

В.Б. Шкловский называет это особым случаем выделения детали, остранный функцию оно приобретает тогда, когда фигурирует во все новых контекстах. В романе «Белая гвардия» М. Булгакова такая остранный деталь – часы. Они реагируют на все события, происходящие в доме Турбиных, часы предчувствуя беду, «*сердито и предостерегающе* ходили часы с хрипотой». Горе они переживают, как люди: «часы не били двенадцать раз. Стояли *молча стрелками* и были похожи на сверкающий меч, обернутый в *траурный флаг*». Такие отношения единиц поля (в данном случае поля *времени*, тесно связанного с полем *эмоций*), выходят за пределы данного, указывая на его связи с другими семантическими полями. Зрительный ряд выступает как поддержка – коррелят остранный.

Портретные характеристики героев тесно связаны с образом часов, эмоции героев выражаются *зрительным* графическим образом – *циферблатом*, являются яркой составляющей остранный описания: «Пятнадцатого декабря солнце по календарю угасает в три с половиной часа дня. Сумерки поэтому побежали по квартире уже с трех часов. Но на лице Елены *в три часа дня стрелки показывали самый низкий и угнетенный час жизни – половину шестого. Обе стрелки* прошли печальные складки у углов рта и *стянулись вниз к подбородку* <...> На лице у Николки показались колючие и нелепые *без двадцати часов* оттого, что в Николкиной голове был хаос и путаница. <...> *лицо Анюты*, хлопочущей в печальном сне и смятении у жаркой плиты, все явственнее показывало *без двадцати пяти пять – час угнетения и печали*. <...> На сером лице Лариосика стрелки показывали *в три часа дня* высший подъем и силу – *ровно двенадцать*. Обе стрелки

сошлись на полудне, слиплись и торчали вверх, как острие меча [М. Булгаков].

Многократные повторы образно соотносят между собой предметный мир и образное остранный описание, параллель часы – человек. Словесный образ приобретает мотивировку в изображаемой ситуации, тропы и реалии связаны лексическим повтором. Портретные характеристики основаны на сопоставлении часов и лица, выражение которого может быть радостным и тогда показывать *«ровно двенадцать»*, наивысшую точку подъема (на циферблате часов), а может быть печальным и показывать *«половину шестого»*, – самую низкую точку, с противопоставлением контекстуальным антонимом радость – печаль. Лица меняются в зависимости от событий, происходящих с Алексеем Турбиным: *«без двадцати час»* на лице младшего брата моментально пройдя временной полукруг, сменяются на контрастную временную и эмоциональную противоположность *«половина шестого»*: *«Стрелки Николки сразу стянулись и стали, как у Елены, – ровно половина шестого. <...> лик Николки стал более осмысленным и не таким раздражающе упрямым, быть может, потому что стрелка благодаря надежде на искусство толстого золотого (доктора. – М.Н.) разошлась и не столь непреклонно и отчаянно висела на остром подбородке»* [М. Булгаков]. Остранный видение действительности является основой создания и развития образных словесных рядов, принадлежащих в языке разным семантическим полям, различия которых нейтрализуются в тексте. «Художественный предмет приносит в мир произведения не только свою самость, но и образуется особое вещное поле произведения» [Чудаков 1986: 269], создается органическое целое благодаря наличию вторично, образно связанных между собой значений. Это приводит к тому, что создается семантическая атмосфера других реалий, из комплекса которых заимствовано остранный употребленное слово.

Особое изображение действительности является основой создания и развития образных словесных рядов, где авторское видение действительности М. Булгаковым, проходящее через все произведение, получает символическое выражение в романе. (Ср. название пьесы *«Дни Турбиных»*, созданной на основе романа *«Белая гвардия»*, которое также тесно связано с семантическим полем *времени*).

Писатель много раз возвращается к часам, связь остранный и номинативного употреблений не прерывается. Часы также, как и люди реагируют на болезнь Турбина, по-своему «переживают» ее, радуются его выздоровлению, нарушая все законы течения времени: *«Назад от половины шестого к без двадцати пять пошло времечко, а часы в столовой, хоть и не соглашались с этим, хоть настойчиво и посылали стрелки все вперед и вперед, но уже шли без старческой хрипоты и брюзжания, а по-прежнему — чистым, солидным баритоном били — тонк!»*. Сущность образного употребления поэтического слова представляет собой функцию поглощенную, оттеночную, не строго логическую, а эстетическую. Такое слово «неожиданно по поводу данной реалии, но незаменимо как выражение модального качества мысли» [Ларин 1974: 33]. В силу контекстуальных связей его значение, получая семантико-эстетическое приращение, становится неравным словарному и вовлекает другие слова в общую образность текста. Пронизывая роман, они группируются и создают единую систему, которая композиционно разворачивается в тексте и взаимодействует с другими его элементами, представляя собой образный каркас всего произведения. Это проявляется, прежде всего, в словесных образах, характеризующих главных героев романа, в сложном взаимодействии образных словесных рядов и их в синтагматическом и парадигматическом разворачивании, которое отражает динамику происходящих событий в развитии содержания произведения, его основной идеи. Художественный предмет субъективно детерминирован, имеет концептуально-психологическое обоснование,

чем обуславливается его уникальное, своеобразное, остранныйное описание

Мир, созданный в художественном произведении – созданная фантазией писателя, обусловленная его творческим замыслом модель воображаемого мира, в разной степени приближенная к миру реальному. Часто представлено изображение предмета в целом – через одну характерную подробность. Сюда относятся разнообразныи типы метонимического описания: «Все *флаги* в гости будут к нам» [А. Пушкин]; «На мозаичном полу в овальных медальонах расположены спрессованные временем лики века – Эйнштейн, Черчилль. <...> Когда я подошел, на щеке Ахматовой стояли *огромные ботинки*. Я извинился и сказал, что хочу прочесть надпись, *попросил ботинки* подвинуться. *Ботинки пожали плечами* и наступили на Эйнштейна» [А. Вознесенский]. Предмет может изображаться одновременно с различных точек зрения; вместо целого предмета берутся отдельные его части; группируются эти части по закону контраста. Абстрактные категории реализуются в виде конкретного «зримого» ряда (оппозиция «абстрактное» – «конкретное»): «Как дыры, прорезанные в темной, плотно *задержанной занавеси* – несколько секунд из очень раненого детства» [Е. Замятин]; «У ворот дома *текло время* – гудки автомобилей, толпа, тек серый день, газетчики, люди с портфелями, женщины в юбках до колен <...> за грифами ворот *время покоилось и останавливалось*» [Б. Пильняк].

Словесный образ может создаваться как совмещение двух планов: абстрактного, эмоционального, «беспредметного» в реализации через «вещный», зримый ряд. Один и тот же эмпирический предмет обретает в разных контекстах различные оттенки значений, образно согласуясь с ведущей темой: «В тяжелые минуты он часто тайно расстилал перед собой их небывалые яркоцветные ковры (мечты. – М.Н.) [А. Малышкин]; «Солнце кладет на воду не синий, а *золотой ковер*, и на этот ковер (поверхность воды. – М.Н.) нельзя смотреть простым глазом – он хорошо разбираем в подзор-

ную трубу» [К. Паустовский]; «Кок никогда не был в этой стране, но он знал, что там много лесов и полей, ковры (цветы. — М.Н.) покрывают ее луга» [Б. Пильняк].

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]. 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, чумя от борьбы, но все новые набегали стайки подгрызать знаменитое его благополучие. <...> воспоминание жгло, точило норы в чадаевском существе, и вот уже не вытравить его стало ничем [Л. Леонов]. Сравнение как мыши готовит метафору подгрызать благополучие, т.е. уничтожать незаметно, постепенно, методично, не сразу (как мыши), поддерживается темпоральным компонентом целый год, остраивает время и его длительность. Далее в тексте —

та же образная двуплановость, развивающая словесный образ, созданный путем «разлитого» образного смысла. Абстрактному существительному приписывается ошутимая активность живого существа (грызуна), которое *точит норы*: «воспоминание <...> *точило норы*» (характер приращения здесь аналогичен предшествующему).

Общий план остраннения развивается и конкретизируется структурно подчиненными компонентами, «вещными», предметными однородными членами, создающими фон, своеобразную поддержку образного описания художественного времени, что создает предпосылки для появления других иерархически зависимых компонентов: «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* окоченелый город там, где он был еще *прикрыт*» [К. Федин 1970]. *Годы счесали* – то есть обнажили город, и он предстал перед нами в суровой своей наготе (ср. *оголить, прикрыт*). Предметная конкретность *пуговицы, папильотки, бантики* и др. – слита с эмоциональной, сущность вещей воспринимается в их сопоставлениях и противопоставлениях, взаимно остранняя их.

Особый случай остраннения – *персонификация*, являющаяся гротескной *гиперболизацией* материальных неодушевленных *деталей*, превращаемых в телесных, одушевленных действующих лиц. В Повести Н.В. Гоголя «Нос» откровенно невозможное, описывается как случившееся – отделение носа от тела, обнаружения его в хлебе, последующая попытка его в генерала и попытка бежать с чужим паспортом за границу и т.д. В каждом фрагменте повести превалирует какая-либо *субъективная* точка зрения – цирюльника Ивана Яковлевича, коллежского асессора Ковалева, комического рассказчика. В мозаичной словесной игре (каламбуры, эвфемизмы, омонимы, оксюмороны и др.) выделяется прием *алогических*

связей, рождающей формулу взаимоотношения между реальной сутью вещей и их непостижимой природой, реально-бытовое и иллюзорно неотделимы друг от друга: «хлеб – дело печеное, а нос совсем не то».

Отбор и соположенность предметов создает единый в своей необычности мир, где художественный предмет – особое поле *манифестации* авторского замысла и нарушения законов эмпирической действительности: «Вы упоминаете о носе. Если Вы разумеете под сим, что будто бы я хотела *оставить* Вас с носом, то есть дать Вам формальный отказ, то меня удивляет, что Вы сами об этом говорите». Здесь обыгрывается фразеологизм *остаться с носом* – ‘потерпеть неудачу’, ‘обмануться в расчетах’, ‘быть одураченным’. Реализация остраннения проявляется в том, что смысловой сдвиг и его одновременное *обнажение* и *демотивация* происходят между различными смысловыми плоскостями – одна из которых вымышленная, «переносная», искусственная, а другая – реальная, эмпирическая, прагматическая. Этот остранняющий акт деконтекстуализации вызывает «разложение фразеологических единиц на их составляющие, благодаря чему слово в своем первичном, буквальном значении обнажает и остранняет ожидаемое контекстуальное значение» [Ханзен–Леве 2001: 129].

Остраннение играет развеществляющую роль, развернутые по имманентным законам словесные ряды нередко вступают в *противоречие* с *вещественно-логическим* смыслом окружающих реалий, с которыми писатель намеренно не считается: «Нос был в мундире, <...> на нем были замшевые панталоны, при боку *шпага*, по шляпе с плюмажем можно было заключить, что он был в ранге *статского советника*»; « – Милостивый государь, ведь Вы мой собственный нос. Нос посмотрел на майора и брови его несколько *нахмурились*. – Вы ошибаетесь, я сам по себе, между нами не может быть никаких тесных отношений. Судя по пуговицам вашего вицмундира, вы должны *служить по другому ведомству*». Параллельно создается новая, *специфическая особая ве-*

вещественность, аналога которой нет в реальной жизни: нос был в мундире, в панталонах, на боку у него у него была шпага, он был в ранге статского советника и др. Эта новая вещественность обнажает семантическое и эмпирически-рациональное несоответствие таким образом, что в новом контексте оно обретает автономный, противоречащий правилам смысл. Остраннение можно интерпретировать как результат «внутренней перегруппировки образующих эту целостность факторов под влиянием изменения как внутривидовой, так и вневидовой (например, языковой) соотносительности элементов структуры» [Шкловский 1957: 14–15].

Создается специфическая вещественность с автономным смыслом, противоречащим законам эмпирического мира, не имеющая реального аналога, обнажающая семантическое и эмпирически – рациональное несоответствие. Реализация остражнения проявляется в том, что смысловой сдвиг и его одновременное обнажение происходят между различными смысловыми плоскостями – одна из которых вымышленная, «переносная», искусственная, а другая – реальная, эмпирическая, прагматическая. Принципы остраженного конструирования художественного предмета предполагают изменение законов эмпирического мира. Художественный предмет субъективно детерминирован, его описание и принципы конструирования концептуально-психологически обоснованы, что и обуславливает его своеобразное остраненное описание. Необычное сопоставление предметов (предметных рядов), рождает в результате их соположения новое представление с «приращенным смыслом» в виде сочетаний слов, предложений и т.д. Они обладают кумулятивной функцией, накопительной силой, благодаря чему в тексте они участвуют в формировании картины мира.

Анализ образной структуры художественного произведения с композиционно-речевой позиции составляющих «образа автора» дает возможность обосновать связь остранный с типами повествования, выявить специфику пространственно-временных образов, хронотопов, по М.М. Бахтину, исследовать типы текстов, суперобразность которых раскрывается хронотопом, описать основные типы остранный конструирования художественного предмета.

Остраннение как прием передачи событий через героя, непонимающего или удивленного странностью, необычностью чего-либо тесно связано с субъектом речи. Остранный знак как словесный образ, развиваясь в тексте, обеспечивает интегрированность структуры текста и тесно связан с формой повествования, ролью и функциями различных типов повествующих субъектов, многоликостью повествовательного субъекта. Речевая структура категории «образа автора» находит выражение в смене типов речи (повествователя, персонажей), в разнообразных видах ее субъективации.

Важной стилистической функцией речи повествователя является художественный прием остранный изображения. Отличительная характеристика остранный — не только в наличии образных средств, но и в их использовании, их роли и функции в повествовании. Она проявляется в такой созданной по законам искусства организации языковых средств в речевой ткани художественного произведения, благодаря которой словесные образы становятся выражением нового созданного творческим воображением писателя, остранный изображения.

В художественном произведении сам мир художественно моделируется «сплетением» различных форм повествования, усиливающих эстетическое воздействие текста. Возникающие в результате двойной проекции повествования образы дают «свежее», по-

особенному воспринимаемое, остранненное изображение. Это особое увеличение трудности восприятия возбуждает активность воспринимающего, заставляет в процессе восприятия вещи пережить саму вещь.

Путем сложного взаимопереплетения, столкновения объективного и субъективного, создается художественный предмет — субъективно детерминированное, особое остранненное видение реальности. Авторское видение мира лежит в основе избирательного использования языковых средств, определяющего поэтическую структуру произведения. Остраннение, присущее всем творческим актам как рассмотрение привычных связей в новом свете, как конструктивный принцип придает миру, созданному в художественном произведении особый статус в отношении эмпирической действительности.

Анализ типов предметных описаний: пейзажа, интерьера, портрета дает основание утверждать, что художественное изображение не предполагает полного описания предмета, многие детали не даются вообще или же только подразумеваются, не соблюдаются реальные пропорции и масштабы, изменяется ракурс изображения, описание может даваться одновременно с различных точек зрения, которые отличаются друг от друга разной степенью субъективности, являясь концептуально-психологически обоснованными.

Глава 4.

СЛОВЕСНЫЙ ОБРАЗ ВО ВРЕМЕНИ И ПРОСТРАНСТВЕ СКВОЗЬ ПРИЗМУ ОСТРАННЕНИЯ

4.1. Геопозитические образы как объект эстетического и аксиологического осмысления

Осознание места человека в пространстве и времени влечет за собой осознание и осмысление окружающего мира, *первооснов и смыслов бытия*. Центральной в понимании хронотопа, по М.М. Бахтину, является аксиологическая направленность пространственно-временного единства, функция которого в художественном произведении состоит в выражении личностной позиции. «Оценке принадлежит творческая роль в изменении значений <...> в сущности, это всегда переоценка: перемещение данного слова из одного ценностного контекста в другой. Слово или возводится в высший ранг, или бывает разжаловано в низший» [Бахтин 1993: 117].

Фундаментальные *характеристики бытия* – *оценочность* и *ценностные* характеристики. Они играют роль фундаментальных норм поведения и являются важнейшими элементами мотивационной системы человека, формирующими его идеологию, мораль, этику, культуру.

Важнейшее для аксиологии понятие ценности обусловлено важнейшим аспектом жизни – способностью индивида изменять мир в соответствии со значимыми для него установками. «Мир для

меня – не просто мир вещей, но <...> и мир ценностей, мир благ, практический мир» (курсив наш. – М.Н.) [Гуссерль 2009: 52–53], обладающий «как свойствами вещей, так и ценностными характеристиками – они прекрасны и безобразны, приятны и неприятны, милы и отвратительны» [Там же: 67]. Благодаря наличию духовных ценностей человек реализует себя как творческую личность, в том числе и в художественном словесном творчестве.

Остраннение как инвариант общей образности тесно связано с идейной сущностью, вкусами и характером творческой личности писателя. «Всякое идеологическое преломление становящегося бытия, в каком бы то ни было значащем материале, сопровождается идеологическим преломлением в слове». [Волошинов 1993: 20]. Отметим, что идеология в понимании М.М. Бахтина не редуцируется до политики: слово в идеологической функции имеет моральную, эстетическую, религиозную нагрузку. Ко всякому знаку приложимы критерии идеологической оценки (ложь, истина, справедливость и т.д.). Это эстетически значимые компоненты, ведущее средство создания общехудожественной выразительности, словосочетания с экспрессивно-оценочной семантикой, раскрывающие внутренний мир человека и изображающие явления общественной жизни с идеологических позиций времени. Характерные признаки конкретной эпохи сопровождаются идеологическим преломлением в словесных образах, в них «реализованы бесчисленные идеологические нити» [Волошинов 1993: 20] социальных изменений.

Рассмотрим различные способы реализации аксиологической составляющей остраннения, манифестирующих целый ряд нюансов эстетического отношения к действительности, связывающих воедино художественные пространственные и временные характеристики.

Формирование геопоэтических образов связано и с регионами географического пространства, и с концептуализацией этих образов в аксиологическом осмыслении как способе освоения и переживания опыта, его материализации в художественном про-

изведении путем представления ценностно значимых смыслов. Мир человека – «мир ценностный, кристаллизуемый на стыке – в зазоре оценивания, расщепления *бытия* на реальное и желаемое, сущее и должное, являющееся и кажущееся» [Ильин 2005: 4]; [Барышков 2005: 160].

Геопозитические образы воплощают средствами словесного искусства выраженные в форме чувственного восприятия и переживания реальные географические объекты, а также факты и события, связанные с ними. Формирование в культуре различных геопозитических образов является концептуализацией этих образов в аксиологическом осмыслении как способе освоения и переживания опыта и его материализации в художественном произведении путем формулирования ценностно значимых смыслов [Лингвистика и аксиология 2011].

Лингвопозитика современной художественной литературы находится в диалогических отношениях с новым и динамично развивающимся направлением *геопозитикой* – специфическим разделом поэтики, «полем потенциальной конвергенции науки, философии и поэзии» [Kenneth White 1987; Conférences de Kenneth White 2010] в русле исследования процессов символизации географического пространства, связи творчества писателя с географическим местом, изучения территории как объекта эстетического и аксиологического осмысления.

Культура создает геопозитические реальности, которые, отражая географические, с ними не совпадают [Абашев 2006: 18–19]. Предметом геопозитического исследования является изучение пространства в его разнообразных манифестациях природных и географических объектов [Замятин 2003], их символизация и концептуализация. «Связь человека с местом его обитания загадочна, но очевидна. Или так: несомненна, но таинственна. Ведает ею известный древним *genius loci*, гений места, связывающий интеллектуальные, духовные, эмоциональные явления с *материальной средой*» (курсив наш – М.Н.) [Вайль 2006: 9].

В русской культурной традиции в исследовании духовного мира человека «ярко проявляется принцип, сформулированный Протагором: *Номо менсуга*: человек мера всех вещей. Пространственные номинации образуют четыре концентрических расширяющихся круга, происходя от понятий: человек – дом – страна – мир» [Гак 2000: 128], что становится основой восприятия эмпирической действительности.

Геопоэтические образы субъективно детерминированы и представляют собой особое отображение реальности, отражающее изменения в развитии общества и в языковом сознании человека. О власти пространства над русской душой, философски осмысливая их влияние на формирование русского видения мира, русского национального характера, писал Н.А. Бердяев, [Бердяев 2005] подчеркивая, что в судьбе России огромное значение имели факторы географические, ее положение на земле, ее необъятные пространства, внешний, материальный и внутренний, духовный фактор жизни.

В литературных произведениях геопоэтические образы репрезентируют взаимодействие мира и человека, пространство в аспекте авторской точки зрения, взаимодействие сюжета и текстового пространства, индивидуальную (авторскую) модель мира, существующую в связи с присущим данной культуре семиотическим пространством, которое входит в обширное семиотическое пространство данной культуры – семиосферу [Лотман 2010]. В ценностно-смысловой сфере художественного пространства выделяются значимые объекты, явления, отношения.

В формировании пространства текста участвует художественное произведение во всем многообразии слов, предложений, сложных синтаксических целых (т.е. виртуальное пространство) и актуальное семантическое пространство. Художественное пространство текста понимается как обобщенное отражение реального описываемого в тексте пространства. «Внутреннее пространство художественного текста, «сильнее» любого внешнего пространства. В этом смысле такой текст выступает как некое экспериментальное устрой-

ство, на котором конструируются, опробуются, проверяются нигде более не мыслимые возможности» [Топоров 1983: 283.]

Произведение словесного искусства — это акт духовно-эмоционального общения людей, и, в то же время, новый предмет, новое явление, сотворенное писателем, которое следует рассматривать сквозь призму языка как результат синтеза различных факторов — стиля, среды, личности. Переплетение словесных образов, целенаправленный отбор языковых средств, художественных деталей и их сложных конструкций становится важным образно-композиционным фактором. Ввод, чередование, нарастание образности и ее ослабление, спад, создают осязаемый образный каркас, остов художественного произведения: «Богатая *Сибирь*, наклоншись над столами, // Рассыпала по ним и золото и серебро// Чернокудрявый лес и беловласы степи// *Украина*, *Холмогор* несли тельцов и дичь// Венчанна класами хлеб *Волга* подавала, // С плодами сладкими принес кошницу *Тавр*» (Г. Державин). Художественный мир отражает реальный в субъективном восприятии писателя. Многое «становится добычей времени, овеществляется и навсегда остается в своей эпохе, в породившем его локусе и ближайших его локально-временных окрестностях» [Топоров 1983: 272].

Словесный образ не только символически осмысливает конкретное пространство, но и расширяет его, гиперболизирует. «*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 изменения образно названы цветами. «Верю в *Россию*. Она будет. <...> Будут новые времена и новые пространства. *Россия — большой луг, зацветающий цветами*» [А. Белый]. Формы будущего времени глаголов тесно сплетают составляющие словесного образа. Это также и способ материализации идей, философских и социальных обобщений. Пространству *России* свойственны признаки не только территориально-географического, но и этического, религиозного, аксиологического характера.

Отличительной чертой ценностных представлений является наличие противоположных *ценностных модальностей*, предполагающих личный выбор и иерархичность позитивных и негативных предпочтений. В романе А. Белого, в трилогии «Восток или Запад», решается вопрос о национально-исторических судьбах России, в облике которой тесно переплетены два начала: восточное и западное, объединяющиеся и *географическим положением*, и *ценностным осмыслением*. Так *восток* – ‘сторона света, в направлении которой вращается Земля’ и *запад* – ‘сторона света, противоположная востоку’ наделяются чертами аксиологических представлений, обусловленных авторским объективно-субъективным видением, представленным с позиций определенного эстетического идеала.

Остановимся на некоторых иллюстрациях. Обращение к прозаическим и поэтическим произведениям 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: «О, *Запад* есть *Запад*, *Восток* есть *Восток* и с мест они не сойдут, // Пока не предстанет Небо с Землей на Страшный Господень суд [Р. Киплинг]; «Когда разноречья араба и чеха / Срастутся в единый язык человека только к *пейзажу* / Великий итог сведет проблему *Запад – Восток* [И Сельвинский]; «Слово «западло» состоит из слова «*Запад*» и формообразующего суффикса «ло», который образует существительные вроде «бухло» и «фуфло». Не рано ли призывать склонный к такому словообразованию народ под знамена демократии и прогресса?» [В. Пелевин]; «Мы с Фандориным-сан сравнивали достоинства японской и английской гимнастик. Я мог позволить себе быть снисходительным, так как превосходство *Востока* над *Западом* в этой сфере очевидно. Все дело в том, что у них физические упражнения – это спорт, игра, а у нас- Путь к духовному самоусовершенствованию» [Б. Акунин].

Сложные образные структуры являются специфическим приемом компактного упорядочивания информации, управляемым плу-

бинными и ассоциативными связями в ее оценочном аспекте, в которых словесные образы *Запад* и *Восток* выполняют интегрирующую и систематизирующую функцию. Отличительные черты шкалы оценки, существенные оценочные смыслы, ценностные доминанты, существующие как в индивидуальном, так и в коллективном сознании, отражаются в художественной картине мира русской литературы, организуют смысловое пространство на основе сформировавшейся в национальной культуре системы ценностей.

Словесный образ воспроизводит пространственную картину мира, притом в ее символическо-идеологическом ценностном аспекте: изменяются существенные характеристики пространства, оно может максимально детализироваться, укрупняться, что создает его многомерность, объемность и иерархичность. «Деформация» пространства подготавливает творческую перспективу текста, осмысление пространства (его увеличение или уменьшение, расширение или сжатие; замкнутость или открытость, протяженность или ограниченность и т.д.), его особое видение и создает своеобразные полюсы геополитических образов, неотделимых друг от друга, но и не сводимые друг к другу.

Словесные образы *Север–Юг* есть в творчестве многих русских поэтов. *Север* представляется мрачным краем, а *Юг* – блаженным уголком. (Ср.: «Но мне милей роскошной жизни Юга седой зимы полуденная выюга» (И. Никитин); «*Юг на Севере*» (И. Северянин). Отметим их особенности, например, в культурно-исторической традиции США («*Север и Юг*» Э. Гаскелл, война *Севера и Юга* (Гражданская война между аграрным рабовладельческим Югом и промышленно развитым Севером), а также современную трактовку оппозиции *Север – Юг* в социокультурном пространстве: бедные развивающиеся страны – богатые ведущие мировые державы. Путем сложного взаимопереплетения, столкновения объективного и субъективного создается субъективно детерминированное, особое видение реальности. В художественных произведениях представлены многообразные жанровые формы, они выступают как точный индикатор

ценностей культуры. Существуют устойчивые, обладающие наибольшей яркостью и повторяемостью геопоэтические словесные образы, проходящие в своём историческом развитии различные стадии, что и находит отражение в творчестве различных авторов. Многомерность отображаемой художественной действительности и линейный характер языка обуславливают возможность реализации речевыми единицами разнообразных семантических функций. Их использование вызвано как отражением динамических процессов изображаемого, так и передачей субъективных авторских установок, тесно связанных с прагматически – идеологической оценочной сферой, имеющих особый статус в отношении эмпирической действительности.

Формирование геопоэтических образов связано и с регионами географического пространства, и с *концептуализацией* этих образов: «*Москва стоцветна, Москва столица, Москва не город, она – Россия*» [И. Сельвинский]; «Здесь в один и тот же день // И в один и тот же час будто целые века совмещаются едва // Вот насколько велика современная *Москва*» [Л. Мартынов]; «*Москва – о сколько в этом кваке / / лягушечьей игры и ласковых имен // строенья / / соловьиные бараки // Аквариум, Иллюзион*» [В. Кривулин]; «И вот над шоссе пропыленном *Москва*, // как огромный *иконостас*, // Встает за *горой Поклонной*» [Э. Багрицкий].

Геопоэтика рассматривает символический образ географической территории как единое целое, смысловое содержание *ценностных представлений* является весьма различным и определяется в зависимости от *культурно-исторического контекста*. Символизация и маркировка географической среды обитания, выработка нормативных вариантов интерпретации собственных и чуждых культурных форм детерминирована множеством изменчивых *идеологических* смыслов, которые обуславливают и закрепляют различные социокультурные представления и систему ценностно-смыслового отношения к действительности. Это не только география реального мира, но и впечатление от окружающего мира, определяющее его видение.

В художественном произведении автор описывает события в соответствии со своей концепцией мира, изменяя существенные характеристики реального географического пространства. Смысловой информации разнородных художественных текстов имманентно присуще свойство конденсироваться, превращаться в некоторый *обобщенный художественный смысл*, который соотносится с системой ценностей, присущих *национальной культуре и национальной ментальности*. Словесный образ как носитель не только семантической, но и эстетической, переживаемой, а не просто понимаемой информации, объект не только рационального, но и художественно – интуитивного познания, результат и продукт двуединой проекции.

4.2. Типы и способы реализации остраниения.

Словесный образ в культурно-историческом пространстве

Язык словесного искусства «несет на себе не только отпечаток субъективности автора, но и *символику бытия*, принадлежащую тому миру, в котором он родился и творил (курсив наш. – М.Н.) [Кривцун 2015: 216]. Семиотическая природа текста позволяет отнести его к явлениям культуры, поскольку каждая культура представлена специфическими знаковыми системами, сконцентрированными глобальными идеями, ментальностью, обусловленной эпохальными и национальными особенностями данного народа. Многомерность отображаемой художественной действительности и линейный характер языка обуславливают возможность реализации речевыми единицами разнообразных семантических функций.

Их использование вызвано как отражением динамических процессов изображаемого, так и передачей субъективных авторских установок. Остранненное видение может рассматриваться как детерминанта художественного изображения, которое связано и с

прагматически-идеологической сферой. Свобода индивидуальности поэта в умении быть актуальным, слышать голос истории. «Искусство есть непрерывный процесс – и потому изучать его не как историческое явление, имеющее свои собственные законы развития, а как проекцию индивидуального «темперамента» значит исследовать проблему времени по циферблату» [Эйхенбаум 2012: 257].

Художественная речь исследуется в аспекте поэтического языка как системы, сквозь призму языка как результат синтеза различных факторов – стиля, среды и личности. Текст в общелингвистическом плане выступает как произведение словесности и представляет собой феномен употребления языка, художественное произведение рассматривается не только как исторически и социально обусловленное явление, но и как имманентная структура. Орудием и способом ее анализа как продукта эстетического моделирования действительности является язык.

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» [Горшков 2000: 46].

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 др. подходы, каждая из этих отраслей научного знания выделяет, систематизирует, интерпретирует что-то свое, выделяя особые специфические черты и параметры художественного текста. Очевидно, что некоторая заданность предполагает рассмотрение специфических характеристик объекта, а естественность анализируе-

мого 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.

Термин «картина мира», использованный Л. Витгенштейном в аспекте философии и логики, широко используется в проблематике языковой и художественной семантики. Языковая картина мира – составная часть когнитивной картины мира, которая репрезентируется в языке, его единицах и категориях. Авторское видение окрашивает, остранивает изображаемое, придает ему определенную модальность в художественном тексте. Образ мира, картина мира, сложившаяся у определенного языкового коллектива, определяется как «система интуитивных представлений о реальности» [Руднев 1998: 127].

В любом естественном языке отражается определенный способ восприятия и концептуализации действительности. Языковая картина мира активно изучается в разных аспектах: исследуются способы ее отражения, взаимодействие языковой картины мира и духовной культуры народа и др. Художественному тексту, требующему особых композиционно-стилевых решений в отображении картины мира, свойственны специфические особенности. Язык художественного текста в своей сущности является определенной художественной моделью мира. В художественном тексте сочетаются, взаимодействуют нормативно различные и даже противопоставленные миры. «В случае смысловой и стилистической неоправданности неожиданное рассматривается как ошибка, при смысловой и художественно-эстетической оправданности – как выразительный стилистический прием» [Черемисина 2002: 21].

Мир, отраженный в тексте, непознаваем до конца. В каждом произведении будет оставаться нечто непознаваемое, связанное с наитием, вдохновением [Бахтин 1979]. В.Б. Шкловский писал, что

текст художественного произведения восхищает нас «именно тою своею частью, которая неуловима для нашего сознательного понимания; от этого-то и зависит могущественное действие художественно-прекрасного, а не от частей, которые мы можем анализировать в совершенстве» [Шкловский 1990: 45–58].

Ключевой проблемой исследования остраннения является вопрос о различных аспектах взаимодействия таких составляющих, как автор, читатель, язык, текст, действительность. Каково взаимодействие этих составляющих в сложной многокомпонентной деятельности? Читатель творит вместе с автором. В этом состоит сила художественного слова, по М.М. Бахтину, в его диалогичности, в том плане, что оно ассоциативно включает многое уже сказанное до этого [Бахтин 1975: 72–233]. Диалог времен и расстояний возможен только при условии понимания самого текста. Такой подход позволил Ю.М. Лотману определить текст как сочинение, предназначенное не только для хранения и передачи информации, но и порождения новых смыслов

Основой частной поэтики («микропоэтики») являются обобщенные описания групп произведений (одного цикла, одного автора, исторической эпохи и т.п.). Подобные описания могут быть формализованы до перечня исходных элементов, моделей и списка правил их соединения, что позволяет проанализировать эволюцию поэтических приемов и их систем, сводя их типологически к универсальным закономерностям человеческого сознания. Язык как форма отображения и выражения мыслительных процессов выступает средством организации, обработки и передачи информации, которая категоризируется и классифицируется человеком.

Остранненно моделируемая действительность дает глубокое, осязаемое видение жизни и раскрывает позицию писателя в виде реализации типовых комбинаций и приемов, специфических кругов выразительных эффектов, реализующих глубинную тему в композиционном развертывании произведения, где «без новизны — и знаковой и семантической — нет ощущения поэтической действительности речи» [Ларин 1974:67].

Существуют устойчивые, обладающие наибольшей яркостью и повторяемостью, «кочующие» словесные образы, проходящие в своём историческом развитии различные стадии, что и находит отражение в творчестве различных авторов. В художественном произведении отдельные предложения, сочетаясь между собой, дают в результате некоторую конструкцию, объединённую общностью мысли или темы. «Тема произведения есть тема целого высказывания как определённого *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, она эмоционально окрашена и разрабатывается в оценочном плане, представляя образное, остранный видение. Для того, чтобы тема превратилась в текст, она должна пройти «через сетку приемов выразительности, обогащаясь и конкретизируясь на каждом шагу» [Жолковский, Щеглов 1996: 6]. Словесные образы, представляющие собой эмоционально-художественные структуры, являются составляющей системообразующего единства художественного текста как произведения словесного искусства. Диахронический процесс его создания, равно как и его синхронная структура, предстают как перевод темы в серию изображений с помощью определенной тактики, преследующей цели выразительности.

С полным основанием можно говорить об особой роли темы статуи в организации особого остранный видения в произведениях писателей разных эпох. Во времена античности статуя выступала в роли материально воплощенного бога (*genius loci* – гений места), духа-покровителя, в эпоху Возрождения актуальными были сюжеты о статуях, наделенных человеческими чувствами.

Устойчивые, характерные для того времени особенности художественного творчества, в частности, синкретизм, в силу которого отдельные виды духовной деятельности человека не расчленились, а воспринимались как единое знание, восходящее к высшей, священной мудрости, находили отражение в том, что, соответствен-

но, эстетическое, религиозное, художественное было слито воедино и в сознании человека, и в словесности.

Широко известно греческое предание о Пигмалионе, создавшем статую прекрасной нимфы Галатеи. Тема оживших портретов и статуй в мировой литературе работает как культурный код: «Путешествие Нильса с дикими гусями» С. Лагерлёф, «Портрет Дориана Грея» О. Уайльда, «Штосс» М.Ю. Лермонтова, «Портрет» Н.В. Гоголя, «Живописец» В.Ф. Одоевского и др. В этих произведениях реальные логические структуры, отражающие существующие связи и отношения понятий, преобразуются в эмоционально-художественные структуры, постоянное челночнообразное возвращение к образу «живое» — «неживое» выступает в единстве и сложном взаимодействии.

В творчестве А.С. Пушкина использование приема остранения занимает значительное место. Задолго до того, как были определены и выявлены наиболее общие свойства и характеристики остранения как инварианта общей образности, этот прием использовался в русской классической литературе. Обратимся к произведениям, в которых есть высокая степень художественного отвлечения от конкретного содержания произведения, закреплённая в особой словесной формуле — мотиве остранения статуи, в частности, к поэмам «Каменный гость», «Медный всадник» и «Сказка о золотом петушке», где изображаемая действительность представлена во всем многообразии ее проявления, окрашена авторским видением и воссоздается в ярких словесных образах. Образ статуи, представляющийся рационалистическому и обыденному сознанию художественной условностью, поэтической вольностью, для писателя — *реальность*, материя, заряженная *энергией смысла*, эмоциональным экспрессивно — коммуникативным импульсом.

Анализ словосочетаний *медный всадник*, *каменный гость*, *золотой петушок*, вынесенных в заглавия произведений, обнаруживает отклонение от обычного употребления слов, воздействующее на читателя, в них по законам языкотворчества согласуется то, что

не согласуется обычно, когда единицы выполняют чисто коммуникативную функцию. В них есть «невязка, динамизирующая значение» [Тынянов 2004: 227]. Такая невязка, или «семантическое рассогласование» с точки зрения обыденного языка, вторичное, образное семантическое согласование в языке поэтическом) – обязательное условие для действенного, живого образа.

Противопоставление *безжизненного*, неподвижного материала, из которого сделана статуя (*камень, медь, золото*) и *живого* существа (*всадник, гость, петушок*) совмещает в себе противоречивые смыслы, статуя включается в *пространственную* и *временную* последовательность событий, изображаемых в произведениях, «снятие внутреннего дуализма знака стирает границу между миром знаков и миром предметов» [Якобсон 1987: 169]. Жизнь – это деятельность, проявление активности, покой воспринимается как отклонение от нормы, для статуи же наоборот – покой – это норма, движение – отклонение от нее.

Смещение разных планов изображения проявляется во внутренней связи словесных образов, их взаимодействии и смысловой направленности, выражая особую точку зрения в разностороннем динамическом осмыслении и реальных исторических событий: «Вражду и плен старинный свой // Пусть волны финские забудут// И тщетной злобою не будут// Тревожить вечный сон Петра!» *Вечный сон* покойного *царя* и *покой* его *памятника* здесь тождественны и одновременно противоречивы. Жизнь Петра I, его дела продолжают жить в его скульптурном изображении. Конь, на котором сидит медный всадник, также представляет различные противоположные сущности – *покоя* и *движения*, *бронзовый конь*, являясь также скульптурным изображением, воспринимается здесь как динамичный. «А в сем коне какой огонь! //Куда ты скачешь, гордый конь! //И где опустишь ты копыта!».

Многократные и разнонаправленные «переливы» обычных номинативных и образных значений, контраст, двоение, колебание – яркое, характерное изобразительное средство. *Золотой петушок* вы-

ступает как защитник государства, замещая в этой функции царя Дадона и отдавая царю качество статуи «быть неподвижной». Существенно, что петушок в конце поэмы оживает и *убивает царя*.

В поэмах А.С. Пушкина умерший воплощается в статуе: командор – в своем памятнике, Петр I – в Медном всаднике, звездочет – в золотом петушке. Говоря о внутренней структуре поэтического образа статуи в произведениях А.С. Пушкина, необходимо подчеркнуть, что «стихотворение о статуе является знаком знака или образом образа. В стихотворении о статуе знак (*signum*) становится темой или обозначаемым объектом (*signatum*). Преобразование знака в *тематический компонент* принадлежит к числу любимых формальных приемов Пушкина» (курсив наш – М.Н.) [Якобсон 1987: 146–1147]

Конструктивный принцип остраннения, придает миру, созданному в произведении искусства, особый статус в отношении эмпирической действительности. В свою очередь, эмпирический порядок с позиций художественного мира становится предметом остраннения, изменяя свою абсолютную ценность и становится материалом переработки.

Динамизация, освежение «семантической атмосферы» привычных слов, семантически «заражающее» их воздействие приводят к осязательности доминирующего конструктивного принципа остраннения. «Без ощущения подчинения, деформации всех факторов со стороны фактора, играющего конструктивную роль, – нет факта искусства. Но если исчезнет ощущение взаимодействия факторов (которое предполагает обязательное наличие двух моментов: подчиняющего и подчиненного) – стирается факт искусства: оно автоматизируется» [Тынянов 2004: 28–29].

Важную роль в создании остранненного изображения играет внехудожественный фон (*общество, политика, идеология, пропаганда* и др.), охватывающий конкретную историческую фактичность. Идеологически важная в начале XX века по своей значимости задача социально-философского осмысления роли руководителя, вождя и

массы требовала соответствующего художественного воплощения, определенного «ключа» ее образного, масштабного раскрытия, что нашло яркое отражение в произведениях В. Маяковского, А. Серафимовича, А. Малышкина, Б. Пильняка, М. Горького, Л. Рейснер и многих других писателей. Это проявлялось, прежде всего, в сложном взаимодействии образных словесных рядов в их синтагматическом и парадигматическом развертывании, эстетически «сгущающем» изображение наиболее важных, напряженных, переломных по своему значению моментов.

В этих произведениях словесные ряды (парадигмы), образующие своеобразные микросистемы, последовательно группируются вокруг главных образов, в которых отчетливо выделяется тема, охватывающая значительное количество взаимосвязанных образных систем — описание революционных событий как движения *водной стихии, потока* под твердым руководством *вождей*. Каждое смысловое начало выражается развертыванием соответствующих словесных рядов и их взаимодействием. «Образ, запечатленный в одном слове <...>, иногда определяет всю композицию литературного произведения, выступая как его художественный синтез или обобщающий символ» [Виноградов 1963: 149]. Это эстетически значимые компоненты, ведущее средство создания общехудожественной выразительности, раскрывающие внутренний мир человека и изображающие явления общественной жизни с идеологических позиций того времени: *дико шумящий, текущий, непрерывно льющийся, черный, человеческий, непрерывающийся поток; безграничное взбаламученное людское море, бесконечно-извивающаяся река, бушующая текущая живая масса* и др. [А. Серафимович]; *Не человек, а тугой могучий парус. Это он мчит и мчит вперед зыблущееся послушное судно в людском потоке* [А. Малышкин]; «*Это был человек, имя которого сказывало о героике всей гражданской войны, о тысячах, десятках и сотнях тысяч людей, стоявших за его плечами*», [Б. Пильняк]; «*Плывя по улице, приходилось рассматривать ее с равнодушным любопытством капитана, в сотый раз проводящего*

корабль между давно знакомыми берегами. Он был среди людской пены, как прочная, разрезающая волнение скала» [Б. Лавренев]; «И снова ветер свежий, крепкий/ /валы революции поднял в пене //Литейный залили блузы и кепки»; «Вовек такого бесценного груза// еще не несли океаны наши, //как гроб этот красный к Дому союзов//плывущий на спинах рыданий и маршей [В. Маяковский]. В собирательных образах людского потока и его руководителя, вождя, личность отступает на второй план: в то время, прежде всего, было важно целое, в котором слито общее, собраны мысли и чувства всех, а не индивидуальное.

Эффект остраннения в характеризуется ярко выраженной системой изобразительных средств, намеренно заданной с помощью определенных доминант (лейтмотивов, семантических тем), в которых синтезируются идеи, языковые средства их выражения, содержащие глубинный философско-символический смысл, объективируется специфическое обобщение, выразившее идейные устремления писателей и, в конечном счете, отразившее эпоху, бесчисленные «идеологические нити» [Бахтин 1993: 20] социальных изменений.

Всякое произведение словесного искусства – это акт духовно-эмоционального общения людей и в то же время *новый предмет*, новое явление, сотворенное писателем. В процессе развития литературы XX века происходят радикальные сдвиги в области формы и содержания как ответ на вызовы нового времени, обнаруживается широкий диапазон эстетических исканий. Словесное искусство – это не непосредственное отражение действительности, а видоизменение, остраннение этого отражения. Нетрадиционная поэтика художественного текста, нестандартное оформление композиции становится характерной особенностью современной эстетики.

Комплексный анализ остраннения как основного исходного приема и закона конструирования художественного текста, его изобразительной семантики и образной структуры, систематизация изобразительных средств и приемов, необходимы как для исследования инноваций поэтического языка, так и типов остранне-

ния, отражающих его особенности. Обратимся в этой связи к произведениям Б. Акунина, в частности, роману «ФМ» в котором происходит переосмысление и развитие идей Ф.М. Достоевского.

Тема может существовать под видом цитирования других сюжетов, тем самым осмысливая их. Остраннение как языковой и композиционный инвариант проявляется во всей структуре художественного произведения в сложном взаимодействии его компонентов. Дополнив современной фабульной параллелью роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание», Б. Акунин выразил свое отношение к современной жизни сквозь призму идей великого писателя. Роман начинается с главы «Форс-Мажор», далее названия всех глав начинаются с «Ф»-«М», «Философ-меркантилист», «Фага-моргана», «Фантастический мир», «Физиология мозга» и др., все происходит в диапазоне FM, отражая сложность и противоречивость современного общества, преобразуется в собственную противоположность. Бакунин, разделяет великие идеи Ф.М. Достоевского о сложности человека, двойственности его природы, что представлено разными типами в структуре остраннения: выделение слова, самоценных деталей (подробностей как таковых), остранняются детали, используемые функционально (как характеристики), где конструктивный принцип остраннения играет важную роль.

В художественных произведениях нового времени представлены многообразные жанровые формы, они выступают как точный индикатор ценностей современной культуры. Поэтика художественного текста активно заимствует *компьютерные и кинематографические* приемы, что, нарушая привычное восприятие текста, вызывает новую эстетическую реакцию, отражающую в художественном творчестве *многофункциональные модели* современной жизни.

Компьютерные технологии оказывают огромное влияние на все области современной жизни, филологию интересуют языковые формы и способы их функционирования в современной словесности, в том числе, и различные *типы остраннения*, которые представляют собой совокупность компонентов, необычное сопоставление предме-

тов (предметных рядов), рождающее в результате их соположения новое представление с «приращенным смыслом» в виде сочетаний слов, предложений и т.д.

На лексическом уровне важным представляется выделение ключевых слов, маркирующих определенного автора или литературное направление, конкретные способы реализации той или иной компьютерной технологии в вербальном тексте, позволяющие конструировать художественный мир произведения на разных уровнях поэтики: повествовательном, сюжетно-композиционном, психологическом. Например, роман Б. Акунина «Квест» построен по законам и логике компьютерной игры, в нем объединены два самостоятельных романа, связанные между собой посредством подсказочных кодов. Здесь представлены различные нарративные стратегии, стили, жанровые формы, активно осваиваются новые способы включения в современную информационную среду, характеризующиеся различными формальными признаками: цитатность, интертекстуальность, ироничность и др.

Важнейшая составляющая остранный художественного пространства – художественный предмет, имеющий особый статус в отношении эмпирической действительности. Это, как мы отметили выше, не только единица реального мира, но и *впечатление* от окружающего мира, определяющее его видение. В произведениях В. Пелевина «Принц Госплана», «Святочный киберпанк или "рождественская H04b-117.DIR"», «Ultima Тулеев, или Дао «Шлем ужаса. Креатифф о Тесее и Минотавре» путем сложного взаимопереплетения, столкновения объективного и субъективного, создается художественный предмет – субъективно детерминированное, особое остранный видение реальности, отражающее изменения в техническом развитии общества и в языковом сознании современного человека.

Компьютерные приёмы в художественном произведении раздвигают *пространственно-временные границы*, делая их проницаемыми, вариативными, представляя особое, остранный видение.

Благодаря смещению различных планов, наложению их, возникает особое изображение, в котором элементы компьютерной игры причудливо совмещаются с жизнью.

Экспансия компьютерной лексики отражается в текстовых семантических полях и их стилистической характеристике, приводя к взаимодействию различных семантических преобразований (тропов и стилистических фигур), что связано с неоднородностью семантической структуры художественного текста. Инновации поэтического языка связаны и с осмыслением категории связности текста и усилением фрагментации художественного дискурса. Следует подчеркнуть, что многообразие типов и способов остранный проявляется в особом внимании к *графической структуре текста* и способам его членения, обнажению интертекстуальных связей, расширению семантических преобразований, активному использованию языковой игры на всех уровнях текста.

Основным фактором создания художественного текста принято считать коммуникативную установку автора (авторскую интенцию, замысел произведения). Применяется и синонимичный термин «семантическая мотивация», который акцентирует лингвистический аспект – мотивационную связь между содержанием произведения и отбором языковых средств понимаемый как *образ-идея*, заключенный в семантическом ядре художественного текста; смысловой центр, фокус, вбирающий смысловое пространство текста.

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 являются характерными признаками конкретной эпохи, «ареной скрещения и борьбы разнонаправленных социальных акцентов, <...> продуктом взаимодействия социальных сил» [Бахтин 1993: 48].

Остраннение – основа языковой образности, отражающее тенденции развития художественно-языковых форм в культурно-историческом контексте. Соотношение объективного плана изображения и

субъективно-оценочного, остранный находит отражение на языковом уровне (в эстетической речевой системе). Взаимодействие рационального и чувственного, столкновение логического и эмоционального, их эстетический синтез являются своеобразной призмой, через которую воспринимается художественное произведение.

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. «Мы слышим эхо правды в творчестве всех великих поэтов. Голоса одних звучат громче, потому что они проникли в данную тему, время и данный язык глубже других. Шепот других же будет едва услышан <...> Каждый из великих поэтов делал многое для верного раскрытия *бытия*. Иначе мы бы никогда не отзывались на то, что они написали» [Rogers 2006: 4].

4.3. Время — мера мира. Эмотивная и манипулятивная функция острания в контексте актуального социального бытия

Остраняющая способность присуща творческому сознанию в разных сферах деятельности. На стыке философии и языкознания появляются новые научные направления, области взаимопроникновения различных форм научного знания как средства выражения мысли и объекта изучения сущностных характеристик бытия становятся все теснее, приближаясь к исследованию глубинных аспектов «человека в языке» – *homo lingualis*.

Язык как «когнитивный инструмент – система знаков, играющих важную роль в репрезентации (кодировании) и трансформировании информации» [Маслова 2005: 12], является средством формирования и существования знаний и представлений человека о мире, отражает в слове результаты когнитивной деятельности. Концепту-

альная система, отображенная в виде языковой картины мира, представляет собой культурный *опыт* в виде языковых знаков.

Остраннение это не только художественное познание и моделирование мира, исток художественного творения, но и особая эстетическая коммуникация, которая реализуется в разных формах, видах и в разных коммуникативных системах. Современный человек существует наряду с реальностью, в мировом виртуальном пространстве. Формулировки «medium is the message» («средство информации является сообщением») и «global village» [McLuhan 2002: 3–7] отражают специфику современного мира, в котором люди, активно используя современные технологии, живут в едином коммуникативном пространстве.

На протяжении последних нескольких десятилетий глобальное информационное пространство и сама коммуникация стремительно изменяются, что приводит к активным контактам представителей разных культур, в которых нет географических ограничений, что, в свою очередь, ведет к изменению масштаба, темпа или модели, которые средства информации вносят в нашу жизнь. Единое информационное пространство создано различными медиапотоками и входит в многофункциональные институты общества: интернет, телевидение, пресса, радио. Влияние информационного поля средств массовой информации на человеческое сознание огромно, в связи с этим «возникает острая необходимость осмыслить роль языка средств массовой информации в новых условиях с учетом процессов, происходящих в обществе, культуре, политике, идеологии» [Солганик 2005: 14] (курсив наш. – М.Н.).

Специфика современного информационного общества обусловлена массовым характером коммуникации и глобализацией информационных процессов. Синтез, систематизация информации, ее распространение детерминированы тем, что окружающий мир «выступает как процесс передачи информационных потоков» [Басалаева 2015: 4]. Информационное пространство универсально, у него нет границ и привычной территории, в нем предполагается

существование любого вида информации, оно динамично развивается. Обращаясь к идеям М. Маклюэна, утверждавшего, что «в электрическую эпоху мы как свою кожу носим на себе всё человечество» [Маклюэн 2007: 57], уподобляя создание глобальной сети нервной системы человека, конструирующей единое «*поле опыта*» [Там же; 400] (курсив наш. – М.Н.), мы подчеркиваем, что «человек задействован во множестве информационных потоков, «окутан» ими как осознанно, так и неосознанно» [Гарипова 2015; 21].

Остраннение как всеобщий закон словесного творчества, основа образности в его различных проявлениях является важным компонентом современного медиадискурса, содержащего тончайшие аксиологические, семантические нюансы, выражающие отношение носителей языка к своему прошлому и настоящему. В эпоху информатизации общества язык средств массовой информации «аккумулирует языковую, социальную и культурно-историческую память» [Язык СМИ: 38] (курсив наш. – М.Н.).

«Время – мера мира», проникновенно отмечал В. Хлебников. Актуальные, обладающие наибольшей яркостью и повторяемостью в словесные образы, чувствительные к контексту актуального *социального бытия*, отражают и творческие установки автора, и его моральные, политические эстетические оценки происходящего в мире, формируют аксиологическое осмысление информационного пространства. Использование того или иного словесного образа является одновременно информированием и воздействием на убеждения, мнения адресата, на его оценку тех или иных фактов, событий, явлений, где «выбор должен опираться на определенные ценностные фильтры» [Добросклонская 2006: 25]. Совмещение разных планов изображения – объективного и субъективного является художественным приемом, который дает важную дополнительную характеристику словесных образов.

Остраннение как концептуальная основа творческого мышления широко представлено в информационном пространстве. Оно функционирует в современных средствах массовой информации, форми-

рующих и создающих информационное поле. Исследование его роли в языке как коммуникативной системе и функций в системе механизмов обмена сообщениями между людьми, в аккумуляции общественно значимой информации важно для исследования современных языковых процессов.

Обращение к информационно-содержательной специфике остраниения, рассмотренного сквозь призму некоторых его значимых составляющих в современном глобальном медиадискурсе обусловлено намерением исследовать кумулятивную функцию, накопительную силу остраниенных знаков, благодаря чему они участвует в формировании сложной, нередко противоречивой информационной картины мира. «Лингвисты выдвигают вопросы владения дискурсивными технологиями и дискурсом как «информационным оружием» на важнейшее место <...> в непреодолимом аксиологическом векторе выживания – векторе достижения «*consensus omnium*» (И. Кант) в параметрах игры интересов, целей, потребностей» [Лингвистика и аксиология 2011: 5].

«Самым общим продуктом любого типа остраниения и остраниения в целом является затрудненная форма» [Заика 2004: 102], нарушающая привычное восприятие, делающая его творческим и осязаемым. Особая «затрудненная форма» выражается в том, что предмет называется не непосредственно, а переносится 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 словесного образа путем «сгущения» мысли и поэтически значимой экономии восприятия.

Преодоление «затрудненной формы» как специфический принцип интерпретации, истолкования социально-политических и исторических фактов на основе филологических данных неизбежно приводит к герменевтике, где традиционным является положение о

том, что словесное произведение нельзя понять как единичный продукт творчества автора. Оно — факт культуры, и, интерпретируя его, нужно определить роль и место этого произведения в духовной истории человечества.

В современной герменевтике, исследующей словесное произведение, органически слиты литературоведческий и языковой аспекты. Эту мысль отчетливо выразил Г. Гадамер, который подчеркивал, что орудием и способом художественного произведения является язык: «*Бытие*, которое может быть понято, есть язык <...> То, что может быть понято, есть язык» [Гадамер 1988: 548–549] (курсив наш. — М.Н.).

Таким образом, всякое понимание есть интерпретация, а всякая интерпретация движется в медиуме языка, которым говорит предмет и который является в тоже время языком интерпретатора. Принципиальная связь языка и мира означает онтологическую существенность языка и определяет направленность понимания и интерпретации. Герменевтика связана со структуралистскими, лингвистическими и коммуникативными концепциями, поскольку именно они исходят из наличия в творческом акте не только автора и сообщения, но и *потребителя*. Словесное произведение рассматривается как процесс, создающийся в акте восприятия. 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 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 текста есть «повторение процесса творчества в измененном порядке» [Потемня 1976: 549]. Искусство толкования, интерпретация непосредственно связано с концепцией круга понимания или герменевтиче-

ского 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.

Компоненты «сообщения необходимым образом связаны внутренним отношением с кодом и внешним отношением – с сообщением. Язык в его разнообразных аспектах ведаёт обоими видами отношений» [Якобсон 1990: 110–132]. Соответственно необходима эквивалентность между символами, используемыми читателем, и символами, известными читателю и интерпретируемыми им.

Массмедийный дискурс «отличается специфической, имеющей массовый характер аудиторией и, соответственно, «усредненностью» (и в этом смысле упрощенностью) своего кода, работающего в режиме когнитивно-аксиологических смыслов – понятийных (идентифицирующих), метафорических, образно-символических и ценностных» [Абрамова 2014: 17]. Он направлен на быструю передачу информации, у него существует свой угол зрения, по Г.Я. Солганику, «создание картины мира с точки зрения человека в обществе».

Остранненные знаки, противоречивые по своей сущности, обладают творчески воспринимаемым смыслом. Как словесные образы медиапространства могут быть рассмотрены как единства, создающие и хранящие информацию. Восприятие тех или иных их характеристик связано с тем, что они выступают как ключевой фактор номинации явлений, предметов, понятий и реалий действительности разных сфер. «Запас текстов, кодов и отдельных знаков, <...> откладывается в культурной памяти коллектива как самодостаточная ценность» [Лотман 1992: 155–56]. Они имманентно обладают семиотической сущностью, являются носителями определенных комплексов информации о себе, о времени и обществе. У. Эко полагает, что, «описывая коды как системы ожиданий, действительные в знаковом универсуме», семиология в мире знаков «раскрывает мир идеологий, нашедших свое выражение в уже устоявшихся способах общения» [Эко 1998: 29], обусловленных переходом

от мира сигналов к миру смысла, к значащим формам, которые организуют связь человека с миром *идей, образов и ценностей* актуального социального бытия.

4.4. Информативность и экспрессивность словесных образов: от изобразительности к оценочности. Творческое использование слова в медиaprостранстве

Текстоцентричный подход к медиaprостранству [Ним 2013; 31–35] позволяет рассматривать его как совокупность медийных текстов, «дискурсивное» пространство. В лингвистике сложился особый аспект рассмотрения семантических преобразований в тексте, организованном как линейная последовательность высказываний, объединенных смысловой связью и соотнесенных с обозначаемыми языковыми объектами. Такие исследования направлены на информацию, её формирование, особенности, многоплановость, структурное соответствие смыслового содержания и языкового выражения.

Одна из ярких манифестаций как коммуникативной функции языка, так и эмотивной (эмоционально-экспрессивной) – остранение, выражающее субъективно-психологического отношения автора к ее содержанию, наряду и апеллятивной – функцией призыва, побуждения к тем или иным действиям. Смысловая множественность, потенциально заложенная в языковой системе, является важной особенностью медиаречи.

В.Б. Шкловский подчеркивал, что есть словесное искусство, работающее на привычной эмоциональности образов и комбинирующее эти образы. Но есть искусство, делающее вещи необычными, основанное на «недоверии» к вещам [Шкловский 1928: 118–123]. Конкретные художественные задачи различны, но эффект один – обычное наименование выглядит как затемняющее суть, остран-

ненное, новое — как обнажающее ее. Создается эффект «снятия покровов», заслоняющих сущность, утверждается свое слово, представленное как истинное.

Словесные образы современных средств массовой информации как единицы вербального выражения глубинных смыслов реализуются на основе текстовой синтагматики, парадигматики и вариативности, являясь составляющими медиатекста, которые формируются как результат взаимодействия его компонентов и порождают особые значения, не имеющие формального воплощения на языковом уровне. Слово, вырастая из обычного, превращается под пером журналиста в мотивированное, оно обладает не только предметным значением, но и различными изменчивыми смыслами, которые возникают при его использовании.

Ценным источником наблюдений являются корпусные исследования. Они дают возможность изучить различные языковые единицы в естественной языковой среде, т.е. в реально существующих текстах, используя статистические методы, на большом объеме материала. Национальный корпус русского языка содержит более 500 млн. словоупотреблений. В языке как семиотической знаковой системе фиксация или кодирование осмысленного опыта в форме языкового знака делает возможной передачу информации и сохранение ее во времени и пространстве. Развитие корпусной лингвистики отражает возросший интерес к социальным и прагматическим функциям речи, в том числе, и медиаречи. Наше внимание сосредоточено на корпусе современных СМИ, включающем статьи из средств массовой информации 2000-х годов — как тексты СМИ корпуса региональной и зарубежной прессы, так и электронных агентств (РИА «Новости», РБК, «Новый регион» и др.).

Ярко представленное ценностное рациональное и эмоциональное отношение к миру проявляется в том, что оттеночная, «поглощенная» функция слова, которое не является обязательным и даже неожиданно по поводу данной реалии, является важным выражением модального качества мысли. Это приводит к подвижному переходу

от одного значения к другому, остранным видению реальности. Создается особый эстетический эффект, репрезентирующий, единый стилистический конструктивный принцип – «диалектическое объединение ее ведущих признаков «экспрессии» и «стандарта», по В.Г. Костомарову, понимаемых как *оценочные и информирующие* начала в противопоставлении друг другу.

Согласно М.М. Бахтину, все социологическое является знаком, поскольку имеет значение, изображающее и представляющее то, что находится вне его. «В пределах своей компетенции знак не просто отражает эту действительность, но и специфическим образом преломляет ее ... преломляющая функция в широком смысле соответствует трансформирующей, т.е. первично-остраняющей функции системы приемов» [Цит. По Ханзен-Леве 20021: 424].

Обратимся к некоторым примерам для иллюстрации прагматической ценности, многомерности и многоплановости информации во взаимообусловленности ее информативности и экспрессивности, культурно-национальных кодов языковых сообществ, являющихся показателем изменений в массовом сознании. А.А. Потебня писал о роли ассоциации и слияния ассоциаций в образовании рядов представлений. Разнородные представления, воспринятые одновременно, не теряя своей цельности, могут *слагаться в одно целое*: «При объединении различные представления могут восприниматься как одно» [Потебня 1993: 91].

Остраннение – необычное сопоставление предметных рядов, рождающее новое представление с «приращенным смыслом». Смысл, заложенный в нем, интерпретируется только в процессе восприятия, являясь до этого знаковой системой, потенциальным смыслом, который необходимо реализовать.

Арабская весна – протесты и восстания в арабских странах, разрушившие их институты и инфраструктуру, обладает не только предметным значением, но и различными изменчивыми смыслами, которые возникают при его использовании. *Весна* – ‘время года, наступающее после зимы, это ‘период молодости или время радостных

событий', 'начальный период деятельности' содержит положительную оценку. В медиапространстве происходит «перекодировка систем», отвергающая наличие позитивных коннотаций, которая, исключая возможность буквального понимания приводит к изменению, «смещению» значения слова. Их текстообразующая и стилеобразующая роль представлена развитием и взаимодействием словесных рядов. Эти ряды имплицитно связаны с ними дополнительные, производные «цепочки» остранных знаков, находящихся в той же самой семантической плоскости слов. Каждое смысловое начало выражается развертыванием соответствующих словесных рядов и их взаимодействием в медиапространстве, где определяя отношение к действительности, изобразительность сменяется оценочностью: «Арабская весна» превратилась в «затяжную осень», потому что новым властям так и не удалось воплотить в жизнь серьезные реформы [РИА Новости]; «Арабская весна» переходит в еще более горячее «арабское лето» [Комсомольская правда]; «то, что началось как «арабская весна», превратилось в лютую зиму» [Известия]; «Не зря же некоторые политологи уже заменили термин «арабская весна» на определение «исламская зима» [Комсомольская правда] и др. Антитеза как фигура контраста, резкого противопоставления понятий усиливает эффект восприятия изображаемого, подчеркивает различное отношение к одному и тому же явлению, переходит в многоплановый развернутый словесный образ. Контраст подчеркнут семантическим или стилистическим различием слов, выражая сложную гамму противопоставлений, становясь важной оценочной характеристикой: *лето* самое теплое время года, следующее за весной и предшествующее осени (ср. еще более горячее арабское лето, горячий — 'имеющий высокую температуру', 'полный силы', 'опасный, напряженный, угрожающий'), *осень* — 'увядание, одряхление, приближение конца', *зима* — 'холодное, суровое, напряженное время'.

Взаимоотрицающий характер, поляризация обозначаемых темпоральных, пространственных, и иных манифестаций объективной действительности — отношении антонимии в широком ее понима-

нии. Наименований протестных движений и революций отражают различные коммуникативные стратегии и тактики, при помощи которых реализуются различные прагматические задачи – формирование мнения и шкалы ценностей.

Творческое переосмысление, (иначе – остраннение), соединение несоединимых понятий, порождение новых смыслов и как результат этого выразительность словесного образа. Она определяется подчеркнутым восприятием эмоционального «сознания» – преобразованного исходного (имеющегося в прямом значении) или нового. Это ярко проявляется в большом массиве текстов СМИ, детерминированных влиянием общественно-политических процессов. Например, название цветные революции – формы массового протеста, ведущего к смене власти, мотивируются каким-либо цветом: желтая революция, оранжевая революция, васильковая революция, сиреневая революция, пурпурная революция, названием цветов – тюльпановая революция, жасминовая революция, хризантемовая революция, революция роз, растений шафрановая революция, дынная революция, революция кедров, революция кактусов; материалов – бархатная революция, джинсовая революция и др., представляя собой конвенции накопления, хранения и передачи социально значимой информации. Она может связываться со значением объекта (в самом широком смысле), а восприятие тех или иных их характеристик определяется тем, что они выступают как ключевой фактор номинации явлений и реалий действительности. В процессе семантического освоения слова претерпевают изменения в своем значении, обладают различной степенью мотивированности и в результате актуализации новых компонентов значения приобретает семантическую определенность, дифференцируется с близкими по значению словами, занимает свою нишу в системе обозначения понятий. Появление переносных значений говорит о включении слова в систему ассоциативных связей и мотивируют их креативный аксиологический потенциал: «Цветные революции – оружие однополярного мира», «СМИ России: противоядие

от «цветных революций» «Цветные революции и технологии демонтажа политических режимов».

Широко представлена гиперболизация словесного образа «оранжевая революция», первоначально означавшего протестные движения на Украине, до описания недовольства в самых разных регионах: «все «оранжевые» сценарии, в общем, одинаковые, во главе стоит определенная группка *оранжевой элиты*» [Известия]; «оранжевая революция» всегда срабатывала в тех государствах, в которых стоял проамериканский режим. Возьмем, к примеру, *Египет*. — Мубарак был основным союзником американцев в регионе. [Комсомольская правда]; *Иран* едва не захлестнула «оранжевая революция», вызванная сомнениями в законности признания его победителем», «в *Зимбабве* может произойти своя «оранжевая революция» [Известия]. Происходит развитие словесного образа, эмоционально воздействующей общественно значимой информации, образующей особую иерархическую систему, в которой воплощен принцип «единичное — особенное — всеобщее», ярко представленный в его функционировании и динамике развития.

В зависимости от условий как языковых, так и внеязыковых, противоположными могут оказаться различные явления и соответствующие им слова: «Молдавия: «цветная» революция или бесцветный экономический кризис?» [РИА новости]; «В Грузии победила «революция роз», зарплаты чиновников были мизерными, цвела коррупция» [Известия], *шипы* революции *роз* [Труд], Нижегородская «революция роз» назначена на август. «Революция роз», затеянная мэром Булавиновым накануне выборов, должна, наконец, навести порядок в сфере торговли цветами [Новый регион].

Учет характера оппозиции важен для исследования «раздвоенного» на противоположности единства. Создаются различные «представления действительности», возникает то или иное видение мира, его объективной реальности. Процесс воздействия словесных образов на человека и его способ мышления многомерен, передача определенной информации, ценность которой (ее прагматический

уровень) зависит от системной силы, которая конденсирует наиболее актуальные смыслы. Их общая особенность – отклонение от обычного словоупотребления, появление дополнительных факультативных контекстуальных смыслов, подвижных по своему характеру, дающее остраненное, свежее, творческое, а потому и осязаемое восприятие явлений действительности.

Язык движется между двумя полюсами, которые можно определить как общее и отдельное (индивидуальное), абстрактное и конкретное. Язык является проводником общественных установок и инструментом взаимодействия людей, медиатором в манифестации человеческих отношений, особой формой взаимодействия людей, важнейшим механизмом их социального поведения. Он сохраняет и передает из поколения в поколение информацию, накопленную коллективным сознанием, образуя особое «концептуальное пространство, отражающее мировосприятие людей современной эпохи» [Сорока 2012: 124], «в котором создается, перемещается и потребляется информация» [Проскурин 2007]. Определяя информационное пространство как «совокупность знаковых систем, сигналов и проявлений информационных связей, язык можно рассматривать как особый вид социальных информационных связей» [Словарь философских терминов 2013: 719].

Изменения в социальной, экономической и политической сферах жизни европейских стран названы «Бархатная революция». Этот словесный образ характеризуется «множеством текучих, изменчивых идеологических смыслов, которые обуславливают и закрепляют различные социокультурные представления и систему «ценностно-смыслового отношения к действительности» [Барт 2007: 14–15]. Лексическая основа словесного образа – антонимия, синтаксическая – параллелизм конструкций. Антитеза выступает в качестве одного из средств выражения контраста, который может быть представлен различными языковыми средствами революция «коренной переворот» – бархат – *мягкая, гладкая* ткань). Здесь намеренное усиление, выбор признаков контрастирующих слов: «Универсальная *прививка* демокра-

тии» — *вколол* ее, произошла «*бархатная революция*» и режим *изменился* [РБК Daily]; «лукавый язык подсказывает заведомо уклончивые уточнения: «*бархатная революция*», «*цветная революция*»... «*мирная революция*») [Известия]. В Белграде случилась *бархатная революция*, Милошевич потерял власть и скоро оказался в Гааге, где началось его *умирание* под присмотром гаагских врачей и судей [Известия]; «Это — социальный *протест*, а не «*бархатная революция*» [Новый регион].

Информационно-содержательная специфика, обусловленная актуальностью и злободневностью содержания словесного образа, находит свое развитие в многовекторности и разнонаправленности коммуникативного взаимодействия: «Итоги *бархатной революция*х Армении», «Произойдет ли *бархатная революция* в Венесуэлле? «Говорят, что в «Спартаке» случилась «*бархатная революция*» [Труд]. «В компании произошла «*бархатная революция*»: ОАО «Промышленная группа «Уралинвестэнерго» сообщил, что господин Ахтямов намерен добровольно выйти из бизнеса [Новый регион]. Обыгрывание словесного образа и игровое сближение слов подчеркивает ту или иную характерную черту или сторону изображаемого, передавая динамику его развития, меняя способ образного представления предмета или явления. В таком образном, остранным употреблении прослеживается оценка изображаемого как выражение авторской модальности: «Костюм: *бархатная революция*. Гламурный *бархат* вышел в этом сезоне на первый план»; «Если же в ваши планы входит *бархатная революция*» своей жизни, то укорачивайте волосы постепенно, на два-три сантиметра в месяц» [Комсомольская правда].

В настоящее время такие бархатные революции продолжают новой волной массовых протестов «*желтые жилеты*». Информация, ценность которой (ее прагматический уровень) зависит воз-
действующей силы слова, конденсирует наиболее актуальные смыслы: «Желтые жилеты» шагают по планете», «Бунт «желтых жилетов» дорос до выборов в Европарламент» [Коммерсантъ]. Многократные и разнонаправленные «переливы» обычных номинативных и образных значений — яркое, характерное изобразитель-

ное средство эффективный прием эстетического освоения действительности. Сложные отвлеченные понятия оживают, приобретают конкретные, зримые формы: «Кто *шьёт* жёлтые жилеты?» [Аргументы и факты]; «Как «желтые жилеты» изменили неделю *моды* в Париже», «Желтые жилеты» *выходят из моды*. Избегайте «жилетов»: с чем воюет неделя моды в Париже» [Газета. ru].

Образный ряд находит поддержку в ряду прямых номинаций, творческое осмысление действительности является и приемом, и «призмой» художественного воплощения замысла автора. «Переключки», слияние прямого и переносного употреблений слова, сознательно сталкиваемых для создания образной картины изображения с ее колебаниями от номинативного смысла до образного приводят к их интеграции.

В многоликом проявлении слова прямо или косвенно выражается субъективно-оценочное отношение к *социально* значимым явлениям, представлены множественные точки зрения — как «внутренняя» по отношению к медиатексту, так и «внешняя», детерминированная творческим изменением действительности с помощью различных изобразительных средств, что отражается в «политико-идеологическом модусе формирования медиатекста» [Клушина 2008: 36].

Особое видение, этот «двойной свет», приводит к деформации и обнажению подобных отношений в текстах средств массовой информации, усиливает воздействие фактического материала, который обретает новые смысловые связи. Словесные образы в аспекте остроты следует рассматривать как конвенции накопления, хранения и передачи социально значимой информации. Прагматическая ценность, многомерность и многоплановость словесных образов медиапространства во взаимообусловленности их информативности и экспрессивности. Актуальные, обладающие наибольшей яркостью и повторяемостью словесные образы отражают творческие установки автора, его моральные, политические, эстетические оценки происходящего в мире и формируют ценностное осмысление информационного пространства.

Словесный текст произведения – форма его существования, по нему реконструируется содержание, воссоздается место в культуре его времени или в культуре меняющихся эпох. Теория остранения в широком смысле – не только конструктивный прием, но и поэтический принцип, мотивирующий творческий процесс, побуждающий отходить от привычного, обнаруживать новые грани в осмыслении действительности.

Чем более элементарный характер имеют знаковые системы, тем выше степень однозначности отображения реальной действительности. Живое, осязаемое слово как система миропонимания – принцип художественного восприятия и изображения окружающего мира во всем многообразии его проявления и эстетического освоения действительности. Такое слово дает «осязаемое» изображение предмета или явления, делает изображение сосредоточенным, очищенным от второстепенных случайных деталей.

Образные номинации различных явлений, предметов реального и воображаемого мира позволяют актуализировать их разнообразные свойства и качества. Индивидуально-авторская картина мира обусловлена оценочной позицией автора, его точкой зрения на факты действительности. Авторская концепция мира (картина 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*. В таком образном, остраненном употреблении прослеживается оценка изображаемого как выражение авторской модальности.

Словесные образы в культурно-историческом пространстве отражают явления действительности, их глубинный идеологический уровень. Слово – единство общих и индивидуальных, нейтральных и эмоционально окрашенных значений. Постигание структуры «образа автора» как концентрированного воплощения сути произведения

неизбежно приводит к анализу словесных 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].

Творческое слово в современном информационном пространстве является проводником общественных установок и инструментом взаимодействия, медиатором в манифестации человеческих отношений, особой формой взаимодействия людей, важнейшим механизмом их социального поведения. Оно сохраняет и передает из поколения в поколение информацию, накопленную коллективным сознанием, образуя концептуальное пространство, отражающее мировосприятие людей современной эпохи.

Слово в современном глобальном медиадискурсе – инструмент различных трансформаций, материал творческих преобразований, активно использующийся в различных целях, в тесном взаимодействии *эмотивной* и *манипулятивной* функций, «вещь остраивается не ради нее самой, а ради *идеологической значимости* этой вещи, значимости, которая не создается, а разоблачается остраиванием» [Бахтин 1998: 173].

Словесные образы медиапространства, обусловленные *информационно – содержательной* спецификой словесного творчества, особым использованием элементов, конструированием новых смыслов, позволяющих изучать и концептуализировать мир со стороны его художественного восприятия и познания, вызывают исследовательский интерес. Язык как живое динамичное средство общения способен к передаче различных *новых возникающих смыслов* и отражает их динамику, помогает их созданию и развитию, «с помощью средств массовой информации происходит обновление языка современности, языка социума» [Солганик 2008: 10].

Аккумуляция и восприятие разных видов информации зависит от формы ее представления, способного породить возможные интерпретации содержания слова-понятия, совокупности признаков обозначаемого данным понятием предмета, т.е. репрезентировать *интенциональный мир* в поле «общения сознаний».

ПОСЛЕСЛОВИЕ

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». Молодой Виктор Шкловский, стремясь оживить поблекший язык, сделать его осязаемым, воскресить слово для поэзии, в работах «Воскрешение слова», «Искусство как прием» «Материал и стиль в романе Льва Толстого «Война и мир» обосновал остранные как наиболее общий прием и закон поэтического языка.

Понимание слова как акта творчества открывает возможность необычного художественно-остранненного изображения действительности. Поиск и художественное конструирование слова является важнейшим этапом в порождении языка и выявляет специфику остраниения как ключевого понятия формирования и развития поэтической картины мира в ее полиспецифике – не непосредственное отражение действительности, а видоизменение, остраниение этого отражения.

Сущность искусства поэтического слова как системы средств художественного мышления и когнитивной активности человека, необычного ракурса представления объектов и явлений действительности нашла свое отражение в одной из самых фундаментальных идей в области художественной речи – теории остраниения.

В художественном произведении, представляющем собой воплощение внутреннего единства идейного содержания, образов и

эстетически организованных языковых средств, реализуется эстетическая функция языка. Составляющие этого единства диалектически связаны на основе иерархических отношений «форма – содержание». В.Б. Шкловский неоднократно упоминал в своих работах утверждение А.А. Потебни: «язык есть форма по отношению к образу, как образ есть форма по отношению к идейному содержанию произведения».

Обращение к остранинию в его лингвопоэтическом понимании как основы образно-языковой структуры художественного текста, как наиболее общего приема словесного искусства, по отношению к которому все другие, включая традиционные тропы и фигуры, выступают как частные является весьма важным при изучении языка как первоэлемента литературы. Закономерность разворачивания систем остранинных знаков – импликация языковых средств текста (как «необразного», так и образного характера), объясняет взаимодействие и взаимообогащение словесных рядов в художественном произведении.

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

Поэтическое слово – объект рационального и художественно-интуитивного познания, процесс и результат эстетического моделирования мира. Динамичность и гибкость, обусловленная асимметрией формы и содержания, представленная в системе поэтического языка, привлекает различные смежные области гуманитарного знания: аксиологию, логический анализ языка, когнитивистику, семантику возможных миров, что свидетельствует о широком диапазоне

эстетических исканий. Поэтический язык сквозь призму остраннения рассматривается не только с точки зрения его эстетической функции, но и как онтологическая и герменевтическая категория.

Теория остраннения как самое широкое истолкование языковой образности и основа образной системы в эстетике слова является актуальным направлением в развитии русской лингвистической мысли, соотносимое с современными парадигмами лингвистического знания: когнитивной, антропологической, лингвокультурологической. На протяжении XX века складывалась тенденция к нейтрализации границ между отдельными областями гуманитарного знания, образуя общее поле исследований для философии, психологии, семиотики, поэтики, риторики. Междисциплинарные научные парадигмы характерны для разных областей исследований. Целостное многоаспектное изучение остраннения отражает характерную черту современных научных исследований — полипарадигмальность, характеризующую анализ объекта по разным направлениям, в разных парадигмах знаний.

Творческий характер языковой и речевой деятельности проявляется в создании новых и преобразовании существующих в языке типизированных средств и способов, характеризующих лингвокреативную деятельность. Живое, образное описание событий с использованием экспрессивных ресурсов языка придает информации особую выразительность, усиливает воздействие фактического материала, который обретает новые смысловые связи. Это не только составляющая реального мира, но и впечатление, определяющее его видение. Это особый способ видения мира смысла, символов, мифов как способ социального взаимодействия.

Остраннение играет важную роль в истории культуры и литературы, и как конструктивный прием, и как теоретическая идея, и как техника, используемая писателями, журналистами, искусствоведами.

Остраннение как особый модус восприятия и способ осмысления действительности свойственно творческому сознанию — в науке, искусстве, политике, социальной сфере и многих других. Остранне-

ние, присущее всем творческим актам как рассмотрение привычных связей в новом свете, является конструктивным принципом, который придает миру, созданному в художественном произведении, особый статус в отношении эмпирической действительности. Создавая особую реальность, искусство выражает способность создавать новое бытие. В.Б. Шкловский, введя в литературоведение понятие остранения, создал не только новый термин, но и сформулировал важнейший эстетический принцип искусства.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Абрамова Е.С. Массмедийный дискурс: сущность и особенности // Филологические науки. Вопросы теории и практики Тамбов: Грамота, 2014. – № 12 (42): в 3-х ч. – Ч. I. – С. 17–19.
- Абашев В.В. Геопозитический взгляд на историю литературы Урала // Литература Урала: История и современность. Екатеринбург: изд-во АМБ, 2006. – С. 17–30.
- Адмони В.Г. Грамматика и текст. – Вопросы языкознания. – 1985. – № 1. – С. 63–69.
- Аймермахер К. Знак. Текст. Культура. – М.: Дом интеллектуальной книги, 1998. – 260 с.
- Античные риторика. – М.: Изд-во МГУ, 1978. – 231 с.
- Апресян Ю.Д. Языковые аномалии: типы и функции // Res Philologica: Филологические исследования. – М.: Наука, 1990. – С. 50–71.
- Аристотель. Поэтика. – М.: Рипол-Классик, 2017. – 224 с.
- Арутюнова Н.Д. Фактор адресата // Известия АН СССР. Серия литературы и языка, 1981. – № 4. – С. 356–367.
- Бабенко Л.Г. и др. Лингвистический анализ художественного текста. – Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та., 2000 – 534 с.
- Бабенко Г.Г. Лингвопоэтика русской литературы эпохи постмодернизма. – СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 2007. – 410 с.
- Барт Р. Избранные труды. – М.: Директ – Медиа, 2007. – 978 с.
- Барышков В.П. Аксиология личностного бытия. – М.: Логос, 2005. – 192 с.
- Басалаева О.Г. Особенности информационной картины мира как частнонаучной в условиях современной социальной реальности

// Философские науки. Электронный журнал Курского государственного университета – 2015. – № 2 (34).

Бахтин М.М. К эстетике слова // Контекст 1973. – М.: Наука, 1974. – с. 258–281.

Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Художественная литература, 1975. – 502 с.

Бахтин М.М. Тетралогия. М.: Лабиринт, 1998. – 608 с.

Бахтин М.М. Автор и герой: К философским основам гуманитарных наук. – СПб.: Азбука, 2000. – 336 с.

Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Эпос и роман. – СПб.: Азбука, 2000. – С. 11–176.

Белый А. Символизм как миропонимание. – М.: Республика, 1994. – 528 с.

Белый А. Мастерство Гоголя. – М.: Книгобек, 2011. – 412 с.

Бердяев Н. О власти пространств над русской душой // Судьба России. М.: изд-во АСТ. 2004. – С. 62–68.

Бодрийяр Ж. Система вещей. – М.: Изд-во Всероссийская государственная библиотека иностранной литературы им. М.И. Рудомино, 1995. – 174 с.

Буллер К. Теория языка: Репрезентативная функция языка – М.: Прогресс, 1993. – 307 с.

Валентинова О.И. Семиотика полифонии. – М.: Изд-во РУДН, 2005. – 259 с.

Васярова О.А. Опыты «скрещивания» литературы и кино. «Иприт» В. Шкловского и Вс. Иванова как симбиотическое целое // Вестник Самарского университета. История, педагогика, филология. – 2017–. № 1. 2. – С. 28–31.

Веселовский А.Н. Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля // Историческая поэтика. – М.: Высшая школа, 1989. – С. 101–155.

Веселовский А.Н. Поэтика сюжетов // Историческая поэтика. – М.: Высшая школа, 1989. – С. 300–307.

Виноградов В.В. К построению теории поэтического языка // Поэтика: Временник отдела словесных искусств истории искусства. Вып. III. – Л.: Academia, 1927. – С. 5–24.

Виноградов В.В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. – М.: Академия наук СССР, 1963. – 255 с.

Виноградов В.В. О теории художественной речи. – М.: Высшая школа, 1971. – 239 с.

Виноградов В.В. О художественной прозе. // О языке художественной прозы: Избранные труды. – М.: Наука, 1980. – 360 с.

Витгенштейн Л. Философские работы. – М.: Гнозис, 1994. Ч. 1 – 520 с.

Воеводина Л.Н. Миф как символическая система // Вестник МГУКИ 2011. – № 6. – С. 39–44.

Волошинов В.Н. (М.М. Бахтин). Марксизм и философия языка: Основные проблемы социологического метода в науке о языке. – М.: Лабиринт, 1993. – 188 с.

Выготский Л.С. Психология искусства. – М.: Директ-Медиа, 2014. – 578 с.

Гак В.Г. Пространство вне пространства // Логический анализ языка. Языки пространств. М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 127–135

Гак В.Г. Сопоставительная лексикология. – М.: Либроком, 2018. – 264 с.

Гадамер Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики – М.: Прогресс, 1988. – 699 с.

Гадамер Г. Актуальность прекрасного. – М.: Искусство, 1991. – 366 с.

Гарипова Г.Р. Информационная картина мира как социокультурное явление // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. – 2015. – № 5. – С. 20–24.

Гаспаров М.Л. Поэтика // Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М.: НПК Интелвак – М., 2001. – Стлб. 785–787.

Гилфорд Дж. Три стороны интеллекта задач // Психология мышления. – М.: Прогресс, 1965. – С. 433–457.

Гиндин С.И. Риторика и проблемы структуры текста // Дюбуа Ж. и др. Общая риторика. – Благовещенск: Благовещенский гуманитарный колледж им. И.А. Бодуэна де Куртене, 1998. – С. 355–364.

Глазков А. Из реальности в текст и обратно: очерк прагматики нарративного текста. – М.: ДеЛибри, 2018. – 424 с.

Горшков А.И. Лекции по русской стилистике. – М.: Литературный институт им. А.М. Горького, 2000. – 272 с.

Григорьев В.П. К спорам о слове в художественной речи // Слово в русской советской поэзии. – М.: Наука 1975. – С. 5–75.

Григорьева А.Д. Слово в поэтическом тексте // Известия АН СССР. Серия литературы и языка – 1976. – Т. 35. – № 3. – С. 252–259.

Гуманитарная география: Пространство и язык географических образов. – СПб.: Алетейя, 2003. – 331 с.

Гумбольдт В. Избранные труды по языкознанию. – М.: Прогресс, 1984. – 397 с.

Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Т. 1 – М.: Академический проект, 2009. – 496 с.

Добросклонская Т.Г. Медиадискурс как объект лингвистики и межкультурной коммуникации // Вестник Московского университета. Серия 10. Журналистика. – 2006. – № 2. – С. 20–33.

Дунаев В.Ю. Онтология и поэтика способности воображения // Вопросы философии. – 2013. – № 11. – С. 15–25.

Дускаева Л.Р. Медиалингвистика в России: лингвопраксиологическая доминанта // Медиалингвистика. – 2014. – № 1. – С. 5–15.

Дьяконов И. М. Архаические мифы Востока и Запада. – М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1990. – 247 с.

Дюбуа Ж. и др. Общая риторика. Благовещенск: Благовещенский гуманитарный колледж им. И.А. Бодуэна де Куртене, 1998. – 392 с.

Жирмунский В.М. К вопросу о «формальном методе» // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста. Антология. – М.: Academia, 1997. – 320 с.

Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Работы по поэтике выразительности: Инварианты – Тема – Приемы – Текст – М.: АО Издательская группа Прогресс, 1996. – 344 с.

Заика В.И. Понятие остражнения и компоненты художественной модели // Вестник Новгородского государственного университета. – 2004. – № 29. – С. 97–103.

Зубова Л.В. Поэзия Марины Цветаевой. Лингвистический аспект. Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1989. – 264 с.

Ильин В.В. Аксиология. – М.: Изд-во МГУ, 2005. – 216 с.

Иванов Вяч. И. О новейших теоретических исканиях в области художественного слова // Научные известия. Вып. II. – 1922. – С. 164–181.

Ильин И.П., Цурганова Е.А. Современное зарубежное литературоведение: концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. – М.: Интрада, 1999. – 319 с.

Ингарден Р. Исследования по эстетике. М.: Иностранная литература, 1962. – 572 с.

Казарин Ю.В. Поэтический текст как уникальная функционально-эстетическая система. Автореф. дисс... д-ра филологич. наук. – Екатеринбург 2001. – 36 с.

Капица В.Ф., Светликова И.Ю. Истоки русского формализма: традиция психологизма и формальная школа // Социальные и гуманитарные науки. Серия 7. Литературоведение. – 2006. – № 1. – С. 34–40.

Караулов Ю.Н. Общая и русская идеография. – М.: Наука, 1976. – 354

Карцевский С. Об асимметричном дуализме лингвистического знака // Звегинцев В.А. История языкознания XIX–XX веков в очерках и извлечениях. Ч. II. – М.: Просвещение, 1965. – С. 85–91.

Кассирер Э. Сила метафоры // Теория метафоры. – М.: Прогресс, 1990. – С. 33–44.

Клушина Н.И. Стилистика публицистического текста. – М.: МГУ, 2008. – 242 с.

Кожеевникова Н.А. Типы повествования в русской литературе XIX–XX вв. – М.: ИРЯ, 1994. – 333 с.

Козлов А.С. Миф // Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М.: НПКи Интелвак, 2001. – Стлб. 559–562.

Коллингвуд Р. Дж. Принципы искусства. – М.: Языки русской культуры, 1999. – 328 с.

Кольридж С. Т. Избранные труды. Серия: История эстетики в памятниках и документах. – М.: Искусство, 1987. – 353 с.

Корман Б.О. Избранные труды по теории и истории литературы. – Ижевск, 1992. – 236 с.

Корман Б.О. Итоги и перспективы изучения проблемы автора // Страницы истории русской литературы. – М.: Наука, 1971. – С. 199–206.

Кривцун О. А. Эстетика. Москва: Юрайт, 2015. – 549 с.

Крученых А.Е. Новые пути слова // Манифесты и программы русских футуристов. – Мюнхен, 1967. – С. 64–72.

Кубрякова Е.С. и др. Краткий словарь когнитивных терминов. М.: Изд-во МГУ, 1996. – 245 с.

Кубрякова Е.С. Парадигмы научного знания в лингвистике и ее современный статус // Известия РАН, 1994. – Т. 53. – № 2. – С. 3–16.

Курилович Е. Очерки по лингвистике. – М.: Изд-во иностранной. Литературы, 1962. – 456 с.

Ларин Б.А. Эстетика слова и язык писателя. – Л.: Художественная литература, 1974. – 285 с.

Левченко Я. Другая наука: Русские формалисты в поисках биографии. М.: НИУ ВШЭ, 2012. – 304 с.

Лингвистика и аксиология: этносемиометрия ценностных смыслов: коллективная монография. – М.: Тезаурус, 2011. – 352 с.

Лихина Н. Е. Актуальные проблемы современной русской литературы. Постмодернизм. – Калининград: Изд-во Калининградского ун-та, 1997. – 60 с.

Ленько Г. Н. Уровни анализа текстовой эмотивности (на примере текстов художественного стиля) // Вестник Ленинградского университета им. А.С. Пушкина. – 2014. – Т. 1. – № 2. – С. 192–201.

- Ломоносов М.В.* Полное собрание сочинений: Труды по филологии. Т. 7 – М.: Наука, 2011 г. – 863 с.
- Лотман Ю.М.* Риторика // Уч. зап. Тартуского ун-та. Труды по знаковым системам, 12. – 1981. – Вып. 515.
- Лотман Ю.М.* Статьи по семиотике и типологии культуры. – Таллинн: Александра, 1992. – 472 с.
- Лотман Ю.М.* Проблема художественного пространства в прозе Гоголя // Избранные статьи: В 3 т. Статьи по семиотике и типологии культуры. Т. 1 – Таллинн: Александра, 1992. – С. 413–447.
- Лотман Ю.М.* Семиосфера. СПб: Искусство, 2010 – 704 с.
- Лосев А.Ф.* Аристотель и поздняя классика // История античной эстетики. Т. IV. – М.: Искусство, 1975.
- Лосев А.Ф.* Из ранних произведений. М.: Правда. 1990. – 656 с.
- Лосев А.Ф.* Философия. Мифология. Культура. – М.: Политиздат, 1991. – 525 с.
- Лосев А.Ф.* Диалектика художественной формы. – М.: Академический Проект, 2010. – 425 с.
- Лосев А.Ф.* Диалектика мифа. – СПб.: Азбука; Азбука-Аттикус, 2014. – 214 с.
- Маклюэн Г.М.* Понимание Медиа: Внешние расширения человека. – М.: «Гиперборей», «Кучково поле», 2007. – 464 с.
- Маслова В.А.* Когнитивная лингвистика. – М.: ТетраСистемс, 2005. – 256 с.
- Маслова Ж.Н.* Когнитивный подход в исследованиях художественного и поэтического текста // Мир языков: ракурс и перспектива Минск: БГУ, 2014. – Том I. – С. 189–201.
- Мельчук И.А.* Опыт теории лингвистических моделей «Смысл ↔ Текст». – М.: Школа «Языки русской культуры», 1999. – 370 с.
- Миронов В.В.* Глобальное коммуникационное пространство и кризис культуры / В.В. Миронов // Вопросы философии. – 2006 – № 2. – С. 27–38.
- Михайлов А. В.* Несколько тезисов о теории литературы // Историческая поэтика и герменевтика. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2006. – С. 487.

- Неретина С.С.* Тропы и концепты. М.: ИФРАН, 1999. – 277 с.
- Нестерова Е.А.* Вещь: место в структуре мира произведения // Новый филологический вестник. – 2017. – № 2 (41) – С. 51–62.
- Ним Е. Г.* Медиапространство: основные направления исследования // Е.Г. Ним. Бизнес. Общество. Власть. Высшая школа экономики. – 2013. – № 14. – С. 31–41.
- Новая философская энциклопедия*, электронный ресурс, 2010 <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/page/about> – (Дата обращения – 10.01.2020).
- Новиков Л.А.* Избранные труды. Т. II. Эстетические аспекты языка. Miscellanea. – М.: Изд-во РУДН, 2001. – 842 с.
- Новиков Л.А.* Поэтический язык // Русский язык. Энциклопедия. – М.: Большая Российская энциклопедия; Дрофа, 1997. – Стлб. 356–58.
- Новиков Л.А.* Семантическое поле как текстовая структура // Теория поля в современном языкознании. Материалы научно-теоретического семинара. Ч. IV. Уфа, 1997.
- Новиков Л.А.* Художественный текст и его анализ. М.: ЕДИТОРИАЛ УРСС, 2003. – 304 с.
- Падучева Е.В.* Семантические исследования: Семантика времени и вида в русском языке; Семантика нарратива. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. – 464 с.
- Панченко О.Н.* Виктор Шкловский: Текст – миф – реальность (к проблеме литературной и языковой личности). – Szczecin 1997. – 348 с.
- Поляков М.Я.* Вопросы поэтики и художественной семантики. – М.: Сов. писатель, 1978. – 446 с.
- Проективный философский словарь*, электронный ресурс, 2002. <http://philosophy.niv.ru/doc/dictionary/projective/articles/69/ostranenie.htm> – (Дата обращения – 20.10. 2020).
- Проскурин С. А.* Геополитическое измерение глобального информационного пространства. Геополитика. – М.: РАГС, 2007. – С. 59–71.

Пыхтина Ю.Г. Виртуальное пространство в литературе: типология, структура, функции // Вестник Оренбургского государственного университета. – 2017. – № 1 (201). – С. 114–118.

Радбиль Т.Б. Языковые аномалии в художественном тексте: Андрей Платонов и другие. – М.: Флинта, 2012. – 323 с.

Резвина О.Г. Системно-функциональный подход в лингвистической поэтике и проблемы описания поэтического идиолекта // Проблемы структурной лингвистики. – М.: Наука, 1989. – С. 134–151.

Роднянская И.Б. Художественное время и художественное пространство // Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М.: НПКи «Интелвак», 2001. – Стлб. 1174.

Руднев В.П. Словарь культуры XX века: Ключевые понятия и тексты. – М.: АГРАФ, 1999. – 381 с.

Сетир Э. Избранные труды по языкознанию и культурологии. – М.: Прогресс, 1993. – 656 с.

Словарь философских терминов. М.: ИНФРА, 2004. – 731 с.

Солганик Г.Я. Место языка СМИ в литературном языке. Перспективы развития // Мир русского слова. – 2008. – № 2. – С. 9–18.

Солганик Г.Я. О структуре и важнейших параметрах публицистической речи (языка СМИ) // Язык современной публицистики: Сб. статей. – М.: Флинта; Наука, 2005. – С. 13–30.

Сороко С.М. Структура информационного пространства культуры // Вестник Полоцкого государственного университета. Серия: Педагогические науки. – 2012. – № 15. – С. 123–127.

Соссюр Ф. Труды по языкознанию. – М.: Прогресс, 1977. – 698 с.

Стенник Ю.В. Теоретико-литературные взгляды М.В. Ломоносова // Ломоносов и русская литература. – М., 1987. – С. 36–42.

Тамарченко Н.Д. Повествование // Литературная энциклопедия терминов и понятий – М.: НПКи Интелвак, 2001. – Стлб. 750–751.

Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. – М.: Аспект Пресс, 1996. – 344 с.

Топоров В.Н. Модель мира // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2-х тт. – М.: Советская энциклопедия, 1982. – Т. 2 – С. 161–163.

Топоров В.Н. Текст: семантика и структура // Пространство и текст. – М.: Наука, 1983. – С. 227–284.

Трубецкова Е.Г. «Новое зрение»: визуальные коды русского формализма // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. – 2012. – Т. 12 – Выпуск. 3. – С. 39–43.

Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка. – М.: Едиториал – УРСС, 2004. – 176 с.

Тынянов Ю.Н. Архаисты и новаторы. Электронный ресурс. – М., 1985 <https://imwerden.de/publ-6277.html> – (Дата обращения – 10.01.2020).

Уемов А.И. Вещи, свойства и отношения. – М.: Книга по Требованию, 2013. – 184 с.

Успенский Б.А. Поэтика композиции. – СПб.: Азбука, 2000. – 352 с.

Успенский Б.А. Семиотика искусства. – М.: Школа Языки русской культуры, 1995. – 367.

Успенский Б.А. История и семиотика: восприятие времени как семиотическая проблема // Этюды о русской истории. – СПб.: Азбука, 2002 – С. 9–77.

Уфимцева А.А. Типы словесных знаков. М.: Либроком. Лингвистическое наследие XX века, 2011 г. – 208 с.

Фатеева Н.А. Лингвистическая поэтика сегодня: проблематика и перспективы // Лингвистика и поэтика в начале третьего тысячелетия. Материалы международной научной конференции. Институт русского языка им. В.В. Виноградова РАН. – М.: Словари. Ру., 2007. – С. 11–23.

Философский словарь. – М.: МЭ Инфра, 2004. – 661 с.

Фосслер К. Эстетический идеализм. М.: ЛКИ, 2007 – 144 с.

Флоренский П.А. Сочинения в 3-х т.т. У водоразделов мысли. – Т. 2. – М.: Правда, 1990. – 446 с.

Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. – М: Прогресс, 1993. – 324 с.

Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. – М.: Наука, 1978. – 800 с.

Фуко М. Слова и вещи. – М.: А-сад, 1994. – 460 с.

Хайдеггер М. Искусство и пространство. Вещь // Время и бытие: Статьи и выступления – М.: Республика, 1993. – С. 312–327.

Хайдеггер М. Исток художественного творения. – М.: Академический Проект, 2008. – 528 с.

Хайдеггер М. Интервью журналу «Экспресс» // М.: Логос. – 1991. – № 1. – С. 47–58.

Ханзен-Леве Оге А. Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. – М.: Языки русской культуры, 2001. – 672 с.

Химич Г.А. К вопросу о философии и семиотике художественного текста // Вестник РУДН. Серия Теория языка. Семиотика. Семантика. – 2010. – № 2. – С. 33–40.

Хлебников В. Собрание сочинений. Том 6. Книга 1. – М.: ИМЛИ РАН, 2005. – 451 с.

Хлебников В. Время – мера мира. – М.: Лимбус пресс, 2018. – 589 с.

Черемисина Н.В. Языковые картины мира и их семантическое взаимодействие в художественном тексте // Человек. Язык. Искусство. – М.: Московский педагогический университет, 2002. – С. 12–23.

Чудаков А.П. Предметный мир литературы // Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения. – М.: Наука, 1986. – С. 251–291.

Чудаков А.П. Слово – вещь – мир: От Пушкина до Толстого: Очерки поэтики русских классиков. – М.: Современный писатель, 1992. – 317 с.

Шкловский В.Б. – Потебня // Поэтика: Сборник по теории поэтического языка. Выпуск I. II. – Петроград., 1919. – С. 3–6.

Шкловский В.Б. Искусство как прием // Поэтика: Сборник по теории поэтического языка. Вып. I. II. – Петроград, 1919. – С. 101–114.

Шкловский В.Б. Пять человек знакомых. – Тифлис: Заккнига, 1927(а) – 100 с.

Шкловский В.Б. Техника писательского ремесла. – М. – Л.: Молодая гвардия, 1927(б) – 72 с.

Шкловский В.Б. Материал и стиль в романе Льва Толстого «Война и мир». – М.: Федерация, 1928. – 250 с.

Шкловский В.Б. За и против. Заметки о Достоевском. – М.: Советский писатель, 1957. – 259 с.

Шкловский В.Б. О теории прозы. – М.: Советский писатель, 1983. – 383 с.

Шкловский В. Б. За 60 лет. – М.: Искусство, 1985. – 577 с.

Шкловский В.Б. Гамбургский счет М.: Советский писатель, 1990. – 426 с.

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.

Щедрина И.О. Новые аспекты современной нарратологии // Вопросы философии. – 2017. – № 9. – С. 151–161.

Шпет Г.Г. Внутренняя форма слова: Этюды и вариации на темы Гумбольдта. – М.: КомКнига, 2006. – 216 с.

Шпет Г.Г. Эстетические фрагменты. Своевременные напоминания. Структура слова in usum aestheticae. М.: Либроком, 2010. – 136 с.

Эйхенбаум Б.М. Мой современник. Маршрут в бессмертие. – М.: Аграф, 2001. – 384 с.

Эйхенбаум Б.М. Вопросы поэтики. Сквозь литературу. – М.: Книга по требованию, 2012. – 279 с.

Эйнштейн А. Физика и реальность. – М.: Наука 1968. – 360 с.

Энгельгардт Б.М. Формальный метод в истории литературы. – Л.: Academia, 1927. – 118 с.

Эрлих В. Русский формализм: история и теория. – СПб.: Академический проект, 1996. – 352 с

Юдина Н.В. Русский язык в XXI веке: кризис? эволюция? прогресс? – М.: Гнозис, 2010. – 293 с.

Язык СМИ как объект междисциплинарного исследования. Сборник статей. – М.: МГУ, 2004. – 216 с

Якобсон Р.О. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против»: Сборник статей. – М.: Прогресс, 1975. – С. 193–230.

Якобсон Р.О. Работы по поэтике. – М.: Прогресс, 1987. – 464 с.

Якобсон Р.О. Доминанта // Хрестоматия по теоретическому литературоведению. – Выпуск 1. – Тарту: ТГУ, 1976. – С. 56–64.

Якобсон Р.О. Два аспекта языка и два типа афатических нарушений // Теория метафоры. – М.: Прогресс, 1990. – С. 110–132.

Якобсон Р.О. Московский лингвистический кружок // *Philologica* 3. 1996. – С. 361–379.

Якубинский Л.П. Откуда берутся стихи // Избранные работы. Язык и его функционирование. – М.: Наука. 1986. – С. 194–196.

Якушева Г.В. Остраннение // Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М.: НПКи Интелвак, 2001. – Стлб. 703.

Якушева Г.В. Архетип – М.: НПКи Интелвак, 2001. – Стлб. 59–60.

Carden P. Ornamentalism and Modernism // *Russian Modernism/Ithasa*. – London. 1976. – P. 49–64.

Eliot T. The use of Criticism. Studies in the relation of criticism. – London : Faber, 1970. – 156 p.

Eastmen M. Art and the life of action. – London : Allen, 1935. – 189 p.

Fontanier P. Les figures du discours. Champs classiques. 150 Paru le. 2009. – 510 p.

Gavins J., Steen G. Cognitive Poetics in Practice. London / New York: Routledge, 2003. – 204 p.

Gosetti-Ferencei, J. The World and Image of Poetic Language: Heidegger and Blanchot // *Continental Philosophy Review*. – 2012. Vol. 45. – P. 189–212.

Heidegger M. Elucidations of Holderlin's Poetry. – N.Y.: Humanity Books, 2000. – 244 p.

Jacobson R.O. Co je poesie? // Volné sméry. – 1933/1934. S. 229–239.

Kenneth White. Conférences de Kenneth White 2010 Elements de geopoetique // L'Esprit nomadt, Paris 1987. A; Géopoétique et sciences humaines, n6, 2010. <https://www.institut-geopoetique.org/fr/dictionnaire-de-geopoetique> - (Date of access: 10.01 .2020).

McLuhan M. The Medium is the Massage: An Inventory of Effects. – New York: Gingko Press, 2002. – 159 p.

Meletinskij E. Segal D. Structuralism and Semiotics in the USSR, 1971. – Diogenes 73. – P. 88–125.

Read H. Surrealism and romantic Principle Criticism Read H. Surrealism and romantic Principle Criticism. – N. Y., 1948. – P. 95–116.

Sheldon R. Victor Shklovsky: An international Bibliography of Works by and about Him. Ann Arbor, 1977.

Rogers B. Poetic Uncovering in Heidegger Aporia. – 2006. – Vol. 122. – 7p .http://aporia.byu.edu/pdfs/rogers-poetic_uncovering_in_heidegger.pdf – (Date of access: 10 .01. 2020).

Russian Formalism: A collection of Articles and Texts./ Ed. by St. Bann and J.E. Bowlit. Edinburg. 1973. – 320 p.

Viet J. Les methods structuralistes dans les sciences sociales. – Hague, 1965.

Список источников

- Акунин Б. Смерть Ахиллеса. – М.: Назрань. Захаров. АСТ., 2000.
- Белый А. Старый Арбат: Повести. – М.: Московский рабочий, 1989.
- Белый А. Серебряный голубь. – М.: Художественная литература, 1989.
- Булгаков М. Белая гвардия. Театральный роман. Мастер и Маргарита: Романы. – М.: Эксмо, 2009.
- Вайль П. Гений места. М. : КоЛибри, 2006 – 488 с.
- Веллер. М. Смысл жизни: Избранное. – М.: АСТ, 2008.
- Вознесенский А. На виртуальном ветру. – М.: Центрполиграф, 2018.
- Гоголь Н. Нос. – М.: Китони, 2009 г.
- Евтушенко Е. Стихи. – М.: Эксмо, 2016 г.
- Евтушенко Е. Моя избранная проза. – М.: ЭксмоПресс, 1999.
- Замятин Е. Избранные произведения: В 2 тт. Т. 1– М.: Художественная литература, 1990.
- Леонов Л. Избранное. – М.: ИТРК, 1999.
- Маяковский В. Сочинения: В 3-х тт. – М.: Художественная литература, 1978. – Т. 2.
- Пастернак Б. Воздушные пути. М.: Советский писатель, 1982
- Паустовский К. Собрание сочинений: В 7-ти тт. – М.: Книжный клуб КнигоВек – Т. 6., 2012.
- Пильняк Б. Повесть непогашенной луны: Рассказы. Повести. Роман – М.: Изд-во Правда, 1990.
- Пелевин В. Чапаев и пустота. – М.: Вагриус, 1998.
- Пелевин В. Шлем ужаса. Креатифф о Тесее и Минотавре. – М.: Открытый мир, 2005.
- Пелевин В. Generation «Р». – М.: Эксмо, 2009.
- Поляков Ю. Избранное: В 2-х тт. – Спб.: Художественная литература. Санкт-Петербургское отделение, Культура, 1994.

Пушкин А. Собрание сочинений: В 3 тт. – М.: Художественная литература, 1986. – Т. 1, 2.

Толстой Л. Война и мир. – М.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2014.

Толстой А. Собрание сочинений: В 10-ти тт. – М.: Художественная литература, 1958. – Т. 5–6.

Федин К. Собрание сочинений: В 10-ти тт. – М.: Художественная литература, 1970. – Т. 1–3.

Чехов А. Избранное. В 3-х тт. – М.: Векта, 1994.

Национальный корпус русского языка. Газетный подкорпус.
Режим доступа: <http://www.ruscorpora.ru/new/search-paper.html>

ОГЛАВЛЕНИЕ

От автора	3
-----------------	---

ПРЕДИСЛОВИЕ	5
-------------------	---

Глава 1.

ПОЭТИЧЕСКИЙ ЯЗЫК И ОСТРАННЕНИЕ. ХУДОЖЕ- СТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКОЕ МОДЕЛИРОВАНИЕ МИРА КАК СРЕДСТВО ЕГО ПОЗНАНИЯ	11
--	-----------

1.1. Значение как эстетический феномен. Поэтическая функция языка	11
--	----

1.2. Поэтический язык в концепции «формальной школы»	17
---	----

1.3. Остраннение как концептуальная основа творческого мышления	23
--	----

1.4. Истоки остраннения. Поэтическое воззрение на мир	25
---	----

1.4.1. Мифология – способ концептуализации и по- знания действительности	28
---	----

1.4.2. Поэтическое творчество и остраннение сквозь призму античной традиции	31
--	----

1.4.3. М.В. Ломоносов и его исследование поэтиче- ского слова «под углом ораторского действия»	39
---	----

1.4.4. О слове – сущности особого рода, сходной с произведением искусства – в интерпретации В. фон Гум- больдта	42
---	----

1.4.5. А.А. Потебня о языке как форме творческой дея- тельности человека и акте познания окружающего мира	44
--	----

1.4.6. Теория словесно-поэтического творчества в свете идей В.В. Виноградова. «Образ автора» как детерминан- та художественного произведения и доминанты художествен- ного изображения действительности	48
--	----

Глава 2.

ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ СТАТУС ОСТРАННЕНИЯ. ПРОБЛЕМНОЕ ПОЛЕ ИССЛЕДОВАНИЯ И ГРАНИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

55

2.1. Остраннение и его сущностные характеристики. Вектор развития, диалектическое переосмысление и эволюция понятия

55

2.2. Лингвистический и литературоведческий подходы к исследованию остраннения. Не вместо, а вместе

61

2.3. Эстетический *modus operandi*. Остранненный знак как словесный образ

66

2.4. Структура остранненного знака, синтагматические и парадигматические условия реализации его образной семантики

72

2.4.1. Формальный анализ остранненного знака

73

2.4.2. Функционально-грамматический аспект исследования остранненного знака как конструктивного компонента текста

78

2.4.3. Семантика остранненного знака в единстве синтагматических и парадигматических характеристик

82

2.4.4. Семантические преобразования и дискурсивная аномальность как порождение новых смыслов. Смысловая плотность художественного текста

93

2.4.5. Интегрирующая роль остранненных знаков как эмоционально-художественных структур в композиционной структуре текста

97

2.4.6. Текстовое семантическое поле и имплицативная структура его развертывания

108

Глава 3.

ЛИНГВИСТИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА И ОСТРАННЕНИЕ

125

3.1. Текст как художественное пространство

129

3.2. Нарратология в аспекте остраннения как инварианта общей образности. Субъектные формы повествования (повествователь, рассказчик, персонажи)

131

3.3. Внесубъектные формы (художественное время, художественное пространство, художественные предметы) и остраннение

143

3.3.1 Хронотоп. Остраннение художественного времени и пространства

143

3.3.2. Монтажные приемы как синтез субъектно-речевого и пространственно-временного планов художественного пространства текста	153
3.3.4. Принципы остранный конструирования художественного предмета	161

Глава 4.

СЛОВЕСНЫЙ ОБРАЗ ВО ВРЕМЕНИ И ПРОСТРАНСТВЕ СКВОЗЬ ПРИЗМУ ОСТРАННЕНИЯ

4.1. Геопозитические образы как объект эстетического и аксиологического осмысления	177
4.2. Типы и способы реализации остранный. Словесный образ в культурно-историческом пространстве	185
4.3. Время – мера мира. Эмотивная и манипулятивная функция остранный в контексте актуального социального бытия	198
4.4. Информативность и экспрессивность словесных образов: от изобразительности к оценочности. Творческое использование слова в медиапространстве	204

ПОСЛЕСЛОВИЕ

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Научное издание

Новикова Марина Львовна

**ОНТОЛОГИЧЕСКАЯ СУЩНОСТЬ ИСКУССТВА
ПОЭТИЧЕСКОГО СЛОВА И ОСТРАННЕНИЕ**

Монография

Подписано в печать 28.01.2020 г. Формат 60х90 1/16.

Бумага офсетная. Печать офсетная.

Усл. печ. л. 15,0. Заказ 3155. Тираж 300 экз.

Отпечатано ООО «Издательство «Экон-Информ»
129329, Москва, ул. Кольская, д. 7, стр. 2. Тел. (499) 180-9407
www.ekon-inform.ru; e-mail: eeep@yandex.ru