

## СЕМИОТИКА И СЕМАНТИКА. СТИЛИСТИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

---

### ИЗУЧЕНИЕ СЕМАНТИКИ ОСТРАННЕННОГО ЗНАКА- СЛОВЕСНОГО ОБРАЗА КАК ЕДИНИЦЫ И КОМПОНЕНТА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА ТЕКСТА

*М.Л.Новикова*

Москва, Россия

*Summary:* The main principles of study of the structure of *Ostranneny* symbol are described, the syntagmatic and paradigmatic conditions for realization of its literary semantics are analyzed. The article is devoted to the complex multifold analysis of the theory of *ostranneny* and of its interrelated constructive-poetic and linguostylistic functions, the linguistic status of *ostranneny* as the invariant of figurativeness are analyzed.

«Формальная школа» впервые поставила вопрос о месте эстетической функции среди других функций языка. С начала XX века в работах ОПОЯЗа и школы «русского формализма» качества поэтического языка были вполне осознаны теоретически как структура. В этот период были заложены общие основы его изучения как полноправного объекта лингвистического и эстетического исследования. Искусство, подчеркивали представители ОПОЯЗа, – это не непосредственное отражение действительности, а видоизменение, остраннение этого отражения. Поэтический язык отличается от обычного (практического) языка ощутимостью своего построения, творческим изменением действительности с помощью различных приемов. Для того чтобы нарушить автоматизм восприятия, необходимо «воскресить» слово, описать вещь остранненно, как увиденную впервые, «целью искусства является дать ощущение вещи как видение, а не как узнавание; приемом искусства является прием остраннения вещей и прием затрудненной формы» [Шкловский 1919: 104-105].

Специфика художественного творчества и лежащая в его основе особая творческая организация материала заключается не в непосредственном отражении действительности, а в видоизменении, остраннении этого отражения.

Основываясь на понятии внутренней формы слова как основы словесного искусства, можно утверждать, что возможность создания новых представлений по существу своему лежит в основе остраннения. Понима-

ние слова как акта творчества открывает возможность необычного художественно-остранный изображения действительности. В художественном произведении с помощью различных приемов дается его особое художественное видение и раскрывается внутренняя форма (способ представления) изображаемого как эстетической ценности.

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 выражением мысли, основываясь на представлении о том, что язык есть знак, обозначение явления и акт познания окружающего мира. Искусство – не непосредственное отражение действительности, а «известное видоизменение этого отражения. Между произведением искусства и природою стоит мысль человека; только под этим условием искусство может быть творчеством» [Потебня 1990: 30]. Это видоизменение или, говоря иначе, остранный – неперемное условие поэтического творчества. Остранный – это иной способ восприятия. Заслуга писателя в «известной гибкости образа, в силе внутренней формы возбуждать самое разнообразное содержание» [Потебня 1990: 28].

Исследование остранный как основы образной языковой семантики и структуры художественного текста диктует необходимость рассмотрения текста как сложно организованной системы, функционирование которой обусловлено одновременно внешними факторами (антропологичность, духовность, эстетичность и др.) и внутренними факторами собственно языковой природы.

Единицей лингвистического анализа остранный как основы образно-языковой структуры компонентов текста и всего текста в целом будем считать остранный знак как словесный образ. Он является эстетически организованным структурным элементом стиля художественного произведения. Это определяет и формы его словесного построения, и принципы его композиционного развития.

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

Художественное пространство, как и всякая моделирующая система, структурировано. Каждое художественное произведение уникально в силу объективно-субъективного видения автора и представлено с позиций определенного эстетического идеала.

Сложные образные структуры, которые являются и специфическим приемом компактного упорядочивания информации, управляемым глубинными и ассоциативными связями, 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, 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, вырывания предмета из привычного окружения, 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 и все целое. Остранные знаки выделяют значимые события, свойства, качества и т.д., их комбинирование создает протяженную развивающуюся структуру, не являющуюся прямым зеркальным отражением действительности, а представляющую ее интерпретированное отображение, включающее характеристику и оценку изображаемого.

Последовательный анализ остранненного знака в тексте, 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 остранненного знака и дать его экспрессивно-стилистические и эмоциональные характеристики.

Изучение художественного текста как семантической структуры неизбежно выдвигает проблему характеристики некоторых его параметров, существенных для нашего исследования. Для того чтобы обозначить содержательные стороны сложного языкового знака – текста, в современных исследованиях используют термин *семантическое пространство*, «при этом его употребление отмечено многозначностью и пересекаемостью с другими текстовыми явлениями в связи с широким пониманием категории текстового пространства» [Бабенко 2000: 67]. Семантическое пространство художественного текста объемно и выражает не только явные, эксплицированные смыслы, но и имплицитные. В его формировании участвуют как художественное произведение, содержащее набор языковых знаков –

слов, предложений, сложных синтаксических целых, так и интерпретация текста читателем в процессе его восприятия.

Остранный знаки в их различных комбинациях друг с другом и с остальными компонентами текста – существенные составляющие, к которым принадлежит система образов, авторские оценки, тематические мотивы и т.д.

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

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

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

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

Мы опираемся на важнейшее теоретическое положение о сущности языка как знаковой системы. Основной онтологической чертой языка является двуплановый модус его существования: язык как система знаков и моделей их сочетаемости и речь как реальное функционирование этой системы. Объективно-субъективная природа языка, полифункциональность его назначения, двумерность структурно-семантической организации, свойство двуплановой структуризации языка по-разному определялись исследователями: Ergon-Energeia ἐνεργεια, (В. фон Гумбольдт), язык как потенциальная система категорий и язык как процесс (Бодуэн де Куртене), язык как система знаков и речь как реализация этой системы (Н.Трубецкой), язык как код и речь как сообщение (Р.Якобсон). «Понимание самой сущности знака, знакового значения, зависит <...> также от того, какой аспект языка – динамический или статический, деятельный или структурный, коммуникативный или номинативный берется за основной» [Уфимцева 1974: 18].

Исследуя особенности употребления остранный знака в тексте, мы исходим из того, что текст, с одной стороны, подчиняется правилам языка, а с другой стороны, – это с и с т е м а, которая имеет свою структуру, она иерархична. «Эта иерархичность внутренней организации <...> является существенным признаком структурности» [Лотман 1996: 26]. Язык – системно-структурное образование, в нем существуют уровневые системы

единиц. Единицы разных уровней претерпевают изменения, трансформируются в тексте. Таким образом, возможно говорить о более свободном, по сравнению с языковым, текстовом использовании языкового знака. Анализируя так называемую свободу языка, Л.Н.Мурзин говорит, что свобода – это сама сущность языка, и степень языковой свободы увеличивается при функционировании единиц языка в тексте [Мурзин 1997: 133]. Мастер художественного слова становится «соучастником в создании языкового мировидения – непрекращающегося процесса постижения мира через язык <...>, но каждое «новое» в языке подразумевает наличие уже существующего, и ни один из великих творцов не в состоянии создать хотя бы одно слово из ничего» [Гумбольдт 1984: 18].

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 проч.» [Падучева 1996: 199]. Языковой знак, претерпевая трансформации, приобретает новое качество. Для того чтобы понять, какие аспекты языка подвергаются сдвигу и интерпретации, необходимо обратиться к собственно языковой форме художественного текста, проанализировать его единицы и уровни. Структура художественного текста подобна структуре языковой системы в силу того, что поэтический текст, его языковая часть подчиняется «общесистемным законам языка, формируя и реализуя внутри себя свой язык, т.е. “язык в языке”» [Бабенко 2000: 295].

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

Остранненный знак является определенной структурой, конструктивным компонентом текста. Он обладает с м ы с л о н а к о п и т е л ь н о й , к у м у л я т и в н о й 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. Как остранный знак получает нестандартное лексическое наполнение, образующие его слова – необычную сочетаемость, а семантическая невязка слов приводит к появлению дополнительных факультативных контекстуальных сем, подвижных по своему характеру? 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 1977: 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 остранный является отклонением от обычного нормативного употребления слов, так как оно, кроме коммуникативной, выполняет еще и поэтическую (эстетическую) функцию [Якобсон 1975: 193-230], что находит выражение в особой сочетаемости слов. В результате этого создается наглядный конкретный образ, являющийся важным средством художественной речи. При ее восприятии происходит переживаемое вторичное (контекстуальное) семантическое согласование сочетающихся нестандартно слов, которое, как будет показано далее, обуславливает подвижность и многоплановость образа, семантико-эстетическое приращение смысла.

Это – своеобразное «нарушение» закона обычного семантического согласования слов, которые, казалось бы, не имеют между собой ничего общего, никаких общих смысловых элементов (сем), соединяющих их: *море веселья, море радости, море улыбок*. Здесь сочетающиеся слова семантически удалены друг от друга и потому не «пересекаются» в обычном употреблении. Совсем по-другому выглядят обычные, необразные 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 необразны, не задерживают на себе нашего внимания. Ю.Н.Тынянов говорил в этой связи, что если образ действителен, ощутим, (остранный – *М.Н.*), то соответствующее слово «как-то отодвинуто», в нем есть «какая-то невязка, динамизирующая значение (разрядка наша – *М.Н.*)». «Эта невязка может происходить оттого, что в слове столкнулись два значения, два основных признака – и эти два лексических единства теснят друг друга. Это может происходить из-за невязки фразового смысла (то есть смысла слова, определяемого фразой) с основным признаком (лексическим единством) данного слова» [Тынянов 1965: 227-228].

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

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

Семантика языковых единиц в их поэтической функции характеризуется не постоянными, а подвижными «колеблющимися» признаками, которые дают слитный групповой смысл [Тынянов 2004: 95], своеобразными семантическими обертонами, которые нами воспринимаются, но не имеют своих знаков в речи, а образуются из взаимодействующей совокупности слов. Сущность образного употребления поэтического слова представляет собой функцию поглощенную, отточенную, не строго логическую, а эстетическую. «Такое слово необязательно, даже неожиданно по поводу данной реалии, но незаменимо, как выражение модального качества мысли...» [Ларин 1974: 33].

Структурные формально-грамматические типы остранненных знаков получают в языке писателя нестандартное лексическое наполнение, а образующие их слова – необычную сочетаемость. Остранненные знаки в художественном тексте представляют собой не только элементы внешней структуры, они – «орудия художественного мышления, художественного познания и бытия литературных текстов» [Поляков 1978: 44]. Семантическая «невязка» остранненного знака приводит к появлению дополнительных факультативных контекстуальных сем, подвижных по своему характеру. Это рождает образный смысл, возникающий в результате столкновения нового и обычного значений (исходных и индивидуальных, контекстуальных сем). Остранненные знаки формируют художественное пространство текста в связи с тем, что они способны выражать не только явные, непосредственно эксплицированные смыслы, но и не явные, имплицитные.

Остранный знак как элемент вторичной моделирующей системы противоречив по своей сущности. На уровне поэтической реальности (в языке художественной литературы) он обладает творчески воспринимаемым смыслом. В остранных знаках различных типов происходит нарушение основного значения слов, потому что «вторичные признаки» в них выдвинуты, то есть семасиологизированы.

Рассмотрим следующие примеры: «Человек в светлом костюме имеет странный вид: кажется, что он был сильно грязен и только сегодня его вымыли, но так усердно, что уж навсегда стерли с него все яркое. Он смотрел вокруг *полиявшими глазами*» (М.Горький); «Навстречу, точно кинотени, прошли две женщины <...> дальше *проплыла высокая дама...*».

Специфика выделенных остранных знаков отчетливо проявляется при их проекции на соответствующие синонимические сочетания необычной семантики. (Сочетание *бесцветные глаза* может быть заменено более точным выражением *ставшие бесцветными глаза*, с более полной эквивалентностью передающим глагольность семантики словосочетания *полиявшие глаза*.)

ОСТРАННЕННЫЙ ЗНАК	=	полиявшие глаза	=	проплыла дама
НЕ ОСТРАННЕННЫЙ ЗНАК	=	бесцветные глаза	=	прошла дама

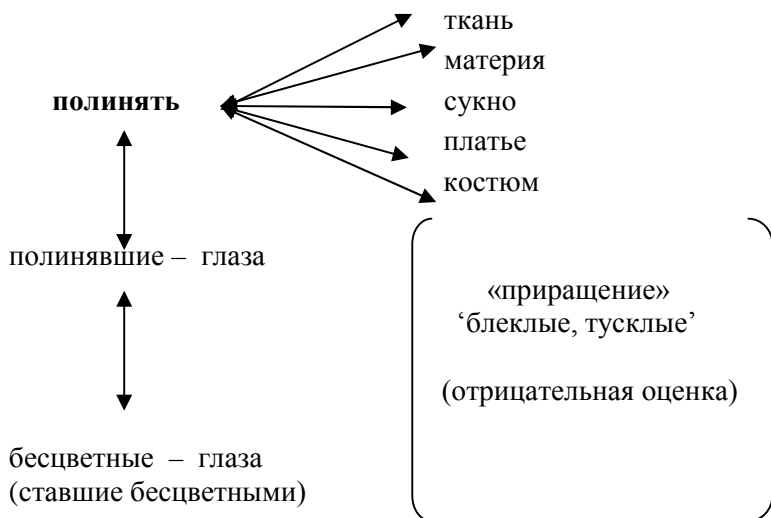
Верхний ряд сочетаний обнаруживает семантическое и эстетическое «приращение» за счет нестандартной, необычной сочетаемости, которая является объектом семантического анализа на синтагматическом уровне. С точки зрения обычного нормативного употребления (простой коммуникативной функции) в сочетаниях верхнего ряда, проецируемого на нижний, имеет место уже упоминавшаяся ранее «невязка» остранный знака и текста, точнее, «невязка» в самом контексте, на уровне минимальной языковой конструкции. Это – нарушение обычного семантического согласования, рассогласование. Наиболее характерные, актуализируемые компоненты значения глагола *полюнуть* (причастной формы *полюнувшие*) – семы вещного характера. Об этом свидетельствуют данные словарей: *Линять* 1. Об окраске или окрашенных предметах: теряя свою окраску, выцветать. Эта материя линяет (разрядка наша – М.Н.). При глаголе *выцветить*, через который определяется первый глагол, в том же словаре (т. 1, стлб. 523) даются сочетания с существительными конкретно-вещного характера, например: М а т е р и я в ы ц в е л а [Ушаков 1938, т. 2, стлб. 66].

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



Остранненный знак, с одной стороны, связан с механизмом обобщения, отражая ступени абстрагированного познания явлений и предметов реального мира, а с другой – с формированием мыслей и их выражением конкретным индивидом. Язык движется между двумя полюсами, которые можно определить как общее и отдельное (индивидуальное), абстрактное и конкретное, поэтому языковые значимости имеют непременно виртуальный, следовательно, общий характер для того, чтобы язык оставался независимым от индивида.

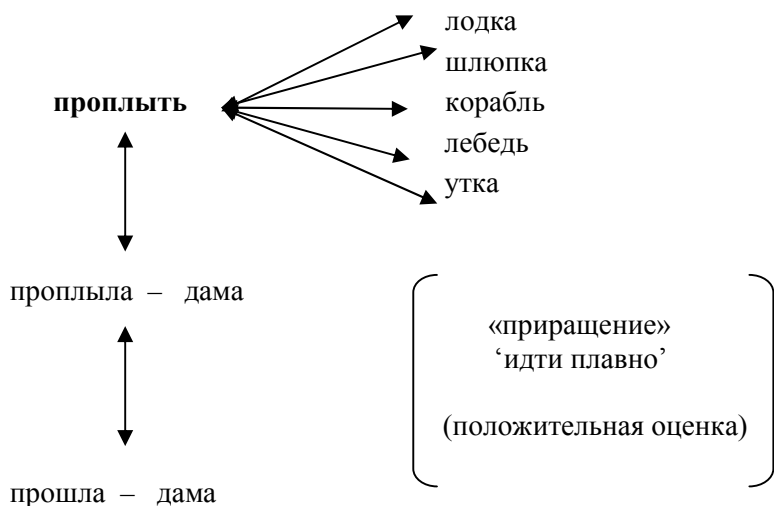
Как известно, языковой знак по закону асимметрического дуализма входит одновременно в два типа отношений: ассоциативные, или «омонимические» (точнее, отношения полисемии), и синонимические [Карцевский 1965: 85-90]. В соответствии с этим остранненный знак своим переносным значением оказывается включенным одновременно и в синонимические отношения со своей необразной опорной номинацией, и в ассоциативные отношения со своим основным, прямым значением, в котором это слово употребляется обычно в разветвленной системе сочетаний с другими словами. Это хорошо объясняет языковой механизм создания остранненного знака и его семантическое и эстетическое (оценочное) «приращение». Вернемся к анализу примеров, начатому ранее. Парадигматически его результаты можно обобщить так:



Остранненный знак осознается как таковой на фоне опорного нормативного синонимического сочетания *бесцветные (ставшие бесцветными) глаза*, присутствующего вместе с другими подобными в сознании говорящих (в системе языка). Семантическое «приращение» и сниженная оценочная характеристика появляется в результате ассоциаций, также данных в системе: тесная связь главного значения глагола с вещными существительными типа *ткань, материя, сукно, платье, костюм* и т.п. является основой коннотаций и «обертон» всей системы форм этого глагола в образ-

ном, переносном, значении (*поливявшие глаза*); существительное *глаза* сближается с вещным рядом, в силу чего его семантика трансформируется, делается колеблющейся, как и у самого глагола. В тексте происходит развитие этого словесного образа, система закономерных связей членов парадигмы приводит к своеобразию их семантического согласования и возникновению новой, эмоционально воздействующей информации: «Его *бледные вялые* губы сложены цветком <...>, *тускло* поблескивают ногти <...>, у него лицо человека умного и решительного – так жаль, что оно *стерто* чем-то грубым, тяжелым <...> сухой, стертый, с выцветшими глазами <...>, шагал медленно сухими ногами (М.Горький).

Эстетически переживаемое «приращение» смысла, усиленное использованием членов парадигмы, уточняет, заостряет наиболее важные характеристики изображаемого, делает описание наглядным. Новая, художественно значимая семантика словесных образов рождается в художественном тексте как сложно организованной системе, отражая глубину взаимодействия остранный знака и текста. В другом примере, анализ которого был проведен на синтагматическом уровне, «приращение» сопровождается, наоборот, положительной оценкой:



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

Рассматривая собственно семантический план остранный знака, подчеркнем другое его свойство, обнаруживаемое на более глубоком уровне анализа: остранный знак, состоящий из необразных компонентов, становится образным в целом благодаря контекстуальному согласованию его компонентов, несмотря на то, что «сила» их образности неодинакова: *поливявшие глаза*. Однако если такие глаза линяют, их наименование

перестает быть обозначаемым только обычных глаз: это вместе с тем и нечто «вещное», лишённое яркости, стёртое и даже вымытое, как вещь, белё (см. более широкий текст в первом предложении). Внешнее выражение «колеблющегося» образного смысла – сдвиг в характере сочетаемости слов: *бесцветные глаза* → *полинявшие глаза* (оппозиция «норма – отклонение от нормы»).

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

Остранненные 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 остраннения, смещения, сдвига в изображении. Семантический анализ остранненного знака на синтагматическом уровне состоит, прежде всего, в инвентаризации и систематизации различных типов остранненных знаков в оппозиции «отклонение от нормы – норма».

Обратимся к остранненным знакам разных типов. *Оксюморон* предполагает соседство в синтагме слов с противоречащими значениями, т.е. соседство семы, отрывающейся к сему другого слова синтагмы. Соединение противоположных по смыслу слов, образно раскрывающее противоречивые стороны обозначаемого, позволяет описать эстетически переживаемый эффект нарушения автоматизации восприятия: она высвечивает протирочивые стороны объекта. Таким образом, здесь также нарушаются правила узальной лексической сочетаемости, поскольку подобный остранненный знак декларирует существование некоей отсутствующей в словаре «архилексемы», объединяющей семы, принадлежащие к различным, противопоставленным значениям слова. Такой остранненный знак может быть интерпретирован как противоречивое сравнение. Он состоит из двух слов, одно из которых содержит сему, отрицающую другое слово, например: «морозный ветер поддувал в лицо жарко, будяще» (А.Малышкин); «сей труп живой, еще вчера // стонавший слабо над могилой» (А.С.Пушкин); «весь (лес – М.Н.) опутан легкой цепью пуховой; но красоты их безобразной я скоро таинство постиг» (М.Ю.Лермонтов). Сочетание контрастных по значению слов, создающих новое понятие или представление, нарушает правила лексического кода, фактически постулируя существование некоей «архилексемы», которая объединяет семы, принадлежащие к противопоставленным значениям слова, которые взаимно отрицают, а не дополняют друг друга. Во взаимодействии они «окрашивают» друг друга и обретают новый «эмоциональный вес». Сочетания противоположных по смыслу слов (*труп живой, легкая цепь, безобразная красота*), которые образно вскрывают в обозначаемом взаимоисключающие, противостоящие друг другу начала, дают возможность обратить

внимание на противоречивую суть обозначаемого как фокус, пересечение противоположностей.

*Ирония* предполагает употребление наименования (или целого высказывания) в смысле, прямо противоположном истинному, настоящему, перенос здесь также по контрасту, по полярности семантики: «За все, за все тебя благодарю я: // За тайные мучения страстей, // За горечь слез, отраву поцелуя... // За все, чем я обманут в жизни был» (М.Ю.Лермонтов). «Смещение» значения заключается здесь в том, что данный остранный знак всегда ложен по отношению к окружающему его контексту, выявляется на основе фонового знания. Деформация знаков, нарушение кода, извращение смысла осознается на фоне широкого контекста. Например: *Он умен, а она красива* – правильно построены, но если он глуп, а она страшная – появляется значение, противоречащее реальности. Остранный знак такого типа обычно не выделяется формально и демонстрирует дистанцию по отношению к фактам. Для нахождения реального семантического значения, «действительного смысла <...>, достаточно взять слова в смысле, обратном тому, который они, казалось бы, имеют и который им действительно присущ как элементам кода» [Дюбуа 1998: 254]. Ирония обычно не выражается формально, интонация – суперсегментное средство выражения. Выявляется знак такого типа на основе контекста или фонового знания, которое исключает буквальное его понимание: «Откуда, умная, бредешь ты, голова?»; «Ай, Моська! Знать она сильна, что лает на слона» (И.А.Крылов). Высказывания *умная голова, Моська сильна* содержат положительную оценку, которая отвергается в контексте всего произведения, исключая возможность буквального понимания сказанного, что приводит к изменению, «смещению» значения, противоречащего реальности, происходит «перекодировка систем» [Лотман 1996], задерживающая внимание, выводящая из «автоматизма восприятия» [Шкловский 1919].

*Антитеза* – стилистическая фигура контраста, резкого противопоставления понятий, положений, образов, состояний, усиливает эффект восприятия изображаемого, подчеркивает различное отношение к одному и тому же предмету, часто переходит в тексте художественного произведения в многоплановый развернутый словесный образ. Строясь на противопоставлении сравниваемых понятий, предметов, явлений и признаков, антитеза может быть резко подчеркнута семантическим или стилистическим различием слов, выражая сложную гамму противопоставлений, становясь важной художественной характеристикой текста. Такой остранный знак может быть интерпретирован как контрастное сравнение. Многоплановая развивающаяся антитеза может лежать в основе художественной структуры целого произведения (например, «Толстый и тонкий» А.П.Чехова, «Война и мир» Л.Н.Толстого, «Преступление и наказание» Ф.М.Достоевского и др.). Лексическая основа такого остранный знака – антонимия, синтаксическая – параллелизм конструкций. Антитеза выступает в качестве одного из средств выражения контраста, который, в отличие от нее, может быть представлен и другими языковыми средствами. Здесь намеренное усиление, выбор признаков контрастирующих слов. Остранный знак такого типа должен обязательно содержать в своих

компонентах некий общий элемент, общие семы с приемлемой изотопией. В случае отсутствия такого элемента антитеза может быть использована как остраннение реальности с дополнительной задачей, которую автор ставит перед собой: «Можно противопоставить любовь ненависти, но не уличный фонарь сыру», «Цены поднимаются, а пассажиры спускаются» [Дюбуа 1998: 247]. Последний пример может быть рассмотрен и в качестве создания дополнительного комического эффекта.

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

Анализ существенных и побочных сем, гипотетические схемы их последовательностей, а также субстанциальные и реляционные операции, вычеркивающие и добавляющие новые единицы к уже существующим, позволил представить очень своеобразную схему различных видов тропов и фигур [Дюбуа и др. 1998: 85-91]. Их сила зависит от степени необычности, а отклонение, лежащее в основе того или иного типа, может быть очень различным и зависит от устойчивости основных, ядерных элементов. Сила эта, в свою очередь, влияет и на эстетические возможности различных видов тропов, что отражается и на конечном эффекте фигуры. Специфические эстетические возможности различных типов остранненных знаков тесно взаимосвязаны с их семантикой. Широко известен тот факт, что Р.Якобсон определяет метонимию как привилегированную фигуру искусства реалистического направления, а метафору считает принадлежностью романтической и символистской эстетики [Якобсон 1975: 63]. Некоторые фигуры лучше, чем другие, согласуются с разными типами мировосприятия. Например, эллипсисы <...> и другие фигуры, возникающие в результате сокращения, «могут (но не обязательно) быть проявлением некоторого нетерпения в речи; обобщающая синекдоха представляется благоприятной для абстрагирующего хода мысли <...>, в классическом

искусстве охотно прибегали к литоте, в то время как гипербола была характерна для эстетики барокко» [Дюбуа и др. 1998: 269].

«Невязка», выдвигание вторичных признаков характеризует остранный знаки различных типов. В основе остранный знака, независимо от типологии его манифестаций, лежат принципиально сходные семантические процессы, позволяющие представить остранный 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 и с х о д н ы х и и н д и в и д у а л ь н ы х , контекстуальных сем. Экспансия приращенного значения имеет тенденцию распространяться на весь текст. Таким образом, остранный выступает как инвариантный признак, лежащий в основе как необычного описания предмета, действительности через непонимания героя, так и по существу всех тропов и фигур. Разумеется, этот инвариант получает конкретизацию в каждом из них как сходство, противоположность, противоречие и т.д. Целью анализа не является установление исчерпывающей таксономии всех видов тропов и фигур. Это задача специального исследования.

Необходим комплексный подход в исследовании остранный знака как единицы и компонента художественного пространства текста в аспекте синтагматики и парадигматики, в частности, в тесной связи с такими вопросами, как соотношение семантики остранный знака и семантики текста, проблема композиционного объединения частей художественного целого и интегрирующая роль остранный знака как словесного образа в структуре художественного произведения.

## ЛИТЕРАТУРА

- Бабенко 2000 – *Бабенко Л.Г., Васильев И.Е., Казарин Ю.В.* Лингвистический анализ художественного текста. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2000.
- Виноградов 1941 – *Виноградов В.В.* Стиль Пушкина. М.: Гослитиздат, 1941.
- Гак 1977 – *Гак В.Г.* О семантической организации повествовательного текста // Лингвистика текста: Сборник научных трудов. Вып. 103 / Моск. госуд. пед. ин-т иностр. языков им. М.Тореза. М., 1976.
- Гумбольдт 1984 – *Гумбольдт В.* Избранные труды по языкознанию: Пер. с нем. под ред. Г.В.Рабишвили. М.: Прогресс, 1984.
- Дюбуа и др. 1998 – *Дюбуа Ж. и др.* Общая риторика. Благовещенск: Благовещенский гуманитарный колледж им. И.А.Бодуэна де Куртене, 1998.
- Карцевский 1965 – *Карцевский С.* Об асимметричном дуализме лингвистического знака // Звегинцев В.А. История языкознания XIX – XX веков в очерках и извлечениях. Ч. II. М.: Просвещение, 1965.
- Ларин 1974 – *Ларин Б.А.* Эстетика слова и язык писателя. Л.: Худож. лит. Ленингр. отд., 1974.

М.Л.Новикова

- Лотман 1996 – *Лотман Ю.М.* О поэтах и поэзии: Анализ поэтического текста. СПб.: Искусство, 1996.
- Мурзин 1997 – *Мурзин Н.Л.* О степени свободы языка // Русское слово в языке, тексте и культурной среде. Екатеринбург: АРГО, 1997.
- Падучева 1996 – *Падучева Е.В.* Семантические исследования: Семантика времени и вида в русском языке. Семантика нарратива. М.: Школа «Языки русской культуры», 1996.
- Потебня 1990 – *Потебня А.А.* Теоретическая поэтика // Сост. А.Б.Муратова. М.: Высшая школа, 1990.
- Тынянов 1965 – *Тынянов Ю.Н.* Проблема стихотворного языка: Статьи. М.: Сов. писатель, 1965.
- Уфимцева 1974 – *Уфимцева А.А.* Типы словесных знаков. М.: Наука, 1974.
- Чернухина 1984 – *Чернухина И.Я.* Элементы организации художественного прозаического текста. Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1984.
- Шкловский 1919 – *Шкловский В.Б.* Искусство как прием // Поэтика: Сборник по теории поэтического языка. Вып. I, II. Пг., 1919.
- Якобсон 1975 – *Якобсон Р.О.* Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против»: Сборник статей / Под ред. Е.Я.Басина и М.Я.Полякова. М.: Прогресс, 1975.
- Fontanier 1968 – *Fontanier P.* Les figures du discours. Introd. per Gerrard Gennett. Paris: Flammarion, 1968.