

УДК 81'243:372.8

ФЕНОМЕН «ОСТРАНЕНИЯ» И СИНТАКТИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

(вопросы предпереводческого анализа)

В.А. Миловидов

Тверской государственной университет, Тверь

Рассматриваются синтаксические механизмы формирования художественной и эстетической специфики литературного текста; концепция «остранения» В. Шкловского анализируется и уточняется с семиотических позиций и позиций лингвоконцептологии.

Ключевые слова: *остранение, синтактика, художественность, валентность, концепт.*

Предпереводческий анализ по определению сводится не только к анализу лексических и синтаксических составляющих подлежащего переводу текста, но и к определению того принципа, на основе которого текст становится текстом, т.е. структурой. Этот принцип прежде всего и является объектом реконструкции в переводе. Предпереводческий анализ художественного текста, в свою очередь, обязан включать в себя процедуры выявления порождающего начала, которое делает текст именно художественным, а не публицистическим, научным, коммерческим и проч.

К настоящему времени и в литературоведении, и в лингвистике накоплен значительный материал, относящийся к феномену художественности (см., например: [6], [9]). Большинство исследователей, занимающихся данной проблематикой, считают художественность имманентной чертой *семантики* художественного текста. Вместе с тем, существуют авторитетные концепции, авторы которых полагают, что в тексте не существует внутренних, присущих самому тексту характеристик, которые позволили бы нам отнести текст к текстам художественным или, напротив, не-художественным [11]. Такого рода концепции акцентируют *прагматический* аспект формирования художественной семантики. Вместе с тем, феномен художественности, если рассматривать его с семиотических позиций, представляется, прежде всего, результатом работы *синтаксических* механизмов текста, которые формируют особые механизмы конструирования знаковой цепи. Вероятно, феномен художественности и может быть полностью выявлен и осмыслен только с учётом трёх уровней художественного семиозиса. Остановимся на последнем, синтаксическом уровне.

Несмотря на то, что программная статья В. Шкловского о приёме в искусстве [10] появилась без малого сто лет назад, а введённый исследователем термин «остранение» воспринимается ныне уже как терминологический архаизм, эвристический потенциал работы классика ОПОЯЗа до конца так и не раскрыт. Сделать же это можно, применив к анализу механизма остранения инструментарий семиотики, этого «органа» наук [4: 38], способного «гигиенизировать» и прояснить аналитические процедуры, в них принятые. Несомненную помощь как в уточнении положений статьи В. Шкловского, так и в более чётком определении феномена художественности может оказать и со-

временная лингвоконцептология. Напомним: по В. Шкловскому основным «...приёмом искусства является приём „остранения“ вещей и приём затруднённой формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия, так как воспринимательный процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлён» [10: 13]. Этот приём вывода «вещи из автоматизма восприятия» может, как полагает исследователь, реализовываться различными способами. В анализируемой же статье В. Шкловский показывает, как этот приём работает у Л. Толстого.

«Приём остранения у Л. Толстого, – пишет исследователь, – состоит в том, что он не называет вещь её именем, а описывает её, как в первый раз виденную, а случай – как в первый раз произошедший, при чём он употребляет в описании вещи *не те названия её частей, которые приняты*, а называет их так, как *называются соответственные части в других вещах* [10: 14] (курсив мой. – В.М.).

Не используя ни понятийный инструментарий семиотики, ни её терминологию, В. Шкловский по сути раскрывает синтактические механизмы формирования художественного. Называя части вещи иначе, чем принято, писатель навязывает описанию вещи чуждую этому описанию синтактику, рекомбинирует порядок и последовательность развёртывания знаковой цепи и привносит в неё логику и последовательность, приемлемую в иных цепях.

Технически это наложение синтактических структур (синтактическая метафора) и, на этой основе, их ресемантизация, у В. Шкловского рассматривается, хотя семиотически и не комментируется, на толстовском материале. В повести «Холстомер», где в качестве остраняющего начала выступает мировосприятие лошади, заглавный герой воспринимает синтактическую цепь «моя лошадь» (это предложение он постоянно слышит по отношению к себе: Холстомер, как и положено лошадям, является собственностью человека) как вариант синтактических цепей «моя земля», «мой воздух», «моя вода», и это наложение обнажает для него и для читателя «Холстомера» факт абсурдности собственнических отношений, установившихся в человеческом обществе («Слова: моя лошадь, относимые ко мне, живой лошади, казались мне так же странны, как слова: моя земля, мой воздух, моя вода» [8: 382.]).

Это наложение и производит «эффект обманутого ожидания» (Р. Якобсон), создавая то самое «затруднённое восприятие», о котором, как о главном инструменте формирования художественности, пишет В. Шкловский. Если же исходить из того, что синтактические механизмы, определяющие логику развёртывания знаковой цепи, включают в себя, в том числе, и валентность, те самые «крючки» Л.Теньера [7: 250], которые обеспечивают нормальную сочетаемость элементов высказывания, то, рекомбинируя их порядок и последовательность, создатель художественного текста разрывает между ними возможные («имплицитные» – Ч.У. Моррис [4: 42]) валентные связи. Отсюда можно сделать первое предположение: эффект художественности предопределён, прежде всего, ослаблением или уничтожением валентных связей между элементами знаковой цепи. В тенденции художественный текст – это текст, элементы которого «заряжены» по отношению к прочим элементам нулевой или даже отрицательной валентностью, текст, стремящийся к разрыву валентностных связей, по сути – стремящийся к саморазрушению. Но разрыв связей на уровне конкретных сочетаний элементов текста не уничтожает его как целост-

ность, и прежде всего потому, что уничтожить целостность написанного, т.е. формально завершённого текста нельзя – он уже существует как знаковая конструкция, реализованная автором (презумпция текстуальности). На основе этой целостности и происходит рекомбинирование валентностной структуры на ином, более высоком уровне. Но это рекомбинирование будет относиться уже не к «острающей» (художественной), а к «синтезирующей» (эстетической) составляющей литературно-художественного произведения.

В качестве иллюстрации того, как протекают данные синтаксические трансформации – небольшой пример из ранней лирики Б. Пастернака. Стихотворный текст удобен для анализа синтаксических процессов потому, что в нём, в силу «тесноты стихового ряда», законы формирования художественной семантики более очевидны; текст Пастернака удобен тем, что великий русский поэт, особенно в молодости, очень активно использовал разнообразные острающие средства:

Что почек, что клейких заплывших огарков
Налеплено к веткам! Затеplen
Апрель. Возмужалостью тянет из парка,
И реплики леса окрепли.

Лес стянут по горлу петлею пернатых
Гортаней, как буйвол арканом,
И стонет в сетях, как стенает в сонатах
Стальной гладиатор органа.

Поэзия! Греческой губкой в присосках
Будь ты, и меж зелени клейкой
Тебя б положил я на мокрую доску
Зелёной садовой скамейки.

Расти себе пышные брыжжи и фижмы,
Вбирай облака и овраги,
А ночью, поэзия, я тебя выжму
Во здравие жадной бумаги [5: 31].

Стихотворение Пастернака – произведение с доминирующей мета-составляющей; оно вписывается в широчайшую традицию, которую в школьной эстетике принято именовать «стихотворения о поэте и поэзии»: в рамках этой традиции поэт, не имея, видимо, иных интересов, пишет исключительно о самом себе и о своих занятиях. «Метафорист» Пастернак, в полном соответствии с безукоризненно работающей схемой психологического (природного) параллелизма, соотносит процесс «набухания» поэтического начала с «набуханием» и «возмужанием» начала весеннего. При этом «весеннее» реализуется в стихотворении не только на его лексико-сематическом уровне (набухающие клейкие почки, тепло апреля, всё более громкие и настойчивые крики врановых, долетающие из леса), но и на уровне фонологическом. Фоносемантически тема весны вводится ритмизированным повтором консонантных комплексов с финальной [л], имитирующих звук капли: «...*к*лейких *з*аплывших... *н*алеплено... *з*атеplen *а*прель... *р*еплики... *о*крепли...», в комбинации с узким гласным [е]. И вот на фоне этого мягкого и клейкого «затепления» в конце первого стиха, в его сильной позиции, мы обнаруживаем отнюдь не

мягкое и клейкое, а жёсткое и сухое «огарков» – элемент, который и на лексико-семантическом, и на фонсемантическом уровне (*огарков*) демонстрирует разрыв с предшествующей ему частью синтагмы (важно, что синтаксически, но не синтактически, «огарки» составляют с «почками» единое целое). Именно здесь, на стыке «*клейких заплывших*» и «*огарков*» в синтактической цепи, с одной стороны, реализуется механизм отрицательной валентности, а, с другой, начинает работать принцип презумпции текстуальности, который ресемантизирует «а-валентные» элементы текста и вновь наделяет их валентностью – но уже на ином, эстетическом уровне произведения.

Интересно, что в лучшем из существующих англоязычных переводов этого стихотворения Б. Пастернака (автор – А. Клайн, переводчик Овидия, Гете и проч.) отмеченный нами синтаксический «разлом» сглажен и эксплицирующим переводом, и синтаксически («огарки», которые у Пастернака не являются однозначно «огарками свечи», в переводе получают статус однородных членов по отношению к «почкам», да ещё и отделяются от них запятой – запятая и снимает конфликт валентностей элементов синтактической цепи):

How many sticky buds, candle ends
sprout from the branches! [12]

И, поскольку переводчик смягчил эффект отрицательной валентности, не столь полно, как в оригинальном тексте, был реализован и механизм «остранения», а, следовательно, не до конца был раскрыт художественный потенциал оригинального текста.

Презумпция текстуальности (основанное на негласном договоре читателя и писателя исходное предположение о целостности и законченности текста, в рамках которого обязательно реализуются структурные связи и отношения) обеспечивает формирование новых синтаксических связей, которые будут соотносить элементы иного уровня, подчиняющиеся иным векторам организации – не непосредственно-горизонтальным, но, условно говоря, ассоциативно-вертикальным.

В стихотворении Б. Пастернака «огарки», характеризующиеся отрицательной валентностью по отношению к «клейким заплывшим» почкам, устанавливают новые отношения (в том числе и посредством фоносемантической связи: *огарки – горлу... гортаней... гладиатор... органа...*) с «греческой губкой в присосках», т.е. с поэзией, что вполне логично: ассоциирование поэзии с пламенем свечи, с пламенем вообще – одна из банальностей, сопутствующих фигуре поэта и феномену поэзии. Правда, свеча Пастернака давно оплыла и погасла, но этот нюанс является материалом скорее для истории литературы, чем для семиотики и теории языка. Здесь, на этом новом синтаксическом уровне формируется уже не художественное, а эстетическое начало текста – некая смысловая конфигурация, в рамках которой доминирует семантика взаимопроникновения всего и вся, идея природной сущности поэзии и поэтической сущности природы, образ универсума (и даже «абсолюта») – и ещё многие и многие вещи, о которых можно прочесть в конкретных исследованиях поэтического творчества, причём, творчества не только Б.Л. Пастернака. Для нас же важна не семантика этой конфигурации, а её снятая логика, суть которой, вероятно, сводится к тому, что художественное начало, основанное

на механизмах отрицательной валентности, разрывает непосредственные синтаксические связи элементов знаковой цепи и устанавливает связи новые, формирующие эстетическую конфигурацию произведения, ее «архитектонику» [1: 36-43]. Художественное таким образом является оператором эстетического, а эстетическое – функцией художественного.

Отметим второй важный момент в работе В. Шкловского, относящийся уже не к механизмам порождения художественного, а к результатам их работы. «Целью искусства, – пишет исследователь, – является дать ощущение вещи, как видение, а не как узнавание» [10: 13]. «Видение» вещи, о котором говорит В. Шкловский, не обязательно связано с визуализацией объекта описания. Как ни хочется этимологически соотнести слова «художественность» и «художник» (именно последний визуализирует образ) – всё гораздо сложнее. Но то, что исследователь говорит о важности визуального, конкретно-чувственного компонента «вещи», порождённой в тексте приёмом остранения, очевидно. «Прежде всего обращает на себя внимание конкретно-чувственная, индивидуально-предметная форма отражения объективной действительности в О.х. (образе художественном – В.М.)» [2: 149], – это представление о художественном образе давно уже разошлось по словарям и энциклопедиям.

Термин «образ» – не самый популярный в традиционной лингвистике с её преимущественным вниманием к «телам» знаков и текстов. Но этот термин вполне соотносится с понятийно-терминологическим аппаратом более современных отраслей языкознания, обращённых к проблемам сознания языковой личности. Образ как когнитивный феномен, с одной стороны, реализованный («опредмеченный») в «теле текста» и, с другой стороны, воссозданный («распредмеченный») в процессе рецепции последнего более всего соотносится с основным объектом лингвоконцептологии, концептом.

Если же исходить из утвердившегося в науке представления о трёхуровневой структуре концепта (образная, понятийная и ценностная), то в художественном концепте реализуется прежде всего первый уровень. И это вполне объяснимо, если исходить из теории «остранения» В. Шкловского и современной теории концепта. Так, В.И. Карасик, описывая динамическую трёхуровневую структуру концепта, полагает: «Образная составляющая культурного концепта коррелирует с перцептивной и когнитивной сторонами концепта как психолингвистического феномена, а понятийная составляющая представляет собой выход на языковое воплощение рассматриваемого явления» [3: 136]. Отсюда с неизбежностью следует вывод: если «языковое воплощение» концепта подвергается разрушающему воздействию «остраняющих» речевых стратегий, направленных на его понятийную, логико-дискурсивную составляющую, то компенсаторные стратегии, ведущие к сохранению в полном объёме художественной информации, реализуются именно на уровне особых ментальных репрезентаций – образов, картинок, схем и т.д. [3: 133]. Именно через эти репрезентации писатель выводит нас на образ «вещи» – вещи как «видения», а не «узнавания» (10: 13).

Для переводчика эти соображения важны по той простой причине, что объектом перевода (особенно художественного) являются не слова и синтаксические структуры, а тот принцип, на основе которого слова и синтаксические структуры «укладываются» в текст таким, а не иным образом. Выявление

же принципа существования художественного текста обязательно подводит нас к необходимости анализировать механизмы его «саморазрушения», т.е. – механизмы художественной синтактики.

Список литературы

1. Бахтин М.М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. М.: Художественная литература, 1986. С. 26–89.
2. Гишман М.М., Домашенко А.В. Образ художественный // Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий. М.: Intrada. 2008. С. 149–151.
3. Карасик В.И. Лингвокультурные концепты: Подходы к изучению // Социолингвистика вчера и сегодня. М.: ИНИОН РАН, 2004. С. 132–163.
4. Моррис Ч.У. Основания теории знаков // Семиотика. М.: Радуга, 1983. С. 37–89.
5. Пастернак Б.Л. Стихотворения и поэмы. М.: Художественная литература, 1988. 511 с.
6. Сидорова М.Ю. К определению художественного текста: усложнения постгутенберговской эпохи // Текст. Структура и семантика. Докл. X юбилейн. междунар. конф. М.: МГОПУ, 2005 Т. 1. С. 132–143.
7. Теньер Л. Основы структурного синтаксиса. М.: Прогресс, 1988. 656 с.
8. Толстой Л.Н. Холстомер // Толстой Л. Н. Собрание сочинений: в 14 т.: Повести и рассказы, (1857–1863). М.: Гослитиздат, 1951. Т. 3. 442 с.
9. Тюпа В.И. Художественность // Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий. М.: Изд-во Кулагиной Intrada, 2008. С. 288–290.
10. Шкловский В. Искусство как приём // Шкловский В. О теории прозы. М.: Советский писатель, 1983. С. 9–23.
11. Searle John. The Logical Status of Fictional Discourse // John Searle Expression and Meaning. Studies in the Theory of Speech Acts. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1979. Pp. 58–75.
12. URL: <http://www.poetryintranslation.com/PITBR/Russian/Pasternak.htm/> (дата обращения: 24.03.2015).

«DEFAMILIARIZATION» AND SYNTACTICS OF LITERARY TEXT (on the procedures of the pre-translation analysis)

V.A. Milovidov

Tver State University, Tver

The article deals with syntactic mechanisms working in the literary text and forming its aesthetic characteristics, the idea of “defamiliarization” (or *ostranenie*) introduced by V. Shklovsky is clarified on the basis of semiotic and linguistic-conceptual analysis.

Key words: *defamiliarization, syntactics, artistry, valence, concept.*

Об авторе

МИЛОВИДОВ Виктор Александрович – доктор филологических наук, профессор кафедры теории языка и перевода Тверского государственного университета, e-mail: vik-milovidov@yandex.ru