

УДК 003(075.8)

СЕМИОТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ОБРАЗНОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

Токарев Г. В.

ФГБОУ ВО «Тульский государственный педагогический университет им. Л. Н. Толстого»,
г. Тула, Россия
E-mail: grig72@mail.ru

Целью исследования является изучение знаковой природы художественного текста. В задачи исследования входит выделение видов образов на основе их функционального и интерпретационного потенциала. Художественный текст является сложным знаковым пространством. Образ является частью знака. В исследовании осуществляется попытка семиотического подхода к образу. Образ антропоцентричен. Он создаётся человеком для воздействия на человека. Образ включает в себе потенциальную потребность в интерпретации. В соответствии с знаковой теорией Ч. Пирса в статье выделены иконические, индексальные, символические образы. Семиотическая классификация образа учитывает его интерпретационный потенциал. Интенцией иконического знака является создание иллюзии референтности. Интенция индексального образа – компрессия информации. Индексальный образ полностью не раскрывает связанное с ним содержание, но лишь намекает на него. Содержание образа обширно и зависит от компетентности читателя. Наполнение индексального образа может быть отражено в комментариях к тексту. Объём художественного текста становится причиной смыслового обогащения каждого слова и стоящего за ним образа. Индексальные образы формируют подтекст и закладывают основу понимания всего текста. Интенция символического образа – выражение идеи текста. Символический образ раскрывается постепенно, он содержит в себе подсказку к пониманию всего произведения. Символический образ характеризуется мерцающей, калейдоскопической семантикой, демонстрирует богатство и неисчерпаемость смыслов. Отличительной чертой образа-символа является его регулятивность. Предлагаемый в исследовании подход способствует адекватному пониманию содержания художественного текста.

Ключевые слова: Знак, текст, иконический знак, индексальный знак, символ, интерпретация, понимание

ВВЕДЕНИЕ

Целью настоящего исследования является рассмотрение результатов экстраполяции теории знаков Ч. Пирса на образные средства естественного языка. Достижение поставленной цели предполагает решение следующих задач: выделение типов образов на семиотической основе, а также определение интерпретационного потенциала каждого из них. Исследование осуществляется семиотическим и интерпретационным методами. Художественный текст представляет собой сложным образом организованное знаковое пространство. Образ является частью знака. Это означает возможность семиотического подхода к образу, в частности выделения в нём тех функционально-семантических аспектов, которые присущи знакам в целом.

Экстраполируя классификацию знаков, предложенную Ч. Пирсом, допускаем возможность выделения иконических, индексальных, символических образов. Образ антропоцентричен. Он создаётся человеком для воздействия на человека. Образ включает в себе стимулы к интерпретациям. Семиотическая классификация образа учитывает его интерпретационный потенциал.

В современной филологической науке каждый учёный, исследующий вопросы стилистики, поэтики формирует собственное определение образа. В нашем исследовании остановимся лишь на тех дефинициях, которые даны в современных энциклопедических словарях по стилистике и поэтике и признаны наиболее популярными. Следует заметить, что сложилось два подхода к интерпретации образа: литературоведческий и лингвистический. В рамках первого обращается внимание на содержательную составляющую образа, который понимается как элемент тематического пространства текста. В рамках второго рассматривается процесс формирования образа, его семантика и суггестивный потенциал.

В словаре актуальных терминов по поэтике образ трактуется как результат взаимодействия мира и творческого сознания: «характеризует специфические отношения внехудожественной действительности и искусства, процесса и результата художественного творчества...» [4, с. 149]. Авторы словаря в качестве дифференциальных признаков выделяют конкретность, чувственность, индивидуальность. Особо подчёркивается когнитивный аспект образа: он понимается как результат познавательной деятельности творящего человека. При этом образ несёт информацию как о явлении, так и о картине мира создавшей его личности: образ «...отражает как содержание познаваемого явления, так и содержание личности художника в их взаимопроникновении и выражает всеобщие закономерности жизни в их вымышленном индивидуальном явлении» [Там же]. Образ осуществляет три функции: отражает действительность, выражает её понимание, даёт ей оценку: образ «представляет собой единство отображения, осмысления и оценки объективной действительности» [Там же]. В связи с этим становится необходимым введение понятия образного смысла.

Образ соединяет сознание автора и читателя: «...писатель воплощает в слове художественный мир, а читатель становится причастным этому миру...» [Там же].

В когнитивном ключе трактуется образ и в литературной энциклопедии терминов и понятий под редакцией А.Н. Николюкина. Образ определяется через выполняемые когнитивные функции: воспроизводить, понимать, объяснять действительность: образ – «...форма воспроизведения, освоения и истолкования жизни...» [3, с. 671]. Кроме названных функций, образу приписывается функция интеграции: «сплочение, высветление и «оживление» материала силами смысловой выразительности» [Там же]. Образ характеризуется как «элемент художественного целого...» [3, с. 669].

В словаре А. Квятковского делается акцент на эстетической стороне образа, способах его выражения различными поэтическими средствами. Подчёркивается основная функция образа – изобразительная.

В стилистическом энциклопедическом словаре русского языка образность определяется через каналы чувственного восприятия, как изобразительность, «под которой понимается такая степень её предметной конкретности, благодаря которой содержание речи воспринимается преимущественно через чувственные представления (Стилистический энциклопедический словарь, 2011, 256).

Анализ многих современных энциклопедических словарей позволяет сделать вывод о тенденциях в объяснении феномена художественного образа. Главной особенностью является переход от функционально-эстетической к функционально-когнитивной трактовке образа.

ИЗЛОЖЕНИЕ ОСНОВНОГО МАТЕРИАЛА

Главная интенция иконического образа – создание иллюзии референтности. Такие образы используются при объективации пейзажных, интерьерных картин, портретов и подобного. Приведём пример: *«Наружный фасад гостиницы отвечал ее внутренности: она была очень длинна, в два этажа; нижний не был вышкатурен и оставался в темно-красных кирпичиках, еще более потемневших от лихих погодных перемен и грязноватых уже самих по себе; верхний был выкрашен вечною желтою*

краскою; внизу были лавочки с хомурами, веревками и баранками. В угольной из этих лавочек, или, лучше, в окне, помещался сбитеничик с самоваром из красной меди и лицом так же красным, как самовар, так что издали можно бы подумать, что на окне стояло два самовара, если б один самовар не был с черною как смоль бороною» (Гоголь Н. В. «Мёртвые души»). Отличие художественного образа от возможного соответствующего визуального фрагмента действительности состоит в том, что художественное сознание избирательно. Оно подвергает рефлексии не все аспекты действительности, а только те, которые являются наиболее существенными, необходимыми автору для реализации поставленных эстетических задач. Как видим из приведённого отрывка, из поля зрения художника уходит крыша здания, в портретной характеристике – описание носа, глаз и др. Эти детали создателю текста не нужны.

Художественное пространство стремится к компрессии. Это отражается, в первую очередь, на образном строе, поэтому индексальная интенция становится более активной, чем иконическая. Её сущность заключается в том, что образ полностью не раскрывает связанное с ним содержание, но лишь намекает на него. Этот эффект можно сравнить с айсбергом. Ч. Пирс так характеризовал индексальный знак: «...Тип знака, который будет динамически воздействовать на внимание слушающего и направлять его на определённый объект или событие». [2, с. 167]. Содержание образа обширно и зависит от компетентности читателя. Наполнение индексального образа может быть отражено в комментариях к тексту.

Так, в комментариях Ю. М. Лотмана первой главы «Евгения Онегина» к образу «*По цельным окнам тени ходят...*» находим следующее замечание: «Цена стекла определялась его величиной. Использование для окон огромных стёкол, делавших излишними оконные переплёты, составляла дорогостоящую новинку, которую могли позволить себе лишь немногие» [1, с. 577]. Понимая ценность цельного стекла, читатель догадывается, что Онегин бывал в самых богатых домах Петербурга.

Ю. М. Лотман установил следующую зависимость информативности художественного текста от его объёма: «...чем лапидарнее текст, тем весомее слово, тем большую часть данного универсума оно обозначает...» [1, с. 91]. Объём

художественного текста становится причиной смыслового обогащения каждого слова и стоящего за ним образа. Индексальные образы формируют подтекст и закладывают основу понимания всего текста. Так, в стихотворении Б. Ахмадулиной «Воскресный день» образ холодного душа, бьющего человека, как розгами, передают смыслы: «наказание», «нежелание», «боль»:

Бесстрастен и суров,
Холодный душ уже развесил розги.

В стихотворении «Зима на юге» того же автора передаётся смысл «обледеневшая вафелька лишает движения, свободы»:

Вернулась я, и обжигает кисть
Обледеневшей вафельки наручник.

Образ может быть связан с выражением идеи текста. В этом случае он выполняет символическую функцию, поскольку выступает как визуальный репрезентант того или иного концепта. Так, в стихотворении А. С. Пушкина «К морю» образ моря символизирует романтическое мироощущение: оно свободно («свободная стихия», «Как ты, могущ, глубок и мрачен, Как ты, ничем неукротим»), изменчиво («Ты катишь волны голубые И блещешь гордою красой»; «Смиранный парус рыбарей, Твоею прихотью хранимый, Скользит отважно среди зыбей: Но ты взыграл, неодолимый, И стая тонет кораблей»).

Символический образ раскрывается постепенно, он содержит в себе подсказку к пониманию всего произведения. Так, в рассказе Л. Юзефовича «Убийца» излагается история молодой еврейки, чья семья была уничтожена во время революционных событий 1921 года в Монголии, и офицера, который спас девушку. История запутанная и неясная. Рассказ построен как обдумывание разных версий. Рассуждения повествователя о судьбе своих героев прерывается описанием статуэтки богини милосердия:

«На окне, лицом к комнате, стояла железная фигурка Гуань Инь, богини милосердия, женской ипостаси бодисатвы Авалокитешвары. ... В левой руке она держала бутон лотоса на длинном стебле, правая поднята в благословляющем

жесте. Когда я принес ее домой, внутри нашлась свернутая в трубочку грязная бумажка, оставшаяся, видимо, не от тех людей, что снесли железную богиню антикварам, а от предыдущих хозяев. Это была краткая инструкция по достижению контакта с Гуань Инь.

В абсолютной пустоте мира следовало представить сине-черное небо, на нем – молочно-белую луну, окруженную мягким сиянием, а когда луна станет похожей на большую жемчужину, прозреть в ней богиню сострадания. Обращаться к ней надо не раньше, чем можно будет различить слезы счастья, выступающие у нее на глазах при возможности помочь чьей-то беде.

Она в самой себе слышит обращенные к ней мольбы, поэтому у моей Гуань Инь в знак сосредоточения и отрешенности от мира глаза были почти закрыты, из-под изогнутых в форме лепестков лотоса тяжелых век виднелись лишь узенькие полоски тронутых ржавчиной белков. Такую же, разве что не из железа, а бронзовую, евреи могли видеть в домашнем алтаре у Тогтохо» (Юзефович Л. «Убийца»). Обращение к данному символическому образу богини встречается в тексте несколько раз. Во-первых, при описании изображения князя Тогтохо. Полузакрытые глаза князя вызывают в сознании образ богини сострадания: *«Сохранилась единственная его фотография, на ней князь тоже запечатлен с закрытыми глазами».* Во-вторых, при описании возлюбленных, убегаящих из города в поисках спасения и покоя: *«Молочно-белая луна окружена мягким сиянием. Они не знают, что, если долго не отрывать от нее глаз, она превратится в жемчужину, жемчужина – в богиню милосердия. Тогда остается всего ничего – различить слезы счастья у нее на глазах и воззвать к ней о помощи» (Юзефович Л. «Убийца»).* Тем самым, образ богини милосердия является ключевым в развитии и интерпретации сюжета: главными героями движут силы добра, желания помочь, сострадать.

В повести Т. Малярчук «Мы. Коллективный архетип» в роли символического образа выступает рыба. Понятийное раскручивание данного образа выстраивается с опорой на коннотативные семы общеупотребительного значения – «рыба, посаженная в аквариум, несвободна», «рыба внешне спокойна», «рыба холодная».

Впервые рыба упоминается в ночном аллегорическом разговоре приехавших женщин. Одна из них сопоставляет любовь рыб с любовью человека. Если в основе любви рыб лежит покой, то в основе человеческой любви – беспокойство. Спокойствие жителей города, живущих, как рыбки в аквариуме, выражает идею нелюбви. *«Рыбки пребывают в одном-единственном состоянии – в состоянии покоя, и ты можешь их покой назвать любовью к себе». Женщины же испытывают чувство беспокойства: «Но спать я все равно не буду. Потому что я не спокойна»* (Т. Малярчук).

Ещё одна актуализация образа связана с сопоставлением лекционной аудитории с аквариумом: *«Раида читала им лекцию в аквариуме (так студенты называют 21-ю аудиторию)»* (Т. Малярчук). Данный образ продолжает реализацию намеченной когнитивной стратегии и эксплицирует семантику несвободы. Сама героиня оказывается подобной рыбе, живущей в аквариуме.

Символический образ выполняет прогнозирующую функцию. Он как бы предсказывает развёртывание событий. Так, главная героиня рассказа «Мужички» Марины Ахмедовой переживает нежелательную, позднюю беременность, ставшую результатом случайной связи. У Марии уже взрослая дочь, муж-шахтёр, погиб несколько лет назад на шахте. Это неожиданное событие в жизни героини подаётся в рассказе на фоне описания цветочной клумбы, которую видит Мария из окна больницы: *«Мария быстро затворила дверь. Подошла к окну, смотрела через пыльные стекла на больничный двор, в котором буйствовала трава. И деревья. Этим летом зелень, прижженная войной в прошлом году, как будто сошла с ума, решила заполнить собой все. В поселке перед домом сами выросли тюльпаны. Четыре года на том месте не росли, а теперь вылезли – красные, желтые, бордовые»*. Порождаемые данным образом смыслы «цветение», «неожиданность», «жизнь» актуализируют описываемую в рассказе ситуацию.

Представление крышки подвала в виде крышки гроба: *«Мария задернула до конца занавеску, пошла вперевалку на кухню, тяжело открыла крышку погреба, спустилась на две ступени по деревянной лестнице и прикрыла крышку, положив ее*

себе на спину, будто верхнюю часть гроба» – предсказывает трагическое завершение истории, смерть героини.

Символические образы концентрированно выражают идейное содержание, интегрируют смыслы, репрезентированные частными художественными деталями. Так, в романе М. Елизарова «Библиотекарь» эту роль на себя берёт образ листка отрывного календаря, на оборотной страничке которого рассказывалось о православном празднике Покрове. *«...С приходом на Русь христианства этот праздник отмечался в честь пресвятой Богородицы и её чудесного платя – покроя или мафория, который она распространяла над молящимися в храме людьми, защищая «от врагов видимых и невидимых»». В мире громовских библиотек Покров осмысливается как защита, которую дают книги.*

Семантика символического образа мерцающая, калейдоскопическая. Он открывает то одну, то другую свою смысловую сторону, демонстрируя тем самым богатство и неисчерпаемость смыслов. Так, образ мухи в поэме Н. В. Гоголя «Мёртвые души» в разных контекстах генерирует следующие смыслы:

- суетливость, праздность, позёрство: *«Черные фраки мелькали и носились врознь и кучами там и там, как носятся мухи на белом сияющем рафинаде в пору жаркого июльского лета, когда старая ключница рубит и делит его на сверкающие обломки перед открытым окном... Насыщенные богатым летом, и без того на всяком шагу расставляющим лакомые блюда, они влетели вовсе не с тем, чтобы есть, но чтобы только показать себя, пройтись взад и вперед по сахарной куче, потереть одна о другую задние или передние ножки, или почесать ими у себя под крылышками, или, протянувши обе передние лапки, потереть ими у себя над головою, повернуться и опять улететь, и опять прилететь с новыми докучными эскадронами»;*

- докучливость: *«мухи, которые вчера спали спокойно на стенах и на потолке, все обратились к нему: одна села ему на губу, другая на ухо, третья норвила как бы усесться на самый глаз, ту же, которая имела неосторожность подсесть близко к носовой ноздре...»;*

- отсутствие ценности, ничтожность: *«Что это за люди? мухи, а не люди»;*

- тленность: «...рюмка с какою-то жидкостью и тремя мухами, накрытая письмом»; «...всунул перо в чернильницу с какою-то заплесневевшей жидкостью и множеством мух на дне...».

ВЫВОДЫ

Безусловно, предложенная классификация образов относительна, так же как и классификация знаков на иконы, индексы, символы, что подчёркивал Ч. Пирс. Целью иконического образа является текстовая визуализация действительности, индексального – компрессия знаний о ней, символического – выражение идеи текста. Один и тот же образ в тексте может реализовать сразу несколько интенций. Трактовка образов связана с глубиной читательского восприятия, то есть зависит от читательской компетенции. Так, образ «*Морозной пылью серебрится Его бобровый воротник*» (Пушкин «Евгений Онегин») выступает и как иконический, поскольку воссоздаёт портретную картину, и как индексальный, так как свидетельствует о том, что Онегин одевался по последней моде и не жалел денег на это, и как символический, так как выступает символом русского денди. Однако она представляет несомненный интерес для изучения понимания, интерпретации текста. Каждый из выделенных образов отражает отдельную тактику их «распаковки», интерпретации. Семиотическая классификация образных средств позволяет упорядочить их разнообразие, определить основания их категоризации, определить универсальные способы их прочтения.

Список литературы

1. Лотман, Ю. М. Пушкин / Ю. М. Лотман. – СПб: Искусство СПб, 2003. – 848 с.
2. Пирс, Ч. С. Элементы логики / Ч. С. Пирс // Семиотика / Под ред. Ю. С. Степанова. – М.: Радуга, 1983. – С. 151-210.
3. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – 799 с.
4. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / под ред. Н. Д. Тамарченко. – М.: Из-во Кулагиной, 2008. – 358 с.

5. Стилистический энциклопедический словарь русского языка / под ред. М. Н. Кожин. – М.: Флинта, Наука, 2011. – 696 с.

References

1. Lotman Yu. M. Pushkin. St. Petersburg, The Art of St. Petersburg Publ., 2003. 848 p.
2. Pierce Ch. S. Elements of Logic. Semiotics. Ed. by Yu. S. Stepanov. Moscow, Rainbow Publ., 1983, pp.151-210.
3. Literaturnaya Entsiklopediya Terminov i Ponyatii [Literary encyclopedia of terms and concepts]. Ed. by A.N. Nikolyukin. Moscow, NPK Intelvak Publ., 2001. 799 p.
4. Poetika: Slovar Aktualnyih Terminov i Ponyatii [Poetics: a dictionary of relevant terms and concepts]. Ed. by N.D. Tamarchenko. Moscow, Kulagina Publ., 2008. 358 p.
5. Stilisticheskii Entsiklopedicheskii Slovar Russkogo Yazyika [Stylistic encyclopedic dictionary of the Russian language]. Ed. by M.N. Kozhin. Moscow, Flinta, Science Publ., 2011. 696 p.

SEMIOTIC ASPECT OF IMAGERY OF LITERARY TEXT

Tokarev G.V.

The aim of the research is to study the symbolic nature of a literary text. The research objectives included marking out image types based on their functional and interpretive potential. Literary text is a complex symbolic space. An image is a part of the sign. The study attempts a semiotic approach to images. An image is anthropocentric. It is created by humans for humans to influence each other. The image embodies the potential need for interpretation. According to Ch. Peirce's semiotic theory, the article distinguishes iconic, indexical, and symbolic images. Semiotic image classification takes into account its interpretative potential. The intention of the iconic sign is to create the illusion of reference. The intention of the indexical image is to compress information. The indexical image does not fully reveal associated content but only hints at it. The content of the image is extensive and depends on the reader's competence. Filling the indexical image can be reflected in the commentaries to the text. The size of a literary text becomes the reason for the semantic enrichment of each word and the image standing behind it. Indexical images form an underlying message and lay the basis for understanding the whole text. The intention of the symbolic image is to express the text idea. Symbolic image is revealed gradually, it contains a clue to understanding the entire composition. Symbolic image is characterized by shimmering kaleidoscopic semantics and demonstrates the richness and inexhaustibility of meanings. A distinctive feature of the image-symbol is its regulatory character. The proposed research approach contributes to an adequate understanding of the literary text content.

Keywords: Sign, text, iconic sign, indexical sign, symbol, interpretation, understanding