

ИНТЕГРИРУЮЩАЯ РОЛЬ СТИЛИСТИЧЕСКИХ ПРИЁМОВ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ

Федор ГОРЛЕНКО, доктор, преподаватель,
филологический факультет,
Бельцкий государственный университет имени Алеку Руссо

Rezumat: *Prezentul studiu abordează importanța integrării procedeelelor stilistice în structurarea plastică/expresivă a textului artistic. Ilustrativ, în acest sens, este romanul „Jocul” de Iuri Bondarev, în care procedeele stilistice au funcție integrativă, stabilind relații semantico-expresive între cuvinte. Acestea relaționează fragmentele textului, conform principiului asemănării sau al diferențierii / contrastului, contribuind atât la apropierea planurilor spațio-temporale, cât și a modalităților de narare – limbajul/stilul autorului și al personajelor.*

Cuvinte-cheie: *procedee stilistice, forma internă a cuvântului, contrast, cuvânt polisemantic, lanțuri asociative.*

Образно-смысловой скрепой различных семантических групп художественного текста могут быть стилистические приёмы. «*Рассматривая различные приёмы группировки словесных тем (семантических групп), – писал В.М. Жирмунский, – мы наблюдаем явления повторения, параллелизма, контраста, сравнения, различные приёмы развёртывания метафоры и т.п.*» [3, стр. 31].

Выступая в качестве доминанты смыслового сцепления определённой группы слов, приём не замещает слово, а наоборот, вскрывает его семантические характеристики, «высвечивая» одни и «оттеняя» другие.

В структуре художественного текста стилистические приёмы выполняют интегрирующую функцию, устанавливая между словами такие семантические связи, которые объединяют разные художественные фрагменты текста по принципу сходства или контраста, способствуют сближению отдалённых друг от друга пространственно-временных планов, а также форм повествования – речи автора и речи персонажей. Некоторые из данных положений проиллюстрируем на примере анализа отрывка из главы романа Ю. Бондарева «Игра».

Отрывок представляет собой воспоминание главного героя романа кинорежиссёра Крымова о прошлой годней киноэкспедиции на Север, на Печору, где он снимал фильм «Необъявленная война»: *"Цивилизация достигла невиданного расцвета во второй половине двадцатого века..." "Человек надел узду на природу..."*, *"Мы живём в разумный век небывалого технического прогресса"*, – морщась, Крымов вспомнил выступления оппонентов на парижской дискуссии о его фильме и, вспоминая, представляя прошлогоднюю экспедицию на край света, на Север, на Печору, где он снимал последние кадры *"Необъявленной войны..."* [1, стр. 55].

С идейно-тематической точки зрения в отрывке развивается глобальная идея романа – идея гуманизма, связанная с ответственностью человека за всё живое на земле и за саму Землю.

Художественное осмысление данной темы отразилось и на особенностях семантических связей слов, опирающихся на различные стилистические приёмы.

На уровне выражения можно выделить несколько стилистических приёмов, которые интерферируют, накладываются друг на друга.

Ведущим в анализируемом отрывке является приём контраста, основанный на имплицитном противопоставлении двух понятий: "жизнь-смерть". Причём противопоставленность является двухступенчатой, построенной на расщеплении семантической структуры слов жизнь и смерть на отдельные ЛСВ.

1. ЛСВ. Жизнь – физиологическое существование человека, животного. Смерть – прекращение существования человека, животного и т.д.
2. ЛСВ. Жизнь – деятельность общества и человека в тех или иных её проявлениях, в различных областях, сферах. Смерть – отсутствие деятельности общества и человека в тех или иных областях, сферах (контекстуально обусловленное значение).

Первая ступень противопоставления проявляется в нескольких сверхфразовых единствах и связана с образно-ассоциативной соотнесённостью двух "кусочков" действительности: умерщвление рыбы ассоциируется в сознании Крымова с газовыми камерами немецких концлагерей: *"И Крымову тогда показалось, что он услышал вопли о помощи, рыдания, плач, стоны, мольбу о пощаде, что можно было, наверно, услышать возле газовых камер в немецких концлагерях, когда сгоняли к ним раздетых женщин и детей и ясно было зачем..."* [1, стр. 55]. Образно-ассоциативное сопоставление обеспечивает своеобразие семантической компоновки слов и выражений, ориентированных на реализацию темы жизни и смерти. Так, слова и выражения, относящиеся к описанию рыбин (красавицы самки, выкованные самой природой из чистейшего серебра, продолжение рода, воспроизведение жизни, самцы, оплодотворить вымеченную самкой икру, мальки и др.), благодаря единой денотативно-сигнификативной отнесённости сигнализируют проявление жизни в её естественном биологическом смысле: *«Эти красавицы самки шли из Атлантического океана в Белое море, мимо Кольского полуострова, прорываясь сквозь первое окружение сетей, поставленных норвежцами, или в Печору, к её истокам, в маленькие реки, где на перекатах должны их ждать самцы, чтобы в момент встречи вырыть носом ямку в песке и оплодотворить в ней молокой вымеченную самкой икру, зарыть ямку и, уже обессиленные, едва шевелясь, вновь скатиться в море. Мальки же на следующий год должны были направиться вслед за ними, чтобы спустя семь-восемь лет вернуться, томимые любовью, и попасть в плен и на «электрический стул», изобретённый изощрённым в способах убийств человеком не для избавления от голода, а для «высокого стола» городских ресторанов и банкетов»* [1, стр. 55].

Символическому обозначению жизни противопоставлены в данном случае достижения технического прогресса, степень вмешательства которого в природу равносильна жестокости и бесчеловечности войны.

Образно-смысловая загруженность слов и выражений, использованных в сверхфразовом единстве, повествующем об умерщвлении рыбин (мощно брызнуло белым огнём, сверканье молний, взрыв воды, фонтаны брызг, ударил второй всплеск засверкавших молний, выпрыгнуть на волю из плена, из сжимающегося неумолимого кольца и др.) ориентирована на это, чтобы вызвать у читателя зрительные ассоциации с картиной войны: *«И внезапно меж лодок мощно брызнуло белым огнём – над сетью скрестилось несколько сверканий молний. Этот неожиданный взрыв воды вздыбил фонтаны брызг в середине пространства, окружённого лодками, и подхваченным сигналом ударил второй всплеск засверкавших молний, и разом вся вода у кольев зашумела, закипела, дико взбиваемая серебристыми зигзагами огромных мечущихся рыбин, охваченных паникой.*

Они били хвостами, рвались, запутывались в сетях, судорожно стремясь выскользнуть, выпрыгнуть на волю из плена, из сжимающегося неумолимо кольца, эти красавицы самки, выкованные самой природой из чистейшего серебра, исполненные главного инстинкта жизни – продолжения рода и остановленные беспощадной силой на пути к воспроизведению жизни...» [1, стр. 54].

Неумеренное засилье технического прогресса в природу приводит к уничтожению не только природных богатств, но и порождает индивидуалистскую, потребительскую психоло-

гию, способствует утрате нравственных ценностей человека, отсутствие которых приводит к смерти духовной. Именно поэтому при общей художественной значительности описания сёмги как воплощения жизни в портретных характеристиках рыбаков подчёркиваются такие стороны их внешнего облика, которые свидетельствуют о безразличном, равнодушном отношении к миру природы (равнодушный взор, равнодушный, невинный моторист).

Обратим внимание на приём использования многозначности слова. Контекст не снимает смысловую многоплановости определения невинный. Параллельная реализация нескольких значений, каждое из которых связано с определённым кругом ассоциаций, способствует углублению общей темы повествования, создаёт условия, расширяющие ассоциативную перекличку образов.

«Крупнолицый парень, моторист баркаса, равнодушным взором поглядывал в пасмурное небо, включил мотор, и мгновенно всё успокоилось, затихло в воде, плотно сцепленной лодками, - ни всплеска, ни шума, ни сверкания. Метровые рыбины неподвижно лежали, покачиваясь на сетях слитками серебра, круглыми янтарными глазами глядя в низкое, с ползучими тучами печорское небо, куда глядел и неулыбающийся моторист, равнодушный, невинный, только что совершивший умерщвление» [1, стр. 55].

Имплицитное противопоставление «жизнь – смерть» из плана конкретного (повествовательно-описательного) переводится в план философский (рассуждение), связанный с проблемой взаимоотношения человека и природы, единения человека с природой: *«И железистым запахом смерти дохнуло на Крымова от этой покойницкой тишины меж лодок, и с томящей спазмой потянуло на тошноту при мысли, что сегодня утром он ел мясо убитой электричеством сёмги, - так же как в определённый срок нечто ожидающее с жадностью будет есть мясо всех вот этих убийц, кто был сейчас в лодках (и его тоже), ибо закон периодов для сёмги, червя и человека в природе один, с разницей в ступенях биологической лестницы, при общей равности перед вечностью»* [1, стр. 55].

Вторая ступень противопоставления продолжает первую, однако переключает образно-смысловые тональности в иную сферу – в сферу социальной значимости Человека в её историческом развитии. Художественный эффект в данном случае заключается в том, что приём контраста проявляется как бы опосредованно, через функционально-семантическую реализацию двух других стилистических приёмов.

Приём образно-смыслового развёртывания внутренней формы слова-топонима Пустозерск углубляет тему «умерщвления всего живого» посредством дистантных семантических связей слов, в значении которых эксплицитно или имплицитно присутствует сема отсутствия жизни (жертвенность, кладбищенский ветер, неживая степь, пересохшие травы, безлюдье, могилы, заброшенное кладбище, круглая пустыня; опустошенная земля, дикое пространство, первобытная тишина, погост, кресты, мёртвые пустые озёра и др.). Одновременно с вышеназванным приёмом в образной реализации темы участвует и приём актуализации культурно-ассоциативных признаков имени собственного, на который падает большая информативная и смысловая нагрузка. В структуре текста антропоним Аввакум становится именем-символом, обозначающим непоколебимую силу духа, убеждённость, преданность необходимые человеку во все времена. Такой символический смысл возникает благодаря актуализации характеризующих свойств, заключённых в имени собственном Аввакум. Система гетеронимативов (термин Н.Д.Арутюновой), представленная именами, в семантике которых содержится сема «страсти, одержимости», создаёт целостный образ человека, фанатично отстаивающего свои убеждения.

Характеризующий смысл антропонима Аввакум конкретизируется за счёт системы взаимосвязанных эмоционально-оценочных эпитетов (неистовый, непоколебимый, яростный, святой и др.), повтора однокорневых слов (убеждение, убеждённость, убеждённый), экспрессивной активизации словообразовательного формата (суффикс –ух- в слове силуха): *«- Эткими мы тут кажемся жалкими, - сказал оператор и в нерешительности опустил киноаппарат, погладил шершавый камень. - Страдалец. А какая у него силуха была и убеждение! - Нам всем не хватает убеждения, - сказал Крымов. - К сожалению.*

Они стояли перед камнем, читая на нём слова о страстотерпце, непоколебимом, несломанном, властью не наделённом, но поднявшем себя во имя своей правды и веры против

царя всея Руси Фёдора Алексеевича и властолюбивого патриарха Никона, о не покорённом страданиями и смертью протопопе» [1, стр. 56].

Образно-смысловая конкретизация имени собственного осуществляется и по мере формирования антонимических лексико-семантических парадигм (Аввакум – царь Фёдор Алексеевич; Аввакум – патриарх Никон; сила духа – сила власти; вера – безверье; человечность – бесчеловечность; добро – зло; правда – ложь), которые эксплицируются в тексте во внутренних монологах Крымова: *«Надежда? Что это – ложь или правда? На что мы надеемся? Нам не хватает веры в самих себя», - думал Крымов, повернув голову к раскрытому над тахтой окну, откуда вливалась пахучая свежесть ночного сада» [1, стр. 56].*

Символическая значимость образа возникает на основе смыслового сопряжения различных компонентов значения слова (денотативного, коннотативного и особенно культурно-ассоциативного), постижение которых предполагает также знания «контекста культуры». Возникающие ассоциативные образы (Аввакум – боярыня Морозова – Жанна Дарк – декабристы...) раздвигают пространственные и временные границы текста и тянутся к современности, к настоящему и будущему.

Образно-смысловые переключки словесных рядов *«огнепальный, сожжённый, умерщвлённый огнём Аввакум...»*; *«пересохшие травы, высушенные солнцем скамейки, казнённая, сожжённая земля...»*; *«брызнуло белым огнём, сверканье молний, всплеск молний...»* связывают воедино отдалённые друг от друга художественные фрагменты текста, сближают разные смысловые и пространственно-временные планы повествования: *«Когда вертолёт, гудя мощным мотором, стал вертикально подниматься от земли Пустозерска, по-прежнему сияло оловянное предполярное солнце, по-прежнему оловянно отсвечивали озёра, пустыи, мёртвые, никому не нужные сейчас, охраняемые жалкой толпой крестов и разворошенных могил на покинутом погосте. По-прежнему онемело молчало безлюдье, а вертолёт уносился в высоту от казнённой и сожжённой земли, на которой не было никого. И только на бугре серой свечой без огня торчал камень Аввакума, напоминая о яростной и святой убеждённости страстотерпца, о ненасытной жестокости власти и о ничтожестве и ревности всех перед единым небом и единым солнцем. И тогда Крымову подумалось, что если под этим небом уже нет такой энергии, нет духа, подобного несломленному протопопу Аввакуму, то цивилизация кончится тем, что над опустошённой землёй, над круглой пустыней будет летать некто и видеть лишь чёрные пятна охладившего человеческого жития» [1, стр. 57].*

Отмеченные семантические связи слов отсылают нас в ретроспективный план текста, к тем сверхфразовым единствам, в которых повествуется о непонятной гибели молодой актрисы Ирины Скворцовой. Обращают на себя внимание словосочетания *«высосанные страхом глаза», «по-рыбы онемело раскрывающийся рот»*, ассоциативно соотнесённые с умерщвлением сёмги на Печоре. Ассоциативная соотнесённость фрагментов как бы приоткрывает тайну внезапной смерти человека, сказавшегося жертвой жестокости и бессердечия окружающих.

Разноплановые, одновременные, пространственно отдалённые художественные образы *«Ирина – сёмга – Пустозерск – казнённая, сожжённая земля...»*, выстраиваясь в один словесно-ассоциативный ряд, способствуют реализации философской мысли романа – мысли о единстве человека и природы и о важности ответственного отношения к жизни, всему живому на Земле.

По мере развёртывания повествования возникший ассоциативный ряд расширяется, в него втягиваются словообразы, тематически связанные с глобальными проблемами века (планета, апокалипсис, ядерная война и др.). Художественный эффект в данном случае достигается за счёт того, что словесные образы, рассмотренные ранее, концентрируются в одном смысловом блоке, включаются в иную систему семантических отношений. Особенно наглядно это проявляется в речи персонажей, в частности, в диалогах Крымова с американским режиссёром Джоном Гричмаром: *«...Очень многие, Джон, живут под знаком крушения человека, которое несёт эта ложная цивилизация, понимаешь? Наш век расшатался безнравственностью большинства учёных. Всё бессмысленно, Джон, когда технический прогресс безнравственен. Он создаёт, чтобы разрушать... Он против человека и превращает человеческую душу в пустыню. Хочешь, скажу злее? Все эти американские моды в архитектуре, в музыке, в одежде...да во всём,*

даже в кока-коле, - это бытовой и интеллектуальный концлагерь, который распространяется по миру. Впрочем, многие хотят этого американского концлагеря» [1, стр. 64].

Как видим, лексические единицы, встречавшиеся ранее в прямом, общезыковом значении (круглая пустыня, газовые камеры немецких концлагерей) используются здесь в метафорическом значении, т. е. из одного лексико-семантического поля переносятся в другое, сохраняя при этом между собой ассоциативную связь.

Имплицитно подготовленные образы эксплицируются и достигают максимального художественного обобщения в речи Гричмара: «– *Надо тебе делать фильм. На весь мир сказать глупым самоубийцам, самонадеянным ослам. Сюжет – гибель планеты. Жалкие люди устроили ядерную войну. Вся земля горит. Огонь, везде огонь, потом вся земля – обугленный камень. Осталась живой одна черепаха. Одна бедная... одна ползёт к берегу океана. Видит гигантское красное солнце... впереди, в дыму. Солнце как разбухший клоп. А она ползёт. Подползает к океану, а он высох, пустой. Мёртвый... Так по-русски? Гигантская яма, кости рыб. Черепаха застывает, и солнце тухнет. – Невесело, - сказал задумчиво Крымов, ясно вообразив этот конец фильма: траурно угольный берег выпаренного ядерным огнём океана, уже подёрнутый плёнкой стеклянный глаз неподвижной черепахи с постепенно тускнеющей красной точкой солнца в нём. – Страшновато, страшновато. Какая безысходность во всём этом!*» [1, стр. 70].

Каждый из наличествующих здесь словообразов не случаен: его появление обусловлено характером образно-смыслового развёртывания предшествующего повествования. Так, существует образно-ассоциативная связь между «убийцами рыбин и самоубийцами», «гибелью планеты – гибелью Ирины, сёмги, Аввакума, Пустозерска», «казнённой, сожжённой землёй – землёй как обугленным камнем», «оголённым солнцем и гигантским красным солнцем», «мёртвыми, пустыми озёрами и мёртвым океаном», «траурным угольным берегом и чёрными пятнами охладевшего человеческого жития». Связь между приведёнными словообразами не поверхностная, а глубинная; она представляет собой результат интеграции информации, рассредоточенной «в ряде образов, ассоциаций, смутных представлений, нераскрытых, а подчас едва намеченных связей явлений [2, стр. 126]. Желая привлечь внимание читателя к наличию ассоциативных связей между логически не связанными фрагментами текста, автор вводит в текст вопросительные конструкции, стимулирующие творческое прочтение произведения: Но что было общего между «электрическим стулом» на перекрытой сетями Печоре и Пустозерском? Почему он улетал с Севера подавленный, хотя тоненькая струйка сознания сопротивлялась в нём, пробивалась – весело и беззаботно – с надеждой на что-то нескончаемое, спасительно иное... [1, стр. 7].

Сформировавшийся образный ряд «Ирина – сёмга – Аввакум – Пустозерск – планета», несмотря на логическую неоднородность его составляющих, обладает прочными ассоциативно-смысловыми связями, обеспечивающими возникновение значительного эстетического эффекта. Завершающий образ ряда (планета) как бы вбирает в себя все предшествующие (объединяет мир человека и мир природы) и связан с ними по линии имплицитного противопоставления «жизнь – смерть». Развитие конкретных словообразов подготавливает образно-смысловую основу для реализации глобальной идеи романа – идеи ответственности человека за всё живое на земле, идеи о человеческом взаимопонимании и единении.

Таким образом, различные стилистические приёмы (в данном случае имплицитное противопоставление, образно-смысловое развёртывание внутренней формы слова) устанавливают смысловые переключки слов, которые цементируют художественные фрагменты текста, объединяют их в единое целое, подготавливают основу для реализации образного и идейного содержания произведения.

Библиография:

1. Бондарев, Ю.В. *Игра*: Роман // Новый мир. – 1985.- №1.
2. Гальперин, И.Р. *Текст как объект лингвистического исследования*. – М.: 1981 ISBN 978-5484-00618-2.
3. Жирмунский, В.М. *Теория литературы. Поэтика. Стилистика*. – Л.:1977.