

ТЕОРИЯ ЯЗЫКА

СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ФУНКЦИОНАЛЬНОСТИ ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ СРЕДСТВ В СИСТЕМНЫХ СТРУКТУРАХ КОММУНИКАТИВНОГО И ХУДОЖЕСТВЕННОГО ДИСКУРСОВ

Черницкая Людмила Александровна

*д-р филол. наук, проф. кафедры гуманитарных и инженерных дисциплин
Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. Л.А. Штиглица,
РФ, г. Санкт-Петербург
E-mail: Luda.a@list.ru*

THE COMPARATIVE ANALYSIS OF THE EXPRESSIVE MEANS FUNCTIONALITY IN THE COMMUNICATIVE AND ARTISTIC DISCOURSE SYSTEM STRUCTURES

Liudmila Chernitskaia

*doctor of Science, professor of Humanitarian and Engineering disciplines
department of Saint-Petersburg State Art and Industry Academy named after L.A. Stiglits,
Russia, Saint-Petersburg*

АННОТАЦИЯ

В статье посредством структурно-семиологического подхода сопоставляется функциональность выразительных средств коммуникативного и художественного дискурсов, с тем чтобы доказать, что художественному дискурсу, точно так же, как коммуникативному, присуща своя системная структура. Автор статьи достигает этого, выявляя целый ряд аналогий между ними. Подобный сопоставительный анализ ранее не предпринимался, однако он необходим для того, чтобы иметь возможность устанавливать истинную семантику художественных образов, подходя к ним как к не разрозненным, а тесно взаимосвязанным элементам, формирующих целостную систему.

ABSTRACT

In the article by means of the structural and semiological approach the author compares the communicative and artistic discourses as to the functionality of their expressive means in order to prove that the artistic discourse has its own system structure as it is in the communicative one. The author achieves it by discovering a number of analogies between them. Such comparative analysis has not been used yet, but it is necessary to use it in order to find authentic semantics of artistic images considering them not as separate elements but as closely interrelated ones forming a system as a whole.

Ключевые слова: дискурс, семантика, система, структура, функциональность.

Keywords: discourse, semantics, system, structure, functionality.

Чтобы понять такую сложнейшую систему, которую представляет собой система художественного дискурса, надо сопоставить её с системой дискурса коммуникативного, ибо всё познаётся в сравнении и сопоставлении, на чём основан сам процесс нашего мышления. Если коммуникативный дискурс широко изучен, что зафиксировано в соответствующих источниках в виде словарей, лингвистических справочников, языковедческих трудов, учебной литературы и т.п., то того же нельзя сказать о художественном дискурсе, если понимать его как систему художественной образности. Есть анализ конкретных произведений и труды по теории литературы, однако нет целостного изучения того, что можно было бы назвать «языком художественной литературы» со

своей художественной грамматикой, как и всеми атрибутами, присущими языковой системе, а шире, системе вообще.

В данной статье мы попытаемся доказать само наличие системы художественного дискурса с формирующими её структурными компонентами путём сопоставительного анализа с системной структурой коммуникативного дискурса как установление сходств и различий в функциональности их выразительных средств.

Так, в обеих системах есть ряд общих с точки зрения их семантической функциональности черт, где отличия касаются лишь их формы и диапазона действия.

Прежде всего, обеим системам присущ сам фактор системности, объединяющий вообще всё сущее в виде природных и рукотворных как созданных человеком разном разном объектов, каждый из которых, представляя собой особую систему, в тоже время обладает общими для всех объектов системными параметрами. Таковы инварианты как устойчивые, неизменяемые величины основополагающего характера, представляющие собой абстрактные, умопостигаемые понятия, которые в каждой системе реализуются в своих конкретных проявлениях, выступая как варианты этих инвариантов. Между ними формируются отношения, названные нами как инвариантно-вариантные реляции [11, с. 12, 26-41], которые можно обнаружить в любой системе.

В рамках этих отношений обнаруживается соподчинённость системных элементов, согласно категориям основного и второстепенного, что формирует их иерархическую взаимозависимость и взаимосвязь. К системным параметрам надо отнести и такие явления, как функциональность системных элементов; целеполагание как результат функционирования как всей системы, так и её отдельных частей; оппозиция старого и нового как соотносённость элементов данной системы с элементами предшествующих однородных с ней систем и привнесение новых элементов. Рассматривая явление системы с точки зрения её целостности, необходимо указать на многоуровневость системной структуры и принцип соответствия между системными элементами одного и разных уровней, как и отдельными сегментами элементов. В основе подобных соответствий лежит принцип повторяемости, который мы рассматриваем широко, относя сюда любые аналогии, подобия, сходства, тождества и т.п. между системными элементами, что пронизывает все уровни данного целого и благодаря чему и возникает само явление системы. Повторяемость обуславливает гармоничное соотношение всех частей системы, что выступает как присущий ей ритм. Джойс в романе «Улисс» называет это «структурным ритмом» как первой энтелехией, по Аристотелю [10, с. 167], согласно которой форма объекта

должна в максимальной степени отражать его сущность, что в искусстве проявляется в гармоничном соотношении частей художественного целого, посредством чего его идея оказывается ярко выраженной [10, с. 168].

Проведение сопоставления функциональности элементов на уровне слова в коммуникативном дискурсе показывает, что в художественной системе ему соответствует образ, так как он является таким же основным семантическим элементом в этой системе, каким является слово в системе коммуникативного дискурса. Двигаясь дальше в направлении семантического расширения элементов в коммуникативном дискурсе, обнаруживаются аналогии на уровне таких категорий как предложение, сложное синтаксическое целое и текстовое целое [11, с. 268-272].

Если предложение, объединяющее слова определённой семантической зависимостью, обладает и большим, соответственно, чем слово, семантическим охватом, то такая же семантическая зависимость есть и между образами в художественном дискурсе, благодаря чему возникает аналог предложения, который мы определяем как *имагосемантическое высказывание*, т.е. высказывание, где основным выразительным средством является образ, что в латинском языке, как известно, соответствует сущ. *Imago*, отсюда термин «имагосемантический», учитывающий то, что каждому образу, как и слову, присуща своя семантика.

Следующей за словом формой в парадигме семантического расширения в коммуникативном дискурсе является сложное синтаксическое целое, которое в художественном дискурсе соответствует ряду имагосемантических высказываний, объединённых какой-то одной темой, что дало нам основание определить это как *тематическое имагосемантическое целое*. Наконец, текстовое целое в коммуникативном дискурсе, обладающее максимальной степенью семантического диапазона, соответствует в художественном дискурсе художественному целому, выступающему как всё произведение. Представим все эти аналогии на следующей схеме.

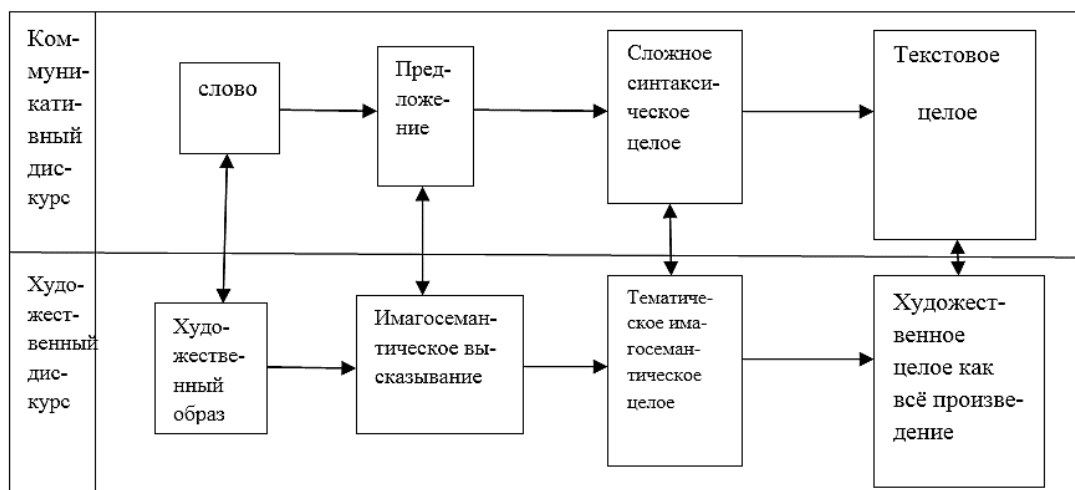


Рисунок 1. Схема аналогий в парадигме семантического расширения в системах коммуникативного и художественного дискурсов

Так же как есть различные виды предложений, так же есть и различные виды взаимосвязи образов, формирующих имагосемантические высказывания. Среди них наиболее распространена циклическая форма связи образов, что мы характеризуем как *эволюционный цикл образа* в системе художественного целого [11, с.219-226]. Любая идея в этой системе, воплощённая в художественную форму, имеет тенденцию развиваться, что выступает в ряде её имагосемантических трансформаций, т.е. видоизменений формы того исходного образа, в котором она первоначально возникла. Семантическая связь между этими формами и образует цикл, где каждый новый образ развивает семантику исходного образа, в результате чего возникает его эволюция. Вся совокупность образов, входящих в эволюционный цикл, формирует тематическое имагосемантическое целое, так как все они объединены единой семантикой, что, как мы отметили, соответствует сложному синтаксическому целому в коммуникативном дискурсе.

Семантическая взаимосвязь образов в эволюционном цикле основывается на принципе инвариантно-вариантных реляций, где исходный образ выступает как инвариант и является начальной фазой цикла, за которым следуют все остальные формирующие его образы как соответствующие фазы эволюции исходного образа и одновременно его варианты. Развитие семантики здесь происходит по тому же принципу семантического расширения, так как каждый образ цикла добавляет какую-то новую грань к тому, что было выражено в предшествующих ему образах, и тем самым расширяет его семантическое поле. Завершающий цикл образ, выступая как его конечная фаза, является семантически расширенным вариантом исходного образа как инварианта.

Вариантность образов в эволюционном цикле основывается на повторяемости того элемента в структуре исходного образа-инварианта, который является ключевым по своей семантике, в результате чего создаётся ритм и гармония данного цикла. Исходя из этого характера повторов, мы называем их *семантико-ритмическими*. Они могут быть разных видов, что определяется тем уровнем структуры образности, на котором они имеют место. Таковы повторы имагологические, дискурсивные, феноменологические, метатекстуальные, структурологические и др., но каковы бы они ни были, они имеют эмфатическую функцию подчёркивания основной идеи данного эволюционного цикла.

Так, в романе Оскара Уайльда «Портрет Дориана Грея» повторы имеют место на имагологическом уровне в цикле эволюции образа магического портрета, выражающего в его начальной и конечной фазах прекрасный облик героя как символ душевной чистоты. Но между этими фазами происходит эволюция портрета, в ходе которой первоначально прекрасный облик Дориана постепенно трансформируется в облик отъявленного злодея, и эта трансформация продолжается до тех пор, пока Дориан, не выдержав этого зеркала своей души, не вонзает в портрет нож, убивая тем самым себя, после чего его изображение на портрете вновь становится прекрасным. Этот

завершающий цикл образ, несмотря на свою идентичность с первоначальным обликом героя как инвариантом, представляет собой его семантически расширенный вариант, который вобрал в себя все значения промежуточных фаз между ними как постепенных имагосемантических трансформаций исходного инварианта. Семантика данного цикла, охватывая собой всё произведение, представляет собой его смысл как художественного целого, в котором подчёркивается мысль о том, что необходимым условием для сохранения душевной чистоты на протяжении человеческой жизни является незапятнанность её злодеяниями. Если их нет, душа прекрасна, как прекрасен первоначальный облик Дориана на портрете, но она уродуется, как только человек начинает творить зло, и чем больше злодеяний он совершает, тем уродливее она становится, что и символизируют соответствующие изменения облика Дориана на портрете.

Такую форму имеет здесь семантико-ритмический повтор в эволюционном цикле образа главного героя: повторение его прекрасного облика в начале и в конце романа создаёт ритм функционирования его системной структуры как гармоничного целого, все элементы которого взаимосвязаны.

Циклическая образность на имагологическом уровне может иметь и пространственный характер, как, например, в странствиях Дон-Кихота, которые начинаются и заканчиваются в одном и том же месте: его доме [10, с. 226]. Но между началом и концом его путешествия происходят имагосемантические трансформации по разрушению его стереотипных представлений о реальности, сформированных штампами рыцарской литературы, которые выступают как исходный инвариантный образ данного цикла. Это разрушение, которое осуществляется на основе метатекстуальной оппозиции «литература и жизнь», в структурном плане соответствует тому, что в наших исследованиях мы называем оппозицией общепринятого и индивидуального языков [7, с.12-15] где общепринятый язык – это литературные стереотипологемы любого рода: штампы, шаблоны, общие места и т.п., а индивидуальный – это фактор, их разрушающий как выражение авторского видения реальности, идущего вразрез общепринятому.

Противостояние идеализированных представлений Дон-Кихота и реальности имеет место в каждой фазе цикла его странствий, и в конечной его фазе реальность полностью опровергает истинность его идеалов, в которые он так свято верит [11, с.226-227]. Это разрушение, являясь результатом эволюции исходного инвариантного образа в виде этих идеалов, выступает как его семантически расширенный вариант, завершающий данный цикл, который и в этом случае охватывает собою всё произведение. Семантико-ритмические повторы являются здесь метатекстуальными и структурологическими в силу фактора разрушения идеалов в каждой фазе цикла, что семантически связывает их между собой, создавая ритм в эволюции образности и гармоничное соотношение её элементов как частей художественного целого. Тем самым основная идея романа как опровержение литературы жизнью оказывается ярко выраженной, в

чём и проявляется эмфатическая функция повторов любого рода.

Повторы в коммуникативном дискурсе также выполняют эмфатическую функцию подчёркивания семантического содержания высказывания. При нейтральном стиле речи лишь констатируется информация относительно объекта высказывания; при эмоционально-окрашенном, что достигается использованием повторов, как и других средств эмфатизации, внимание обращается на определённый аспект этой информации, который таким образом оказывается выделенным среди остальных её аспектов. Так, повтор, присутствующий в наречии «еле-еле» в предложении: «Он еле-еле идёт» выделяет информацию о медленной и трудной для данного лица ходьбе. Повтор в определениях существительных, типа: «синее-синее море», «голубое-голубое небо» акцентирует характеристику описываемых явлений, выполняя функцию превосходной степени.

Подобные лексические повторы как эмфазы коммуникативного дискурса можно встретить и в дискурсе художественном, но здесь они выступают в контексте имагосемантических высказываний как структурных элементов художественного целого. Поэтому лексические повторы, как и любые иные, выполняют здесь структурологическую функцию, а именно, создания образов таких основополагающих структурных элементов, как оппозиций общепринятого и индивидуального языков и семантически параллельных ей оппозиций искусства и реальности, литературы и жизни; текста-объекта и метатекста [11, с. 128,253].

Так, в стихотворении «Ворон» Эдгара По используется лексический повтор в виде слова «никогда», которое многократно повторяет ворон как ответы на все обращённые к нему вопросы героя. Он, принимая его за посланца из потустороннего мира, где, как ему кажется, должна пребывать его умершая возлюбленная, стремится узнать о ней у ворона, а в ответ на его вопросы слышит лишь одно бессмысленно повторенное слово: «Никогда!».

Таков образ общепринятого языка, который, по мысли автора, может лишь бессмысленно повторять избитые истины, так как не в силах ответить на те вопросы, которые ставит перед человеком сама жизнь [11, с.79-80. 85].

В лингвистике многократный повтор одного и того же слова как средство придания выразительности речи обозначается как «геминация». В этом случае повторяющиеся слова следуют друг за другом без помещения между ними каких-либо фрагментов текста. В стихотворении «Ворон» этого нет, так как фразы с повторяющимся словом «никогда» разделяются строфами, где излагается вопрос, задаваемый ворону, как и мысли и чувства героя в связи с этим, что можно определить, как *дистантная геминация*. Она не только придаёт ритм, как и любой повтор, стихотворному целому, но акцентирует основную идею в семантике образа общепринятого языка как повторение общеизвестного, результатом чего может быть лишь регресс в развитии литературы, отсут-

ствие истинного творчества, ибо его цель – это открытие нового: обращение к жизни, а не к потерявшим свою былую актуальность, и поэтому мёртвым, идеалам, что и воплощается в образе умершей возлюбленной героя.

В художественном дискурсе не только всевозможные виды повторов выполняют функцию эмфатизации, но любые средства, которые использует автор для максимальной степени выражения основной идеи своего произведения. Здесь не может быть никаких ограничений, потому что эмфаза определяет собой саму сущность выразительных средств художественного дискурса. Так, если автор среди всех видов образности предпочитает символ как наиболее эффективное средство выражения своего творческого замысла, то можно говорить о присутствии в его дискурсе символической эмфазы, что мы видим в дискурсе романа Джойса «Улисс», отличающегося высокой степенью символизации. А постоянное соотношение символических образов с «Одиссеей» Гомера выступает как референциальная эмфаза, так как их референтом являются гомеровские образы [11, с.53; 125-127; 265].

Все виды повторов в художественном дискурсе относятся к семантической эмфазе, так как имеют цель вынести на первый план ту или иную мысль автора как один из аспектов идеологии его произведения. Но помимо этого, есть и иные средства образного воплощения семантической эмфатизации. Таков образ-оксюморон – аналог оксюморона в языковой системе, а именно, образ *отрицающего утверждения*, когда то, что отрицается в речи персонажа, имеет место в дискурсе произведения. Так, в «Божественной комедии» Данте поэт, замороженный красотой Беатриче, пытается выразить свои чувства в словах, но не может этого сделать, так как его любовь так огромна, что никакие словесные средства не могут её выразить. Описывая в нескольких штрихах облик Беатриче и обращённые к нему её слова, поэт прерывает себя:

«Я взгляд возвёл к той, чьи уста звучали
 Так ласково; как нежен был в тот миг
 Священный взор, - молчат мои скрижали,
 Бессилен здесь не только мой язык:

Чтоб память совершила возвращенье
 В тот мир, ей высший нужен проводник» [3, с. 434].

Однако, несмотря на признание в бессилии выразить свою любовь, поэт самым этим признанием её выражает. Подобное умолкание от полноты чувств становится красноречивее многословных излияний. Таким образом, то, что отрицается, утверждается самим фактом этого отрицания. С точки зрения категории инвариантности, образ отрицающего утверждения основывается, с одной стороны, на инвариантной оппозиции: художественная форма – реальность, с другой – на инварианте, который мы определили как инвариант *отрицающих самоё себя сущностей* [11, с. 125-126].

Оба инварианта имеют диахронический характер, так как, пройдя через века, дали о себе знать в

метатексте XX века, а именно, в литературе модернизма. Здесь они используются для создания имагологии поиска автором своего индивидуального языка: автор, признаваясь в бессилии найти язык, который мог бы выразить реальность, показав всю её сложность, тем не менее выражает её своим собственным дискурсом, тем самым создавая именно тот язык, о котором он говорит, что не может его найти. Так дискурс произведения утверждает то, что отрицается в речи персонажа автора.

Если у Данте поэт не может найти адекватные словесные средства, чтобы передать божественный облик своей возлюбленной, то в аналогичной ситуации оказывается герой стихотворения Т.С.Элиота «Любовная песнь Дж. Альфреда Пруфрока». Решив написать стихотворение в форме любовной песни, посвящённой его возлюбленной, он убеждается, что существующие выразительные средства любовной лирики для этого не годятся, более того, словесные средства вообще не в силах передать ни один её жест, например то, как она поправляет подушку, сбрасывает шаль, поворачивается к окну [13, с. 250].

Несмотря на это, Пруфрок продолжает свои поиски, стремясь отойти от литературных канонов и найти такой язык, который мог бы отразить всю гамму испытываемых им чувств, характеризуя их как «узор из нервов», который волшебным фонарём высвечивается на экране [13, с. 250]. Речь идёт не о чём ином, как о поиске средств феноменологического изображения как единственных способных это выразить, и хотя герой на всём протяжении дискурса стихотворения считает, что он их не нашёл, тем не менее они перед нами в самом этом дискурсе, изображающем его поиски [10, с. 168-176].

В коммуникативном дискурсе аналогом подобных образов-оксюморонов отрицающего утверждения можно рассматривать сложные предложения, где в главном предложении выражено отрицание того, что утверждается в придаточном: говорящий, утверждая вначале, что он не будет сообщать о той или иной информации, тем не менее, впоследствии сообщает о ней, опровергая тем самым своё отрицание. Таковы конструкции, типа: «Не говоря уж о том, что...», «Не будем возвращаться к вопросу о том, что...», «Не хочу останавливаться на том, что ...» и т.п., после чего следует именно то, о чём не хотят говорить, и эта информация тем самым особо выделяется, подчёркивается, выполняя такую же функцию семантической эмфазы, как это имеет место в образности отрицающего утверждения в художественном дискурсе¹.

Помимо аналогий в выразительных средствах, выполняющих эмфатическую функцию в художественном и коммуникативном дискурсах, есть и другие их аспекты, где также можно установить аналогичные явления.

В языковой системе, на основе которой формируется коммуникативный дискурс, как и все другие виды относящихся к ней дискурсов, есть, как известно, категории вспомогательного и смыслового глаголов. Таковы в русском языке формы пассивного залога и будущего времени активного залога, где глагол «быть» в прошедшем и будущем времени является вспомогательным, а смысловой глагол выступает в форме краткого страдательного причастия прошедшего времени или инфинитива (*было/будет написано/прочитано/сделано; буду писать/читать/делать*).

В других языках категории вспомогательного и смыслового глаголов широко используются для образования глагольных времён. Так, в английском языке все формы глагольных времён (Simple, Continuous, Perfect, Perfect Continuous), за исключением утвердительных форм Present и Past Simple, состоят из вспомогательного и смыслового глаголов. Чаще всего используемые в функции вспомогательных глаголов глаголы «to be» и «to have» теряют здесь своё словарное значение «быть» и «иметь» и служат лишь для образования соответствующей глагольной формы: глагол «to be» для образования времён Continuous; глагол «to have» – времён Perfect, а их сочетание в форме инфинитива Perfect от глагола to be: to have been – для образования времён Perfect Continuous.

Подобная потеря функциональной семантики структурного элемента, который начинает использоваться как вспомогательный фактор для образования элемента с иной семантикой, присутствует в художественной системе в формах феноменологической образности, где описывается субъективное восприятие реальности героями повествования. Именно оно становится основным объектом изображения и, одновременно, основным носителем его смысла, в то время как фабульно-персоналогическая образность теряет свою смыслообразующую функцию, играя подсобную, техническую роль, так как используется лишь как средство для создания феноменологических образов.

Натали Саррот, объясняя функцию персонажей в своих романах, где феноменологическое изображение их внутреннего мира выступает как мимолётные душевные движения, которые она назвала «тропизмами» [6, с. 32-48; 7, с. 19-22], определяет её как «подпорки для психологических состояний» [4, с. 318]. Её персонажи нередко лишены идентификационных признаков: имени, фамилии, социального статуса, семейного положения и т.п., обозначаясь лишь местоимениями муж. и жен. рода ед. и мн. числа. Этим аннулированием социальной атрибутики, согласно которой можно отличить один персонаж от другого, Саррот стремилась создать образ общечеловеческой

¹ На подобную образность обратил внимание Ролан Барт, однако не дал ей никакого определения, не сопоставив с языковой системой.

бессознательной сущности, которую она охарактеризовала как «анонимную субстанцию», «магму без имени, без контуров» [4, с. 319].

Есть и ещё аналогии между языковой и художественной системами, а именно, касающиеся развития семантики в таких явлениях, как образная синонимия, антиномия и полисемия [11, с. 269]. Синонимия и антиномия одновременно выступают и как средства взаимосвязи образных элементов, при этом синонимия может касаться не только одного художественного целого, ограничиваясь рамками одного произведения, но и выходить за них и объединять синонимической связью образность разных произведений, разных авторов и даже разных эпох в истории литературы². [9]

Схема структуры семантического синонимического ряда в образной системе аналогична языковой, так как в обоих случаях есть основное значение, которое присутствует во всех синонимичных формах как вербальных, так и образных. Так, семантической основой стилистического синонимического ряда: «думать, размышлять, мыслить, обмозговать, пораскинуть мозгами» выступает мыслительный процесс как основное значение всех формирующих его слов, различия между которыми касаются их стилистической окраски, относясь либо к деловому, официальному стилю (думать, размышлять, мыслить), либо к просторечию (обмозговать, пораскинуть мозгами).

В образной системе различные по своей форме образы объединяются также единой для них всех семантикой, что и заставляет их рассматривать как образы-синонимы. Так, в «Фаусте» Гёте разные по своему персоналогическому воплощению образы: мальчика-возницы, Гомункула, Эвфориона имеют общее для них всех значение, выступая как синонимичные образы творческого духа, который воплощается в символе огня - образном элементе, присутствующем в имагологии каждого из этих персонажей. Именно он и является их общей семантической основой, объединяющей их синонимической связью [11, с. 184]. Каждый образ выступает как развитие авторской концепции философии творчества, согласно которой творческой способностью люди наделены не в одинаковой степени, хотя она изначально и заложена в человеческой природе. Это изображается в разной степени интенсивности пламени, витающего над головами людей, как символ её разного проявления, что Гёте воплощает в словах мальчика-возницы, внешне появившемся в толпе людей:

«Над вами я своей рукой
 Разлил огонь священный мой.
 Он в виде лёгких диадем
 Над этим вьётся и над тем
 И голову за головой

Венчает вспышкой огневой.

Но редко-редко где на миг

Взвьётся ярко вверх язык,

А то, ещё не разгорясь,

Мигнёт и гаснет в тот же час» [2, с. 296].

По мысли автора, у большинства людей творческая способность лишь спорадически даёт о себе знать, а у некоторых она настолько слаба, что еле ощутима, подобно появившемуся и тут же погасшему огоньку. И только у тех, кого человечество причисляет к гениям, она, как взметнувшиеся ввысь яркие языки пламени, проявляется во всю свою мощь. Гениальные личности Гёте уподобляет мифологическому герою Икару, который, взлетев в поднебесье на своих крыльях, сгорел в вышине, слишком близко приблизившись к солнцу, в чём опять присутствует образ огня как семантическая основа синонимичных образов творческого духа.

Характер стабильности, присущий семантической основе в явлении синонимии, заставляет рассматривать её как *синонимологический инвариант*, в то время как каждый из синонимов, формирующих синонимический ряд, выступает как его вариант [11, с.200]. Применительно к образной системе надо говорить об имагологической синонимии. Так, образы мальчика-возницы, Гомункула, Эвфориона, Икара являются имагологическими синонимами, формирующими имагосемантический синонимический ряд, а в силу того, что образ Икара выходит за пределы поэтики Гёте, относясь к греческой мифологии, этот ряд надо определить ещё и как *диахронический* [11, с.199-200].

Образы, как и слова, обладают семантической структурой, откуда проистекает их полисемия, где среди значений можно обнаружить синонимы и антонимы. Так, образ Гомункула обладает целым рядом значений, которые определяются такими основополагающими инвариантами, как феноменологией творческого духа, творческим поиском; концептуальной онтологической инвариантностью, касающейся авторской концепции бытия [11, с. 194-195]. Символизируя творческий дух, Гомункул выступает как образ творческого замысла, которому только ещё предстоит воплотиться в художественную форму, и, одновременно, автор наделяет его значением генезиса бытия, венцом которого является человек и до состояния которого Гомункулу надо пройти долгий и трудный путь. Обращаясь к нему, философ Фалес наставляет его:

«Пленись задачей небывалой,
 Начни творенья путь сначала.
 С разбега двигаться легко.
 Меняя формы и уклоны,
 Пройди созданий ряд законный,
 До человека далеко» [2, с. 416].

² Синонимичные образы в рамках одного произведения мы определяем как интрасинонимы, а вне их, которые касаются творчества различных авторов, как трансинонимы [9, с. 186-189].

В семантику образа Гомункула входят его синонимичные параллели с образами мальчика-возницы и вездесущего духа из 1-ой части «Фауста», как и семантические антонимы, касающиеся противопоставления искусственного и природного: заключённый в колбу Гомункул символизирует искусственное как нечто рукотворное, привнесённое человеком в окружающую его природу, откуда их оппозиция:

«Природному вселенная тесна,
 Искусственному же замкнутость нужна» [2. с. 352].
 Продемонстрируем на следующей схеме (см. схему на с.18) семантическую структуру образа Гомункула в «Фаусте» Гёте. Входящая в неё инвариантность является аналогом архисем в семантической структуре слова.

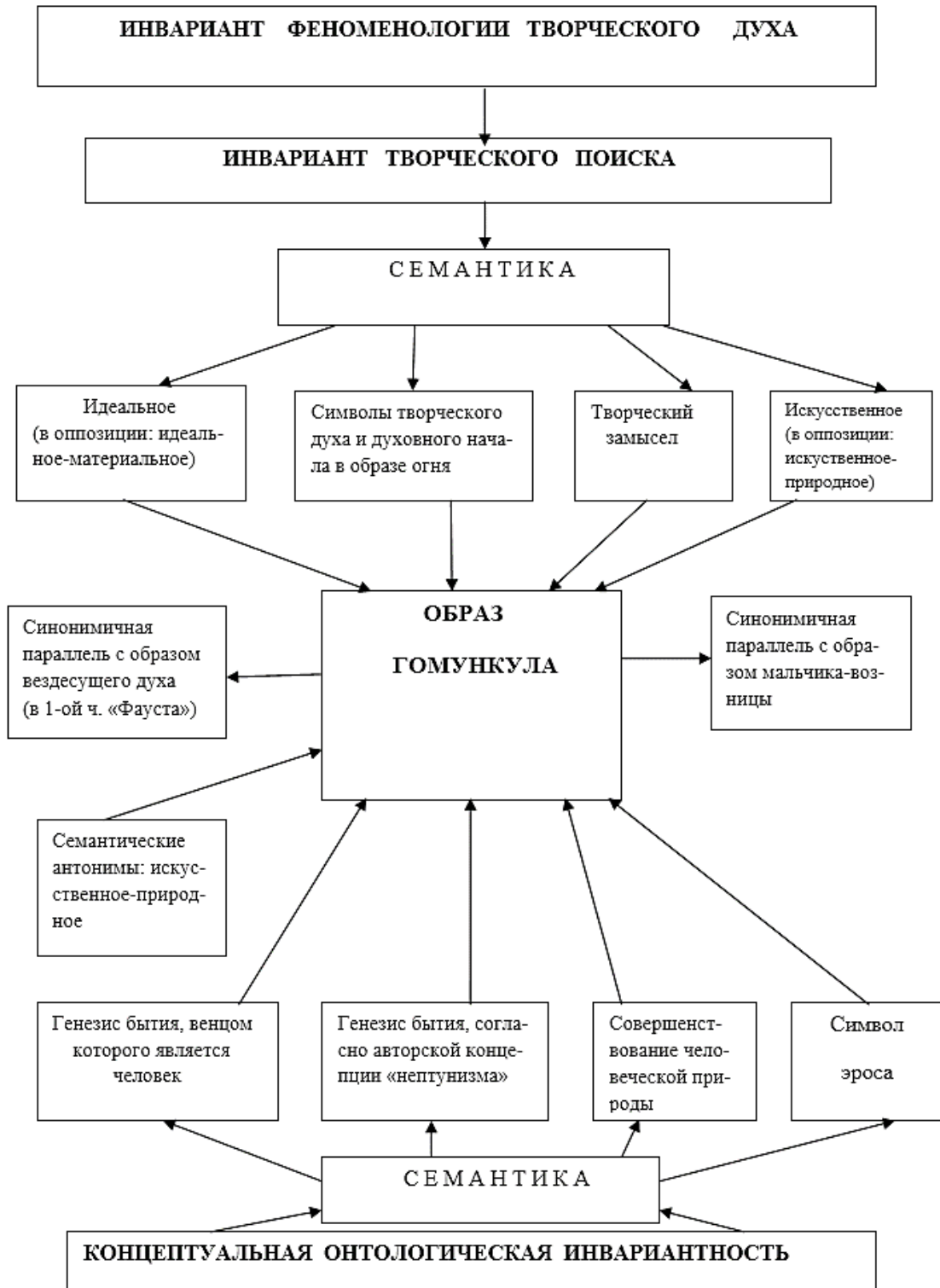


Рисунок 2. Схема семантической структуры образа Гомункула в «Фаусте» Гёте

Многозначностью может обладать не только художественный образ, но и всё художественное целое в виде отдельного произведения, что определяется тем, в каком исследовательском ракурсе оно рассматривается, точно так же, как значение слова определяется тем речевым контекстом, в котором оно фигурирует.

Инвариантно-вариантные реляции, присущие художественной системе как средство взаимосвязи образов, имеют аналоги в виде категорий языка и речи. Все языковые явления – это те же инварианты, которые, реализуясь в речи, превращаются в их варианты. Однако в отличие от языковой системы инвариантность художественной системы нигде не зафиксирована как таковая, в то время как инвариантность языка в виде лексического инвентаря и свода грамматических правил широко представлена во множестве разнообразных словарей, учебников по грамматике и языковедческих трудах.

Их всё увеличивающееся число свидетельствует не о чём ином, как о постоянном изучении речевой деятельности, выступающей в форме коммуникативного дискурса, в результате чего обнаруживаются всё новые инварианты, касающиеся того или иного из его аспектов. Так речевые варианты превращаются в языковые инварианты: новые слова и словосочетания, первоначально возникшие в речевой практике как варианты каких-либо известных языковых инвариантных лексем, при их многократном употреблении в речи сами становятся языковыми инвариантами. Таково историческое возникновение прилагательного «научный», которое, как производное от сущ. «наука», вначале появилось в виде варианта в речи и лишь впоследствии перешло в разряд лексической инвариантности, став феноменом языка.

Несмотря на то, что инвариантность художественной системы во всех её разнообразных формах не зафиксирована в соответствующих информационных источниках, подобно тому, как это имеет место в отношении языковой системы, она, как мы продемонстрировали в данном анализе, как и во всех наших исследованиях³, существует, определяя собой эволюцию литературы от древности до современности. Если в языковой системе есть лексический инвентарь, то то же самое можно сказать и о художественной образности, которой присущ свой инвентарь, а именно, *имагологический как инвентарь художественных образов*, обладающих таким же инвариантным характером, как и лексические единицы. Таков, например, отмеченный выше образ-оксюморон отрицающего утверждения, который с одинаковым успехом использует как средневековая литература, так и литература модернизма.

Образ огня, фигурируя как инвариант в поэтике Гёте, уходит своими корнями в греческую мифологию. Образность инварианта творческого поиска как поиск автором своего индивидуального языка проходит через всю историю литературы [11, с. 48-58].

Как и между словами, между художественными образами существует взаимосвязь, благодаря которой они выступают как различные по своему информационному объёму имагосемантические формирования, как мы это показали на схеме аналогий в парадигме семантического расширения в системах коммуникативного и художественного дискурсов (см. с.4). В рамках, как и между ними, имагосемантических высказываний и художественного целого, соответствующих в языковой системе предложению, сложному синтаксическому целому и текстовому целому, образы, являющиеся аналогами слов, объединяются посредством синонимно-антиномической зависимости, полисемии и близкого к синонимии явления полиморфизма, когда один и тот же синонимологический инвариант фигурирует как семантическая основа в различных имагологических формах: в виде персонажей, сцен, ситуаций, фабул⁴. Всё это выступает как *грамматика художественной системы*, не зафиксированная, как и сама художественная образность, в соответствующих информационных источниках, но, как видим, реально существующая.

Сопоставляя системы коммуникативного и художественного дискурсов с точки зрения фактора коммуникации, можно констатировать как аналогии, так и различия. Процесс коммуникации между носителями языка обуславливается владением ими его лексико-грамматическим строем как общей языковой основой, из которой каждый черпает материал для формирования собственных высказываний в своей речевой практике. Они выступают как варианты инвариантности словесного инвентаря и грамматических правил, используемых во всевозможных комбинациях, которые и формируют речь как коммуникативный дискурс в отличие от языковой системы. Если в процессе коммуникации нарушается присущая ей инвариантность, то нарушается и сам этот процесс, так как речь как средство обмена информацией между носителями языка утрачивает ту общую для них информативную основу, которая как раз и содержится в его лексико-грамматических инвариантах, обеспечивая процесс коммуникации.

Искажение в них семантики, присущей данным лексическим единицам и формам взаимосвязи между ними, приводит к искажению смысла высказывания или к полной его утрате.

Как мы уже отмечали, аналогами языка и речи в художественной системе выступают категории инвариантности и вариантности. Присущая языку и речи

³ Наиболее полно инвариантность художественной системы изложена нами в монографиях: «Поэтика модернизма как метатекст и её истоки». СПб., 2010; «Инвариантность в художественном метатексте». СПб., 2016.

⁴ См. схему диахронического синонимического ряда полиморфизма образа огня в поэтике Гёте и за её пределами в монографии «Инвариантность в художественном метатексте», с.200.

взаимосвязь проявляется здесь как явление инвариантно-вариантных реляций. Но процесс коммуникации в художественной системе отличается от языковой тем, что сосредоточенная в инвариантных художественных образах информация не обладает той степенью стабильности и общеизвестности, которой отличается инвариантность языка. Она может оспариваться использующими её авторами, рассматривая её с гносеологической точки зрения, отрицают истинность содержащейся в художественных образах информации как не соответствующей реальности жизни. Вследствие этого присущая им семантика, а часто и формы её воплощения, аннулируется, что приводит к созданию новой образности с иным семантическим содержанием и иной формой. Вследствие этого процесс коммуникации, который осуществляется на основе общеизвестности семантического содержания, присущего определённой инвариантной образности, нарушается, и передача содержащейся в них информации не может осуществиться.

Именно это явление лежит в основе феномена непонимания художественной образности, что касается не только ярко выраженной её новизны в творчестве представителей авангарда и модернизма, но любой образности, чьи семантика и формы не знакомы тем, кто с нею сталкивается. А разве не то же самое имеет место, когда мы имеем дело с иностранным языком, лексико-грамматическим строем которого не владем? Общеизвестность его для его носителей обеспечивает процесс коммуникации, без чего он не имел бы места. Значит, фактор общеизвестности языковой инвариантности – это *sine qua non* для существования самого языка как средства коммуникации. Тот же, для кого он является иностранным, оказывается в той же ситуации, что и человек, не владеющий инвариантностью художественной системы, которая, в отличие от языковой, имеет свою специфику, что даёт основание определить её как *код художественной*

системы, который надо так же уметь расшифровывать⁵, как и любой код, с тем чтобы понять содержащуюся в нём информацию.

Итак, для обеспечения процесса коммуникации, касающегося системы коммуникативного, как и художественного дискурса, а шире, любых систем, независимо от форм, в которых выступает их знаковая, их инвариантность должна обладать факторами стабильности и общеизвестности для всех пользователей данной системы. Но как в этом случае быть с фактором обновления систем, являющимся залогом их развития, когда к существующим инвариантам прибавляются новые и по своим формам, и по своей семантике? Эта новая инвариантность теряет коммуникативность, присущую той системе, в рамках которой она возникла, ибо нарушает её стабильность и общеизвестность.

Однако подобное «нарушение» лежит в основе самого процесса творчества, не только художественного, но любого, которого касалась человеческая мысль. Её движение мы и видим в возникновении всё новой инвариантности во всех областях, в которых проявляет себя человеческий дух, благодаря чему и осуществляется их развитие. При этом общеизвестная инвариантность продолжает использоваться в данной системе, но модифицируется её функциональность, так как она теряет своё главенствующее положение, начиная выступать в функции оппонента вновь возникшим инвариантам. Возникает оппозиция между старым и новым как оппозиция общепринятого и индивидуального языков, рассмотренная с точки зрения их инвариантности: общепринятый язык выступает как общеизвестная инвариантность, а индивидуальный – новая.

Категория языка здесь трактуется не в лингвистическом, а философском плане: как мировоззренческая система понятий, сосредоточивающих основную гносеологическую информацию данной области знаний⁶. Индивидуальный язык – это всегда нечто

⁵ Наличие подобного кода особенно ярко проявляется в системах символической образности, где всё, что изображается в произведении, выступает как иносказание. Умение его понять как раз и основывается на сопоставительном анализе художественной и языковой систем, при котором образность анализируется согласно известным параметрам языковой системы, а именно, выявление основного семантического элемента и формирование на его основе всех остальных; установление их взаимосвязи; обнаружение стабильных и подвижных элементов системы как инвариантов и вариантов. Всё это даст возможность подойти к самому механизму смыслообразования в художественной системе, точно так же как в языковой системе знание лексико-грамматического значения слов даёт возможность установить смысл синтаксических конструкций.

⁶ В исследованиях Р.Барта есть близкое к подобной философской трактовке категории языка явление,

которое он называет «письмом», характеризуя его как «опредметившаяся в языке категориальная, смысловая, аксиологическая сетка, которую культура помещает между человеком и действительностью и которая позволяет субъекту замечать, оценивать и интерпретировать лишь те аспекты этой действительности, которую данная сетка признаёт в качестве значимых». С этой точки зрения он говорит о письме эпохи, социальной группы, политической партии, литературного направления и т.п. [12, с.646-648]. Однако Р.Барт не рассматривает «письмо» с точки зрения его инвариантности и системной структуры, что и не даёт ему возможности выявить основополагающий элемент этой системы в виде оппозиции общепринятого и индивидуального языков как общеизвестной инвариантности и вновь возникшей.

единичное, возникшее как результат индивидуальной творческой деятельности одного лица как автора данного творения, гносеология которого разрушает в тех или иных аспектах незабываемые устои общеизвестной инвариантности. Индивидуальный язык торпедирует их, стараясь пробить брешь в толще стереотипологем языка общепринятого, который, хотя и сосредоточивает предшествующий гносеологический опыт, но в то же время может явиться тормозом к развитию данной системы знаний. Творец неизбежно опирается на этот опыт в своём творческом поиске, но если он не открывает нечто новое, которое не вписывается в существующую гносеологическую систему, то она останавливается в своём развитии.

Так, в XV веке революционное по своей значимости открытие Коперника, касающееся вращения Земли вокруг Солнца, опровергало господствующую тогда противоположную точку зрения, нарушая тем самым и соответствующую научную систему, однако это нарушение продвинуло человеческую мысль на пути познания всего космического устройства.

Не менее революционным, но уже в сфере художественного творчества, было в XIX веке возникновение импрессионизма в живописи, который утвердил приоритет изображения субъективных впечатлений автора от увиденного им в жизни, что опровергло каноны классической живописи и реалистического изображения и, распространившись на все сферы искусства, дало толчок к появлению феноменологического дискурса в литературе, сосредоточенного исключительно на изображении внутреннего мира человека, которое известно как «поток сознания»⁷[7]. Эти революционные открытия были не чем иным, как проявлением индивидуального языка создавших их авторов, которые несли новое знание, идущее вразрез общепринятому языку как общепринятым гносеологическим нормам, что и вызывало вначале их неприятие. Они получали признание только тогда, когда осваивались общественным сознанием, завоевывали известность, и переходя на этом основании сами в категорию общепринятого языка.

Что касается фактора нового в языковой системе, то он выступает в виде изменений, которые претерпевает её лексико-грамматический строй на протяжении всей истории существования данного языка. Каждая новая эпоха привносит новые жизненные реалии, которые требуют и нового словесного обозначения: меняется жизнь, меняется и язык. Так, широкое распространение компьютерных технологий в наше время ввело в коммуникативный дискурс множество относящихся к ним терминов, расширив тем самым его лексический диапазон. Одновременно происходит и обратный процесс: то, что теряет свою

актуальность в жизненной практике людей, перестаёт быть актуальным и в их речи, используясь всё реже и реже, устаревая и превращаясь в архаизмы.

Таков генезис появления новой языковой инвариантности, так как все нововведения в речи постепенно становятся факторами языка, т.е. речевая вариантность, приобретая стабильный характер, переходит на этом основании в область инвариантности языка.

Функция коммуникации относительно нововведений и в речи, и в языке при этом сохраняется в силу их общеизвестности: новая языковая инвариантность не могла бы возникнуть, если бы этому не предшествовало повсеместное распространение соответствующих речевых явлений.

Как видим, новая инвариантность в языковой системе коренным образом отличается от её аналога в художественной системе относительно их коммуникативной функциональности: она сохраняется в языке, но теряется в системе художественной образности, что касается и всех других систем, связанных с творческой деятельностью человека. Языковая инвариантность не может меняться от одного носителя к другому, в то время как художественная инвариантность *должна* обладать подобной изменчивостью в целях своего развития. Каждый творец ищет свой индивидуальный язык для выражения своего видения реальности, и чем оригинальнее этот язык, тем выше художественная значимость его творения. В художественном творчестве повторение отвергается, а оригинальность приветствуется, что неприемлемо в языке, где все его носители должны в своей речевой практике основываться на его, единой для всех, лексико-грамматической инвариантности.

В отличие от художника, носитель языка не ставит себе целью найти новые формы высказывания, ибо его цель чисто коммуникативная, в то время как для творца найти новую форму, которая несла бы новое видение реальности, открывала бы новые горизонты познания, является основной целью его творческой деятельности. Если носитель языка выходит из сферы его утилитарного назначения, стремясь использовать его в художественных целях, то он становится *писателем* или *поэтом*, а его высказывание, которое может выступать в виде целого произведения, становится *художественной литературой*. Поль Валери, размышляя над проблемой отличия коммуникативного дискурса от художественного, обосновывает этим отличием свою концепцию «чистой поэзии». Коммуникативный дискурс он характеризует как «плод беспорядочного человеческого общежития», используемого в функции «взаимообщения», считая, что он создаётся усилиями всех носителей данного языка, предназначенного лишь для удовлетворения их «текущих потребностей». Язык

⁷ В наших трудах мы определяем подобное изображение как «ривутологический стиль» (от лат. суц «rivutus» - поток, река), так как термин «поток со-

знания» не учитывает, что в этом потоке субъективных впечатлений в основном изображаются как раз феномены бессознательного [8, с. 157].

же поэта, по мнению. Валери, это «итог усилий отдельной личности, создающей на самом обыденном материале некий искусственный и идеальный порядок», выступающий как «субстанция неповторимого эмоционального состояния». «Чистая поэзия», считает он, могла бы возникнуть лишь в том случае, если бы слова были абсолютно лишены их утилитарной функции как средства бытового общения, что, однако, недостижимо, вследствие невозможности лишить слова их коммуникативности [1, с.106-107].

В отличие от Поля Валери, Натали Саррот, рассуждая о генезисе возникновения художественного дискурса на основе коммуникативного, стремится в своём творчестве создать их синтез, полагая, что слова, используемые в функции средств создания художественной образности, должны называться «неназванное», т.е. те непознанные явления, которые ещё не нашли своего словесного выражения. Для этой цели писатель, на её взгляд, должен исследовать сферу бессознательного, которую она характеризует как «безмолвные и сумеречные глубины»:

«Писатель устремляется в те безмолвные и сумеречные глубины, куда ещё не проникло слово, где язык ещё не произвёл своего иссушающего, склерозирующего воздействия, туда, где всё ещё – движение, возможность, смутные и глобальные ощущения. Он устремляется к тому, ещё не названному, что сопротивляется словам и в то же время к ним взывает, так как не может без них существовать. Между этим неназванным и языком, являющимся системой условностей, системой чрезвычайно упрощённой, грубым кодом, необходимым для удобства общения, должно произойти слияние, и тогда, обволакивая друг друга, смешиваясь и сплавиваясь в некую целостность, всё время находящуюся под угрозой, они создадут текст» [5, с. 71].

Если речь идёт о неназванном, которым Саррот характеризует язык писателя, то он должен отличаться ярко выраженной оригинальностью, что чревато потерей коммуникативности, и, тем не менее, и в художественном дискурсе есть, так же как в коммуникативном, факторы стабильности и общеизвестности, в противном случае художественная образность не возникла бы в силу отсутствия её коммуникативной функции. С одной стороны, ею обладает общепринятый язык, гносеологию которого хотя и оспаривает язык индивидуальный, но который, в то же время, выступает как территория общеизвестного в том топосе неизвестного, который создаётся индивидуальным языком автора. Выявление сущности оппозиции между этими языками даёт возможность понять их значение в данной системе и смысл художественного целого: так же как в математической формуле по анализу данных об известном устанавливается значение неизвестного.

С другой стороны, фактор общеизвестного есть и в диахронических имагосемантических инвариантах, о которых речь шла выше. Они могут выступать в разных формах и объединяться между собой различными видами связей, но их основа в виде синонимологического инварианта будет везде сохраняться. Аналогично фактору общеизвестного, который не

полностью исчезает из художественного дискурса, оригинальность как движущий фактор его развития, выступая здесь в форме индивидуального языка автора, не полностью исчезает и из коммуникативного дискурса, а именно в том, что касается сферы языка как его генетической основы. Оригинальность становится здесь тем фактором, который обуславливает генезис национальных языков. Так же как в сфере художественного дискурса каждый автор стремится найти свой оригинальный индивидуальный язык как выражение в определённой форме его мировоззренческих и эстетических принципов, так же и каждая национальная общность стремится выработать свой оригинальный национальный язык как форму своего мышления, выраженного в лингвистических символах.

Феномен национального языка, рассмотренный с этой точки зрения, выступает как аналог феномена индивидуального языка автора в художественном творчестве. В обоих случаях имеет место создание своего языка как своего восприятия реальности, её неповторимого видения, что осуществляется через особую систему символов, которые национальная общность, точно так же, как и художник, наделяет определёнными значениями. Владение ими носителями данного языка обеспечивает использование его как средства коммуникации, которое, однако, перестаёт быть таковым в отношении другой национальной общности. Это приводит к возникновению категорий родного и иностранного языков, где последний, как известно, надо специально изучать, чтобы использовать как средство коммуникации с его носителями.

Но не происходит ли то же самое в отношении творца как первооткрывателя неведомых дотоле истин, которые ломают сложившиеся взгляды на мир, человека, природу, общество? Ведь тем самым он создаёт свой индивидуальный язык как иную, отличную от существующих систем взглядов, систему мышления. И чем более она радикальна, отходя от привычных представлений, тем труднее этот язык освоить. Новое, которое такой язык несёт, гносеологического характера, и именно поэтому он смог сформироваться как язык – как определённое автономное образование, представляющее собой систему символов, выражающих авторское мировоззрение.

Не только в художественном творчестве, но во всех областях знаний, индивидуальный язык является двигателем прогресса. Все те, кто вошли в историю культуры, обогатив человечество новыми знаниями о мире, вошли в неё только благодаря своему индивидуальному языку как новой концепции реальности. Здесь нет никакой разницы, в какой, научной или художественной, форме она выражена, так как значение имеет сама уникальность видения творца, в результате чего и смог сформироваться его индивидуальный язык со своей системой символов, которую, однако, надо осваивать так же, как осваивают иностранный язык.

Итак, мы видим, как много общего между системными структурами коммуникативного и художе-

ственного дискурсов, сопоставительный анализ которых помогает лучше понять природу выразительных средств каждого из них. Фактор системности с приущими категории системы параметрами играет здесь ключевую роль. Так же как нельзя понять значение языковых явлений, рассматривая их изолированно от той языковой системы, к которой они принадлежат, так же нельзя понять и значение художественных явлений вне системы: локальной системы того художественного целого, куда они входят, и универсальной художественной системы, сосредоточивающей в себе инвариантность, сформированную на протяжении всей истории литературы, в результате чего перед нами открывается панорама её как гигантской литературной галактики [11, с. 273].

И языковая, и художественная системы являются семантическими структурами, что обуславливает общую природу их знаковости, где знак выступает в таких его компонентах как его форма и семантика. В обеих системах есть основной семантический элемент: слово в языковой системе и образ в системе художественной, которые, как мы показали, являются исходными элементами в парадигме их семантического расширения.

Суммируем в следующей таблице рассмотренные в данной статье параллельные категории выразительных средств и их видов, как и характеризующие их факторы в системных структурах коммуникативного и художественного дискурсов относительно их сходств и различий.

Таблица 1.

Сравнительный анализ сходств и различий в функциональности параллельных категорий выразительных средств и их видов, как и в характеризующих их факторах в системных структурах коммуникативного и художественного дискурсов

Сходства в функциональности параллельных категорий выразительных средств и в характеризующих их факторах	Различия в параллельных видах выразительных средств	
	Коммуникативный дискурс	Художественный дискурс
Основной семантический элемент	Слово	Художественный образ
Взаимосвязь семантических элементов	Семантический синтаксис	- Цикличность; - Всевозможные виды оппозиций на всех структурных уровнях, где основополагающей является оппозиция общепринятого и индивидуального языков
Развитие семантики в формах взаимосвязей между семантическими элементами	Синонимия, антонимия, полисемия	Образная синонимия и антонимия, возникающие между образами одного или разных художественных целых. Образная полисемия – многозначность художественного образа.
Семантическая структура	Семантическая структура слова	Семантическая структура образа
Инварианты и варианты и их взаимосвязь	Категории языка и речи, где языковые явления выступают как инварианты, а реализация их в речи – как варианты.	Категории системно-структурных инвариантов и вариантов, связь между которыми выступает как инвариантно-вариантные реляции.
Средства эмфатизации	Всевозможные виды повторов; оксюморон.	Повторы на системных уровнях художественного целого: имагологические, дискурсивные, феноменологические, метатекстуальные, структурологические, семантико-ритмические; образ-оксюморон отрицающего утверждения.
Смыслообразование	Грамматическая конструкция вспомогательного и смыслового глаголов	Вспомогательная и смысловая функции образности
Степень коммуникативности выразительных средств	Максимальная степень коммуникативности вследствие наличия факторов стабильности и общеизвестности выразительных средств.	Недостаточная степень коммуникативности вследствие нестабильности и неполного распространения выразительных средств.

Генезис и природа выразительных средств	Имеет коллективную природу, создаваясь носителями данного языка.	Имеет индивидуальную природу, создаваясь отдельными представителями литературного творчества.
Фактор оригинальности выразительных средств	Фактор оригинальности лежит в основе генезиса национальных языков, где каждая национальная общность стремится создать свой оригинальный язык с особой системой лингвистических символов. Однако фактор оригинальности отсутствует в рамках одного национального языка.	Фактор оригинальности лежит в основе самого феномена творчества, выступая как индивидуальный язык автора.
Фактор изученности выразительных средств, что выступает в видах информационных источников, где зафиксированы структурные компоненты системы с присутствующими ей инвариантами, вариантами и их взаимосвязями	Выразительные средства широко изучены, о чём свидетельствует многочисленная литература: разнообразные словари, труды по грамматике, лексике, языковедению, лингвистике и т.п.	Выразительные средства мало изучены, и поэтому нет аналогов тех же видов информационных источников, которые есть относительно коммуникативного дискурса. Вследствие этого нет и целостного изучения художественного дискурса и подхода к нему как к системе.

Диапазон представленных здесь как аналогичных для обеих систем выразительных средств, конечно, может быть расширен, но главное то, что подобные аналогии существуют, что устанавливается посредством проецирования обеих систем друг на друга. Из нашего анализа явствует, что, аналогично языковой системе с её лексико-грамматической основой, в художественной системе есть особая имагосе-

мантическая основа, состоящая из инвентаря художественных образов и их грамматики, устанавливающей структурно-семантические связи между ними, которые определяют алгоритм развития их идеологии в различных формах. На основе этого формируется смысл данного художественного элемента, как и всего художественного целого, точно так же как он устанавливается посредством грамматических связей между словами в языковой системе.

Список литературы:

1. Валери, Поль. Чистая поэзия // Писатели Франции о литературе. М.: Прогресс, 1978. – 470 с.
2. Гёте Фауст. М.: Гослитиздат – 1960. – 618 с.
3. Данте Алигьери. Божественная комедия. М.: Интерпракс – 1992. – 624 с.
4. Саррот Н. Эра подозренья // Писатели Франции о литературе. М.: Прогресс, 1978. – 470 с.
5. Саррот Н. Выступление на симпозиуме «Новый роман: вчера, сегодня» (1971). Цит. по: Зонина Л. Тропы времени. М.: Худож. лит., 1984. – 263 с.
6. Черницкая Л.А. Поэтика романов Натали Саррот. – СПб.: Изд-во СПбГТУ, 1993. – 144 с.
7. Черницкая Л.А. Поэтика романов Натали Саррот. Автореферат дисс. д. филол. наук. – Изд-во СПбГТУ, 1995. – 44 с.
8. Черницкая Л.А. К проблеме интерпретации «Одиссеи» Гомера в романе Джойса «Улисс» // Материалы XXXV Международной филологической конференции. Выпуск 14. История зарубежных литератур (13-18 марта, 2006 г., Санкт-Петербург). – СПб.: СПбГУ, 2006. – С. 155-164.
9. Черницкая Л.А. Семиотика пейзажа в поэтике модернизма // Материалы XXXVII Международной филологической конференции. История зарубежных литератур (11-15 марта 2008 г., Санкт-Петербург). СПб.: СПбГУ, 2008. – С. 186-189.
10. Черницкая Л.А. Поэтика модернизма как метатекст и её истоки. – СПб.: Нестор-История, 2010. – 288 с.
11. Черницкая Л.А. Инвариантность в художественном метатексте. – СПб.: Реноме, 2016. – 312 с.
12. Barthes, Roland. Drame, poème, roman // Ecrits sur l'art et manifestes des écrivains français. М.: Прогресс, 1981. – 688 с.
13. Eliot T.S. The Love Song of J. Alfred Prufrock // American Poetry and Prose. Fifth Edition in three volumes. Volume III. – USA, Boston.: Houghton Mifflin Company, 1970. – 943 с.