

Е. А. ЯШИНА

**Типология
парадоксов
в художественном
тексте**

Художественный текст, являясь произведением литературы, выступает одним из средств познания

окружающего мира человеком и направлен на формирование человеческой личности. Одним из наиболее ярких средств актуализации внимания реципиента на важных

в смысловом отношении аспектах художественного контекста выступает парадоксальное против-

речие, об основных функциях которого и пойдет речь в данной статье, поскольку именно функциональная направленность парадокса определяет его основные признаки,

позволяющие выделить главные типы парадоксального противоречия в рамках художественного контекста.

Понятие «парадокс» возникло в древнегреческой философии для характеристики нового оригинального мнения¹. Парадокс как стилистический прием восходит к античной риторике, а в современной науке неоднозначно трактуется с позиций логики, философии и лингвистики. Разработке логико-философской концепции парадокса посвящено немало трудов современных ученых, среди которых особую роль для лингвистического анализа парадокса играет работа известного французского философа Жюль Делеза «Логика смысла»², где делается попытка применить логико-философские основы теории поиска смысла и возникновения парадоксов к изучению художественного текста. «Здравый смысл утверждает, что у всех вещей есть четко определенный смысл; но суть парадокса состоит в утверждении двух смыслов одновременно», — справедливо отмечает автор в своей книге³.

Некоторая алогичность, противоречивость и парадоксальность, возникающая в ходе взаимодействия элементов художественного текста, обусловлена «полисемией, неточностью смысла, исключениями из правил, необъяснимыми языковыми обычаями, несоответствиями произношения и написания слов, отсутствием универсальной логики построения»⁴ в естественном языке, средства которого используются автором художественного произведения. Очевидно, что парадоксальное высказывание должно вступать в противоречие с принципами и устоями, хранящимися в опыте реципиента. Оно обостряет восприятие читателя, заставляет посмотреть на привычные вещи под другим углом зрения и вместе с тем стимулирует осмысление текста в целом. В онтологической конструкции реципиента возникает противоречие между тем, к чему он привык, и этим новым подходом к анализу окружающей действительности, опровергающим привычное. В осознании истинности и того, и другого состоит суть парадокса.

Рассматривая парадокс в художественном тексте с точки зрения прагматики, по функциональному признаку, представляется возможным выделить несколько типов парадоксальных противоречий, отражающих ведущие функциональные свойства произведений словесно-художественного творчества. Наиболее объемное и часто встречающееся в художественных текстах явление — парадокс, затрагивающий извечные проблемы, значимые как для отдельно взятой личности, так и для развития общества в целом, и классифицируемый как *философский*. Такой вид парадокса стремится глубже познать законы сосуществования и взаимодействия людей в обществе, что зачастую сближает его с парадоксом *историческим*, свойственным художественным произведениям, описывающим значимые в жизни отдельного государства и мира события. Проблему воспроизведения многогранности и противоречивости человеческого характера, запечатленного в художественном образе, помогает раскрыть так называемый *характерологический* парадокс, нередко сопутствующий неожиданному повороту сюжета, фиксируемому, в свою очередь, *сюжетным* парадоксом. Сюжетный и характерологический виды парадокса нередко объединяет общая функция характеристики того или иного образа художественного текста. Особую роль — функцию реализации авторской иронии в художественном контексте — выполняет вид парадокса, определяемый как *иронический*.

С точки зрения синтаксической организации парадоксального суждения в художественном тексте выделяются парадоксы, реализуемые в макроконтексте, т. е. в рамках текста художественного произведения в целом (примером такого рода парадоксов могут служить парадоксальные повороты сюжета), в микроконтексте (в рамках абзаца или нескольких предложений), а также на уровне предложения и словосочетания. При этом характерной особенностью парадокса нередко выступает параллелизм.

По семантическому признаку представляется возможным классифицировать такие типы художественного парадокса как:

- парадоксы, основанные на сопоставлении;
- парадоксы, основанные на противопоставлении;
- парадоксы-перифразы, основанные на известных высказываниях.

Попытаемся проанализировать особенности функционирования обозначенных типов парадокса в художественном тексте. Заранее отметим зыбкость границ, проводимых между различными типами парадоксально-противоречивых высказываний. Например, философский парадокс, бесспорно, обладает способностью отражать парадоксальные моменты в жизни человека, те аспекты, которые кажутся верными при рассмотрении их с двух противоположно-противоречивых позиций. Вместе с тем, парадоксальное сопоставление осознается и до конца осмысливается читателем лишь в совокупности с анализом сюжетной канвы произведения, что подчеркивает близость сюжетного и философского видов парадокса. Последний зачастую приобретает способность бытования вне контекста художественного произведения, нередко в качестве крылатой фразы или афоризма. Переплетение характерологического и философского видов парадокса дает читателю возможность шире, с философской позиции анализа бытия оценить художественный образ.

Несмотря на то, что природу возникновение парадоксального суждения и глубинные смыслы, подразумеваемые автором, может отразить лишь цитируемый контекст художественного произведения, философский парадокс при сохранении основного набора ноем, составляющих его изначальную смысловую мозаику, способен обрастать новыми дополнительными смыслами в рамках новой цитирующей ситуации. Классифицируемый с точки зрения функционального анализа философский тип парадокса нередко встречается в произведениях Б. Шоу. Проанализируем несколько примеров из его пьесы «The Man of Destiny»:

«*Blood costs nothing; wine costs money*»⁵.

Ср.: «*Кровь ничего не стоит, вино стоит денег*».

«*What else but a love could stir up so much hate?*»⁶.

Ср.: «*Что еще, как не любовь, могло бы вызывать столько ненависти?*».

По способу синтаксической организации цитируемые парадоксы реализуются в рамках одной синтаксической конструкции, по семантическому признаку — представляют собой парадоксы, основанные на противопоставлении, характерной чертой которого является наличие антитезы, т. е. высказывания, содержащего два слова или две группы слов, связанных между собой отношениями лексической или контекстуальной антонимии. Так, лексической единице *blood* (*кровь*) контекстуально противопоставлена лексическая единица *wine* (*вино*), выражению *costs nothing* (*ничего не стоит*) противопоставлено *costs money* (*стоит денег*), при этом противопоставление усиливается посредством использования элементов антитезы в параллельных конструкциях. Во втором примере наглядно прослеживается антитеза *love — hate* (*любовь — ненависть*), при этом парадоксальность подчеркивается тем, что эксплицитно высвечивается причинно-следственная обусловленность одного антонима другим. Смысл, подразумеваемый в цитируемых парадоксах, по своей функциональной направленности классифицируемых как философские, легко прослеживается и вне контекста произведения, поскольку универсален и с нестандартной позиции заново раскрывает некоторые нравственные устои общества. Парадоксальное суждение нацелено на актуализацию двух противоречащих друг другу смыслов одновременно. При восприятии парадокса такие смыслы бок о бок располагаются в онтологической конструкции реципиента. Чем более универсален по сфере своего философского бытования парадокс, чем более способен он реализовываться независимо от первоначального контекста, тем ярче и очевиднее противоречивость и вместе с тем близость сопоставляемых в нем понятий и смыслов, тем заметнее он для внимания реципиента.

Актуализация противоречия в поведении того или иного образа художественного про-

изведения выполняет функцию характеристики образа и относится к характерологическим парадоксам. Особенности функционирования характерологического противоречия, в отличие от парадокса, определяемого по своей функциональной направленности как философского, довольно сложно проследить в отрыве от целостного контекста произведения. Отметим лишь, что следующий характерологический парадокс, цитируемый из рассказа О. Генри «Conscience in Art», имеет цель — сосредоточить внимание читателя на характерных чертах описываемых образов посредством необычного сочетания лексических средств и особой синтаксической организации высказывания:

«They are rough but uncivil in their manners, and though their ways are boisterous and unpolished, under it all they have a great deal of impoliteness and discourtesy»⁷.

Ср. *«Их манеры грубы, но невежливы, и, несмотря на их шумное и не отмеченное каким-либо воспитанием поведение, им в значительной мере свойственны неуважение и неучтивость».*

Мастер короткого рассказа О. Генри в рамках одного предложения емко характеризует персонажи. При этом вместо использования антонимов в антитезе, отчетливо просматриваемой в цитате благодаря противительным союзам *but* и *though*, автор задействует синонимы (выделено в оригинальном тексте), что нарушает законы привычного построения антитезы, тем самым концентрируя внимание читателя на данном отрезке текста. Таким образом, парадоксальность данной дроби текста основана на сопоставлении лексических единиц со схожим значением в рамках стилистической «фигуры противоположности»⁸. Следовательно, характерологический по функциональному признаку данный пример представляет собой парадокс, основанный на сопоставлении — по семантическому признаку, а также парадокс, реализуемый в микроконтексте — по признаку синтаксической организации.

Средством эмоциональной оценки исторических событий выступает исторический

парадокс, образно и ярко передающий противоречивые моменты в историческом развитии общества. Художественное изображение исторических событий способствует их более глубокому эмоционально-чувственному восприятию и осмыслению читателем. Отметим, что выявление причин исторического парадокса — задача исторических исследований. Автор художественного произведения лишь субъективно и образно воспроизводит в контексте романа некогда возникшее историческое противоречие. Наиболее яркой точкой, сосредотачивающей внимание реципиента на парадоксальных моментах в историческом развитии советского общества, представляется следующая дробь текста романа Б. Пастернака «Доктор Живаго», в которой автор подводит итоги развития советского государства в первые десятилетия его существования:

«Я думаю, коллективизация была ложной, неудавшейся мерой, и в ошибке нельзя было признаться. Чтобы скрыть неудачу, надо было всеми средствами устрашения отучить людей судить и думать и принудить их видеть несуществующее и доказывать обратное очевидности. Отсюда беспримерная жестокость ежовщины, обнародование не рассчитанной на применение конституции, введение выборов, не основанных на выборном начале».

И когда разгорелась война, ее реальные ужасы, реальная опасность и угроза реальной смерти были благом по сравнению с бесчеловечным владычеством выдумки, и несли облегчение, потому что ограничивали колдовскую силу мертвой буквы»⁹.

Данный парадокс представляет особый интерес, поскольку соединяет в себе несколько способов синтаксической организации: весь цитируемый пример в целом является парадоксом, реализуемым в микроконтексте, с одной стороны, заключающим в себе также более мелкие синтаксические конструкты выражения парадоксальности, на уровне словосочетания и отдельно взятого предложения (первое предложение анализируемого примера) — с другой. При этом каждый

этап реализации противоречия гармонично вплетается в общую канву парадоксально-микроконтекста, тесно взаимосвязанного с макроконтекстом и являющего собой некий вывод ко всему произведению в целом. Парадоксальность рассматриваемой дроби текста заставляет вычертить определенную причинно-следственную взаимосвязь описываемых в романе исторических событий и их влияние на судьбы героев. По семантическому признаку парадокс в первой синтаксической конструкции анализируемого примера основан на сопоставлении лексических единиц *ложная, неудавшаяся мефа, ошибка* и выражения *нельзя признаться*, что отражает нелогичность действий. Парадоксы на уровне словосочетания (*видеть несуществующее, доказывать обратное очевидности, не рассчитанная на применение конституция, выборы, не основанные на выборном начале*) с точки зрения семантической организации опираются на противопоставление, в котором антонимы опровергают лексическое значение друг друга. Второй абзац анализируемой цитаты по семантическому признаку представляет собой парадокс, основанный на сопоставлении плохо сопоставимых лексических единиц, обычно находящихся в отношении полной или частичной антонимии: *война, ужасы, опасность, угроза смерти* парадоксально представлены как *благо и облегчение*. При этом многократно повторяющаяся лексическая единица реальный противопоставляется по своему значению слову *выдумка* и выражению *колдовская сила мертвой буквы*. Характерной особенностью исторического парадокса выступает отсутствие авторской иронии в ходе сопоставления несопоставимых понятий и описания необъяснимых поворотов в историческом развитии общества. Подобное нагромождение средств создания парадоксальности делает рассматриваемую дробь текста риторически маркированной, а парадокс служит средством проецирования на нее читательского внимания.

Следующая парадоксальная цитата из романа Джорджа Оруэлла «Скотный двор»

наглядно отражает авторскую иронию, таким образом, является ярким примером иронического парадокса по своей функциональной направленности:

«All animals are equal. But some animals are more equal than others»¹⁰.

Ср.: *«Все животные равны. Но некоторые животные более равны, чем другие».*

Парадоксальность заложена в использовании прилагательного *equal* (*равный*) в несвойственной для него, в силу набора сем, составляющих его лексическое значение, сравнительной степени. Таким образом, парадокс основан на сопоставлении лексического значения слова и одной из теоретически возможных форм его употребления. Большинство парадоксов, отражающих авторскую иронию, могут быть восприняты как таковые лишь в контексте той или иной ситуации, в том числе и функциональная направленность анализируемой цитаты как иронической реализуется в общем контексте повествования, где описывается попытка создания общества всеобщего равенства. Как парадоксально теоретически возможное использование лексической единицы *equal* в сравнительной степени на практике, так практически невозможно всеобщее равенство в обществе. Ироничное отношение автора к принципу, провозглашаемому в первой синтаксической конструкции анализируемого примера, высвечивается на основе последующего парадокса, реализуемого, с точки зрения его синтаксической организации, в рамках предложения. Ирония, по выражению Жюль Делеза, является искусством «глубины и высоты». Парадокс, как справедливо отмечает автор, — это «освобождение глубины, выведение события на поверхность и развертывание языка вдоль этого предела»¹¹.

Сюжетный парадокс полностью опирается на логически выстроенный текст как единое целое. Классическим примером парадокса в развитии сюжета принято считать сюжетную канву романа О. Уайльда «Портрет Дориана Грея», согласно которой стареет портрет главного героя, а не он сам, при

этом, низкие поступки героя остаются внешне запечатленными на его изображении. Суть сюжетного парадокса емко характеризует следующее парадоксальное суждение, по семантическому признаку представляющее собой еще один тип парадокса — парадокс-перифраз известного высказывания:

«*It is only shallow people who do not judge by appearances*»¹².

Ср.: «*Только поверхностные люди не судят по внешности*».

Очевидно, что основой перифраза послужила известная английская пословица *Never judge by appearances*¹³, опровергаемая в парадоксальном высказывании посредством использования лексической единицы *shallow*, заключающей в составе своего значения негативные коннотации в характеристике людей, действующих в соответствии со стереотипной моделью поведения, отраженной в пословице. Являясь по своей функциональной направленности средством экспликации парадокса в развитии сюжета, анализируемое парадоксальное суждение, реализуемое на уровне предложения, по семантическому признаку представляет собой парадокс-перифраз, основанный на известном высказывании.

Таким образом, практический анализ фактического материала, цитируемого из известных произведений художественной литературы на русском и английском языках, позволил классифицировать типы парадоксальных противоречий в художественном тексте по трем основным признакам: по способу синтаксической и семантической организации, а также в соответствии с функциями художественного парадокса в тексте. В результате исследования функций парадоксальных суждений в художественном тексте были выявлены характерологический, исторический, иронический, сюжетный и философский типы парадокса. По способу синтаксической организации противоречия в художественном тексте подразделяются на парадоксы, реализуемые на

уровне словосочетания, предложения, а также в микроконтексте и контексте произведения в целом. Исследование семантических особенностей взаимодействия лексических единиц в составе художественного парадокса позволило выделить парадоксы, основанные на сопоставлении; парадоксы, основанные на противопоставлении или контрасте; парадоксы-перифразы известных высказываний. Мысль, выраженная в художественном тексте посредством парадокса, привлекает внимание необычной двойственностью подхода к трактуемой в литературном произведении проблеме, едва ли остается незамеченной и стимулирует читательский поиск собственных ответов на рассматриваемые автором вопросы.

¹ Краткая литературная энциклопедия: в 8 т. М., 1968. Т. 5. С. 592.

² Делез Ж. Логика смысла. М., 1995.

³ Там же. С. 13.

⁴ Касавин И. Т. Язык повседневности между логикой и феноменологией // Вопросы философии. 2003. № 5. С. 25.

⁵ Shaw B. The Man of Destiny // Selected Works. Moscow, 1958. P. 101.

⁶ Там же. С. 123.

⁷ О. Генри. Комната на чердаке и другие рассказы: книга для чтения на английском языке. М., 1972. С. 14.

⁸ Брандес М. П. Стилистика текста. Теоретический курс. М., 2004. С. 376.

⁹ Пастернак Б. Л. Доктор Живаго: Роман. М., 1989. С. 179.

¹⁰ Оруэлл Дж. Скотный двор и сборник эссе: книга для чтения на английском языке. СПб., 2004. С. 118.

¹¹ Делез Ж. Логика смысла. М., 1995. С. 22–23.

¹² Wilde O. The Picture of Dorian Gray // Избран. произвед. в 2 т. (на англ. языке). М., 1979. Т. 1. С. 114.

¹³ Райдаут Р. Уиттинг К. Толковый словарь английских пословиц. СПб., 1997. С. 141.