

Л.Г. Бабенко, Ю.В. Казарин



**ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ
АНАЛИЗ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО
ТЕКСТА**

**Учебник
Практикум**

**Для студентов, аспирантов,
преподавателей-филологов**

ФЛИНТА • НАУКА

Л.Г. Бабенко, Ю.В. Казарин

ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

Теория и практика

*Учебник
Практикум*

*Рекомендовано Министерством образования
Российской Федерации в качестве учебника
для студентов высших учебных заведений,
обучающихся по специальности "Филология"*



Москва
Издательство «Флинта»
Издательство «Наука»
2003



25. 01
УДК 373.167.1:82(072)
ББК 83я7
Б12

Рецензенты учебника:

Е. С. Кубрякова, докт. филол. наук, проф., гл. науч. сотр. Института языкознания РАН;

Г. Г. Молчанова, докт. филол. наук, проф. МГУ

Рецензенты практикума:

Т. М. Пахнова, канд. пед. наук, доц. Московского гос. пед. ун-та;

А. П. Чудинов, докт. филол. наук, проф. Уральского гос. пед. ун-та

Бабенко Л.Г.

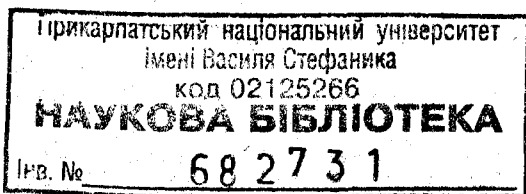
Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика: Учебник; Практикум / Л.Г. Бабенко, Ю.В. Казарин. — М.: Флинта: Наука, 2003. — 496 с.

ISBN 5-89349-337-0 (Флинта)

ISBN 5-02-022602-5 (Наука)

Учебный комплект представляет собой первый опыт комплексного многоаспектного рассмотрения текста на основе анализа его семантической, структурной и коммуникативной организации в теоретическом освещении и практическом преломлении. Учебный комплект состоит из двух частей – учебника и практикума. Практикум содержит задания, связанные с теоретическим осмыслением природы текста, его основных категорий и свойств, типологических разновидностей, а также систему упражнений, схемы и образцы лингвистического анализа и вопросы для самопроверки.

Учебник и практикум ориентированы прежде всего на преподавателей высших учебных заведений и студентов-филологов. В то же время многоаспектность рассмотрения текста с учетом последних достижений в осмыслении его природы позволяет расширить круг его пользователей, к которым можно отнести и преподавателей средней школы, лицеев и колледжей с гуманитарным уклоном.



ISBN 5-89349-337-0 (Флинта)

ISBN 5-02-022602-5 (Наука)

© Издательство «Флинта», 2003

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие авторов	6
---------------------------	---

ТЕОРИЯ ЛИНГВИСТИЧЕСКОГО АНАЛИЗА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

Учебник

Введение	9
----------------	---

Глава 1. Текст как объект лингвистического анализа	11
--	----

Лингвистический анализ текста как особая область научного знания и его предпосылки	11
---	----

Основные аспекты изучения текста	13
--	----

Проблема определения текста как объекта лингвистического анализа	25
--	----

Текст в системе языковых уровней	28
--	----

Экстралингвистические параметры текста. Текст и культура	30
--	----

Жанрово-стилевая организация текста	34
---	----

Уровни текста. Проблема выделения и описания единиц текста и единиц анализа текста	36
---	----

Основные категории и свойства текста	40
--	----

Проблема классификации и типологии текстов	45
--	----

Глава 2. Семантическое пространство текста и его анализ	49
---	----

Аспекты изучения семантики текста. Понятие семантического пространства текста	49
--	----

Концептуальное пространство текста	55
--	----

Денотативное пространство текста	85
--	----

Эмотивное пространство текста	122
-------------------------------------	-----

Глава 3. Структурная организация текста	159
---	-----

Членимость текста	159
-------------------------	-----

Связность текста	182
------------------------	-----

Глава 4. Коммуникативная организация текста	194
---	-----

Коммуникативные регистры текста и текстовых фрагментов	195
--	-----

Основные типы текстовых тема-рематических структур	201
--	-----

Типы рематических доминант	205
----------------------------------	-----

Глава 5. Роль доминирующих текстовых средств в формировании текста	213
--	-----

Понятие текстовой доминанты	213
-----------------------------------	-----

Языковые средства актуализации содержания текста	216
--	-----

Алгоритм комплексного лингвистического анализа художественного текста	220
--	-----

Приложение. Образцы лингвистического анализа текста, выполненного студентами 5-го курса филологического факультета Уральского госу- дарственного университета	221
---	-----

ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

Практикум

Введение. Теоретические вопросы изучения текста	263
[Определение текста и его свойств. Цели, задачи, предмет и объект лингвистического анализа текста. Основные аспекты изучения текста. Уровни текста. Единицы текста и анализа текста. Основные категории и свойства текста. Типы текстов (упражнения 1–20)]	
<i>Вопросы для самопроверки</i>	282
Глава 1. Экстралингвистические параметры анализа текста	283
[Текст и культура. Текст и общество. Текст и эпоха. Экстралингвистически обусловленные категории текста. Интертекстуальность, диалогичность, социологичность. Внетекстовые presuppositions: время создания литературно-художественного произведения, историко-культурная информация, связанная с именем автора, личность и судьба автора и др. (упражнения 21–49)]	
<i>Вопросы для самопроверки</i>	310
Глава 2. Жанрово-стилевая организация текста	311
[Функционально-стилевая дифференциация текстов. Классификация и типология текстов. Теория речевых актов и речевых жанров применительно к анализу художественного текста. Текстовые функции речевых актов и первичных речевых жанров. Вторичные (сложные) речевые жанры (упражнения 50–60)]	
<i>Вопросы для самопроверки</i>	333
Глава 3. Семантическое пространство текста и его анализ	333
[Семантика текста и семантическое пространство текста. Структура семантического пространства. Типы информации, выражаемой в тексте (упражнения 61–62)]	
Концептуальное пространство художественного текста	336
[Роль заголовка, названий частей целого текста. Эпиграф в тексте. Набор ключевых слов. Понятия «концепт» и «концептосфера». Концептуальный анализ. Базовый концепт текста и его концептосфера. Модель концептуального анализа художественного текста (упражнения 63–81)]	
Схема анализа концептуального пространства текста	344
Образец анализа	345
<i>Вопросы для самопроверки</i>	347
Денотативное пространство художественного текста	348
[Понятие денотативного пространства текста и его структуры. Тема текста и ее семантическое развертывание, набор микротем, их отношения в тексте, событийная и пропозициональная структура текста, художественное время и средства его создания, художественное пространство и текстовые способы его воплощения (упражнения 82–94)]	
Схема анализа денотативного пространства текста	358
Образец анализа	359
<i>Вопросы для самопроверки</i>	371
Эмотивное пространство текста и его анализ	372
[Понятие эмотивного пространства текста и его макроструктуры. Эмотивно-психологические смыслы в структуре образов персонажей. Эмотивные смыслы в структуре образа автора. Эмоционально-оценочная позиция автора художественного	

венного текста и средства ее выражения. Эмоциональная тональность текста и средства ее создания (упражнения 95–116)]	
Схема анализа эмотивного пространства текста	390
Образец анализа	391
Вопросы для самопроверки	396
Глава 4. Структурная организация художественного текста	397
Членимость текста	397
[Объемно-прагматическое, структурно-смысловое членение, контекстно-вариативное членение текста (упражнения 117–126)]	
Схема анализа членимости текста	405
Образец анализа	405
Вопросы для самопроверки	409
Связность текста	409
[Понятие связности текста. Textoобразующие логико-семантические, грамматические и прагматические связи (упражнения 127–134)]	
Схема анализа связности текста	415
Образец анализа	416
Вопросы для самопроверки	419
Глава 5. Коммуникативная организация художественного текста	419
[Понятие коммуникативной организации текста. Коммуникативные регистры текста. Тема-рематическая организация текста. Типология рематических текстовых доминант (упражнения 135–149)]	
Схема анализа коммуникативной организации текста	423
Образец анализа	424
Вопросы для самопроверки	424
Глава 6. Анализ речевой структуры художественного текста	425
[Анализ функционирования фонетических единиц. Анализ функционирования словообразовательных единиц. Анализ функционирования лексических единиц. Анализ функционирования синтаксических единиц (упражнения 150–200)]	
Схема анализа речевой структуры художественного текста	451
Образец анализа	452
Вопросы для самопроверки	457
Глава 7. Анализ паралингвистических средств художественного текста (упражнения 201–203)	458
Анализ функциональных типов поэтической графики (упражнения 204–212)	459
Анализ дикции (упражнения 213–217)	468
Анализ интонационных особенностей (упражнения 218–225)	469
Анализ поэтического ритма (упражнения 226–232)	475
Схема анализа паралингвистических средств художественного текста	478
Образец анализа	480
Вопросы для самопроверки	483
Список литературы	485

ПРЕДИСЛОВИЕ АВТОРОВ

Вопросы теории и практики анализа текста привлекали и продолжают привлекать внимание ученых-филологов, преподавателей высшей и средней школы. Существует огромная научная, учебно-методическая и справочная литература по этому разделу филологии, в которой текст рассматривается с самых разных позиций. Накоплены ценные знания относительно его структурно-семантической и коммуникативной организации. В то же время надо отметить отсутствие учебного комплекта для студентов филологических специальностей, состоящего из учебника, который бы суммировал и обобщал научные достижения в области филологической теории текста, излагал краткую историю изучения текста, основные его категории, и практического пособия, содержащего материалы для комплексного практического анализа текста.

В предлагаемом вниманию специалистов и студентов учебном комплекте дается многоаспектное освещение вопросов теории лингвистического анализа текста в учебнике (часть I) и предлагается модель его комплексного анализа в практикуме (часть II).

Освещен круг вопросов, предусмотренных программой курса «Современный русский язык» и отраженных в государственном образовательном стандарте высшего профессионального образования по дисциплине «Лингвистический анализ текста».

Учебник состоит из пяти глав. В гл. 1 рассматриваются общие теоретические вопросы, связанные с изучением текста как объекта лингвистического анализа. Следующие четыре главы посвящены рассмотрению семантической (гл. 2), структурной (гл. 3) и коммуникативной (гл. 4) организации текста, языковым средствам актуализации его содержания (гл. 5).

Общая теоретическая концепция курса «Лингвистический анализ художественного текста», воплощенная в учебнике, определила структуру практикума, вследствие чего в каждой части учебного комплекта – учебнике и практикуме – имеются общие разделы. Практикум содержит фрагменты научных работ по изучаемым вопросам, по разным причинам не всегда доступных студентам, систему упражнений по теме, включающую разнообразные задания, схемы и образцы анализа изучаемых текстовых единиц и категорий, вопросы для самопроверки, и предназначен для проведения семинарских, практических занятий и для самостоятельной работы студентов по лингвистическому анализу текста.

**ТЕОРИЯ
ЛИНГВИСТИЧЕСКОГО АНАЛИЗА
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА**

Учебник

ВВЕДЕНИЕ

Филология как наука изначально была связана с изучением литературных типов словесных произведений, традиционно интерпретируемых на протяжении многих веков в нерасторжимом единстве их плоти, т. е. словесной материальной организации, и духа, т. е. их содержания, смысла.

Двадцатый век внес коррективы в теорию и практику словесности, размежевав внутри филологии литературоведческий и лингвистический аспекты анализа художественного текста. Утверждение о том, что «текст одной своей стороной повернут к литературоведению, а другой – к языкознанию» (см.: Слюсарева, 1982, с. 41), стало общим местом. Литературоведение традиционно занималось изучением в первую очередь идейно-тематического содержания литературных произведений, их жанрового и композиционного своеобразия, а лингвистика – исследованием языковых средств, функционирующих в тексте и обеспечивающих его построение.

Это противопоставление литературоведения и лингвистики нашло отражение в различном «вертикальном» представлении двух путей анализа художественного текста. Первый предполагает подробный, тщательный анализ языковых средств «под лингвистическим микроскопом» (выражение Н. М. Шанского) с целью выявления их роли и функций в идейно-тематическом содержании текста (путь от слова к содержанию). Второй путь направлен от анализа идейно-тематического содержания текста (рассматриваемого в контексте творчества автора, в общелитературном и социальном контексте) к воплощающим это содержание языковым средствам и приемам (путь от содержания к словесной форме произведения). При подобном ограниченном осмыслении предмета анализа лингвистический анализ текста осуществлялся преимущественно в рамках стилистики (стилистики языковых единиц) и не имел статуса самостоятельной научной дисциплины.

В то же время в области исследования текста на протяжении XX в., в направлении от русского формализма к структурализму 60-х гг., постепенно складывалась противоположная тенденция – к интеграции таких смежных дисциплин, как поэтика, психолингвистика, антропология, семиотика и др., с целью оформления лингвистического анализа текста в самостоятельную научную дисциплину. Возникновение лингвистики текста обусловлено и общей ситуацией

в языкознании. Так, Е. С. Кубрякова считает появление ее признаком зарождения в лингвистике новой научной парадигмы и реакцией на старую (см.: Кубрякова, 1983, с. 50). Это выразилось прежде всего в переходе от структурно-систематизирующей лингвистики к функциональной, в рассмотрении текста в свете теории речевой деятельности и речевой коммуникации.

Появление новой дисциплины, связанной с изучением словесной организации текста, потребовало поиска нового термина для ее обозначения, однако наиболее подходящий по смыслу термин, «текстология», уже был занят, обозначая другую науку: «...Текстология – наука, изучающая языковые памятники (тексты) с точки зрения их расшифровки, датировки, атрибуции, социальной и культурной приуроченности и т. д., но не их когнитивно-коммуникативное структурирование» (см.: Адмони, 1994, с. 92). Вследствие этого наиболее устойчивым стало употребление терминов «лингвистика текста», «лингвистический анализ текста». Причем сейчас наблюдается предельно широкое осмысление предмета этой научной дисциплины, что тонко подметил Л. А. Новиков: «Термину лингвистический анализ (лингвистическое толкование) художественного текста (разрядка наша; у автора – курсив. – Л. Б.) придается широкое значение: к компетенции лингвистики отнесено изучение эстетической функции языка как первоэлемента литературы, а также рассмотрение композиционной структуры художественных произведений» (Новиков, 1988а, с. 11).

За последние тридцать лет лингвистика текста прошла сложный и противоречивый путь становления и развития как самостоятельная научная дисциплина. Изучение текста осуществлялось с разных методологических позиций. Предметом рассмотрения были самые разные вопросы. Что такое текст? Каковы его универсальные категории? Каковы законы организации текста? В языковой системе и в речевой деятельности? И другие. Решение многих вопросов уже предложено, другие имеют до сих пор дискуссионный характер, а некоторые еще ждут своего решения. До сих пор нет общей теории текста и его общепринятого определения. Это обусловлено, вероятно, тем, что к настоящему времени теории текста посвящено практически необозримое количество исследований, поэтому соответственно существует такое же количество определений текста.

Еще одна актуальная проблема – преодоление практики поаспектного изучения текста: изучения его семантики в отрыве от структуры и, наоборот, изолированного изучения прагматики текста, его деривации и т. п. Необходимость комплексного, синтетического рассмотрения природы художественного текста, преодолевающего поаспектное, поуровневое его изучение, назрела давно, о чем писали многие ученые (см., например: Белянин, 1988; Новиков, 1988). В связи с этим более расширительным становится само определение лингвистики текста. Так, Л. А. Новиков еще в 1988 г. писал следующее: «Лингвистика текста, понимаемая широко, – одно из магистральных направлений

мировой науки о языке XXI в. ... Лингвистика художественного текста занимает ... особое положение. Она имеет дело с целенаправленным взаимодействием единиц не одного, а чаще всего нескольких разных уровней текста, благодаря чему в нем во всей полноте реализуются определенные семантические и эстетические функции» (Новиков, 1988а, с. 9). Сегодня общепризнанным является понимание того, что не может быть одностороннего анализа текста и объяснения его природы на одном основании и что естественным и актуальным является формирование на базе достижений лингвистики текста новой интегральной научной дисциплины, которую в последнее время принято определять как филологический анализ текста.

Мысль о необходимости обобщения результатов, достигнутых в изучении текста с разных филологических (литературоведческих и, прежде всего, лингвистических) позиций, послужила основанием для создания данного учебника. Именно сейчас появилась возможность реализации этой идеи, так как накоплено достаточно много научных данных в области лингвистики (грамматики, семантики, прагматики, стилистики и пр.) текста и наступило время систематизации, обобщения, синтеза всего полезного, интересного и плодотворного, полученного при рассмотрении текста с разных точек зрения.

Лингвистический анализ художественного текста, дополненный экстралингвистическим комментарием и жанрово-стилевыми характеристиками, и является предметом нашего исследования.

ГЛАВА 1

ТЕКСТ КАК ОБЪЕКТ ЛИНГВИСТИЧЕСКОГО АНАЛИЗА

Лингвистический анализ текста как особая область научного знания и его предпосылки

В настоящее время лингвистический анализ текста включен в государственный стандарт вузов как отдельная учебно-научная дисциплина, завершающая изучение курса современного русского языка наряду с риторикой и стилистикой. Это обусловлено тем, что именно в лингвистике в последние десятилетия получены серьезные результаты в изучении природы словесной организации текста, художественного в том числе, сформировалось особое направление — лингвистика текста, вобравшее в себя все лучшие достижения в осмыслении природы текста, полученные учеными самых разных научных направлений: психолингвистами, дериватологами, стилистами, структуралистами и др.

Текст – словесное речевое произведение, в котором реализуются все языковые единицы (от фонемы до предложения), это сложный языковой знак, следовательно, текст как объект филологического анализа может и должен включать данные его лингвистического анализа. Ранее в лингвистике текст был только материалом для анализа, он рассматривался как среда, в которой функционируют различные языковые единицы. В середине XX в. текст сам стал рассматриваться как особая речевая единица, речевое произведение, соответственно этому сформировалась особая научная дисциплина – лингвистика текста, в качестве объекта которой, по мысли Т. М. Николаевой, выступают «правила построения связного текста и его смысловые категории, выражаемые по этим правилам» (Николаева, 1978, с. 267).

Лингвистика текста как особая филологическая дисциплина сформировалась во второй половине XX в. не на пустом месте. Во-первых, она возникла на стыке ряда наук: поэтики, риторики, стилистики, герменевтики, семиотики, психолингвистики, теории искусственного интеллекта и др. Во-вторых, ее возникновение было подготовлено тысячелетним опытом интерпретации текста представителями разных школ и научных воззрений. Истоки лингвистики текста многочисленны и многообразны. Перечислим важнейшие из них:

– Прежде всего это античные риторики с их вниманием к ситуативно обусловленным типам речи.

– Образцы и опыты целостного филологического анализа литературных произведений, основанного на единстве лингвистического, литературоведческого и культурологического подходов, которые блестяще продемонстрированы в классических филологических работах наших выдающихся ученых (см. работы М. М. Бахтина, В. В. Виноградова, В. М. Жирмунского, Л. В. Щербы, Б. М. Эйхенбаума и др.).

– Теория языка художественной литературы, разработанная академиком В. В. Виноградовым. Л. А. Новиков так определяет ее значимость: «Наука о языке художественной литературы является фундаментом лингвистического анализа текста как прикладной лингвистической дисциплины, использующей принципы и методы этой науки» (Новиков, 1988а, с. 11).

– Учение о сложном синтаксическом целом (ССЦ) в лингвистике 1960–1970-х гг., в котором получило развитие предвидение этого понятия А. Х. Востоковым, Ф. И. Буслаевым, А. М. Пешковским, Л. Н. Булаховским, Н. С. Поспеловым, И. А. Фигуровским.

– Традиционная стилистика, особенно стилистика образных средств языка, которая имеет огромный в количественном отношении и самый продолжительный по времени опыт анализа литературно-художественных произведений.

– Функциональная стилистика, основное внимание в которой уделено изучению функционально-стилистических параметров текста (В. В. Виноградов, М. Н. Кожина, В. В. Одинцов, Э. Г. Ризель, Д. Н. Шмелев и мн. др.).

Это объясняется и тем, что коммуникативная реализация текста как цельной единицы речевого общения определяется его стилистико-типологическими параметрами, а организация текста целиком зависит от функционально-стилистических норм. Именно в сфере функциональной стилистики более полно осуществлена типология текстов, учитывающая их функциональное назначение.

– Теория актуального членения, напрямую связывающая лексику, грамматику и текст (работы пражских ученых, серия работ и функциональная грамматика Г. А. Золотовой). Как заметил чешский лингвист О. Лешка, вопрос об актуальном членении высказывания стал первым шагом в направлении к лингвистике текста и только в ее рамках нашел удовлетворительное решение.

– Теория деривации, выявляющая универсальные законы деривации (порождения) слова, предложения и текста (Е. С. Кубрякова, Л. Н. Мурзин, Е. А. Земская).

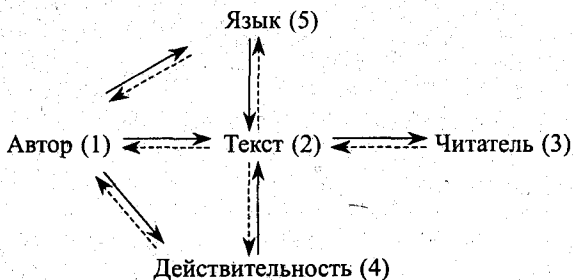
– Достижения семантического синтаксиса (Н. Д. Арутюнова, ван Дейк, Г. А. Золотова, В. Г. Гак, А. В. Новиков и мн. др.), позволившие по-новому взглянуть на семантическую организацию текста.

Наряду с собственно филологическими достижениями, особую роль в становлении лингвистики текста сыграли и результаты исследований пограничных с филологией наук: психологии, эстетики, теории искусственного интеллекта, философии, физиологии, психолингвистики, когнитивной лингвистики.

Сегодня настоящей потребностью становится разработка модели комплексного лингвистического анализа текста на основе фундаментальных достижений лингвистики текста и других областей лингвистики, прежде всего теории речевых актов и жанров, стилистики, философии и эстетики языка, а также достижений в области литературоведения.

Основные аспекты изучения текста

Текст создается ради того, чтобы объективировать мысль автора, воплотить его творческий замысел, передать знания и представления о человеке и мире, вынести эти представления за пределы авторского сознания и сделать их достоянием других людей. Таким образом, текст не автономен и не самодостаточен – он основной, но не единственный компонент текстовой (речемыслительной) деятельности. Важнейшими составляющими ее структуры, помимо текста, являются автор (адресант текста), читатель (адресат), сама отображаемая действительность, знания о которой передаются в тексте, и языковая система, из которой автор выбирает языковые средства, позволяющие ему адекватно воплотить свой творческий замысел. Схематически структуру текстовой деятельности можно изобразить следующим образом:



Значения направленности стрелок в схеме:

1. Автор создает текст, обращенный к читателю (стрелки 1 → 2 → 3).
2. Автор отображает (осознанно или подсознательно) факты, события, переживания и т. п. из мира действительности, знания о которых выражаются в тексте, представляя собой индивидуально-авторскую картину мира (1 → 4 → 2).
3. Автор обращается к ресурсам языковой системы и отбирает из них языковые средства, которые передают его творческий замысел (1 → 5 → 2).
4. Читатель, испытывая воздействие текста, стремится понять его и проникнуть в творческий замысел автора (3 ---> 2 ---> 1).
5. Читатель стремится представить себе в полной мере авторскую картину мира (3 ---> 2 ---> 4 ---> 1).
6. Сам процесс интерпретации текста читателем связан в то же время с осознанным или неосознанным осмыслением и внешней, словесной, стороны текста – лексической, грамматической и стилистической (3 ---> 2 ---> 5 ---> 1).

Таким образом, текстовая деятельность – многосложная и многокомпонентная психолого-интеллектуальная коммуникация, а так как этот вид речевой коммуникации выполняет еще и эстетическую функцию, то эту разновидность коммуникации стали рассматривать как литературную коммуникацию (ван Дейк, Р. Познер, З. Шмидт, Р. Фасмер и др.).

В сборнике реферативных обзоров, посвященных проблемам типологии текста, сущность литературной коммуникации раскрывается как раз с учетом основных компонентов текстовой деятельности:

«Коммуникационная природа литературы предполагает:

- 1) наличие коммуникационной цели, включающей отправителя информации или сообщения, т. е. автора литературного произведения, само сообщение (литературный текст) и получателя сообщения (читателя);
- 2) знаковый характер сообщения (текста), требующий предварительного кодирования знаков текста отправителем и их последующее декодирование получателем;
- 3) систему обусловленности применения знаков, т. е. ее закономерно детерминированной соотнесенности, с одной стороны, с внетекстовой реальностью

(принцип отражения действительности в искусстве) и с художественной традицией как системой принятых литературных конвенций – с другой.

Последние два условия и делают в принципе возможным сам процесс коммуникации, позволяя читателю содержательно интерпретировать литературный текст на основе знания языка, собственного жизненного опыта и знания литературных традиций» (Проблемы типологии текста, 1984, с. 84–110).

Сложность структурной, семантической и коммуникативной организации текста, его соотношенность как компонента литературно-эстетической коммуникации с автором, читателем, обусловленность действительностью и знаковый характер являются причиной множественности подходов к его изучению.

Обобщение этих подходов позволяет обнаружить, что они дифференцируются в зависимости от того, какой аспект текстовой деятельности является непосредственным объектом изучения.

Можно выделить следующие основные подходы к изучению текста:

- 1) лингвоцентрический (аспект соотношенности «язык – текст»);
- 2) текстоцентрический (текст как автономное структурно-смысловое целое вне соотношенности с участниками литературной коммуникации);
- 3) антропоцентрический (аспект соотношенности «автор – текст – читатель»);
- 4) когнитивный (аспект соотношенности «автор – текст – внетекстовая деятельность»).

Наиболее традиционен для анализа текста лингвоцентрический подход. Его логика основана на изучении функционирования языковых единиц и категорий в условиях художественного текста. Это то, чем занималась традиционная стилистика, стилистика языковых единиц, эстетика слова (см., например: Григорьев, 1979; Ларин, 1974; Новиков, 1988а; Долинин, 1985). Предметом рассмотрения при таком подходе могли быть как лексические, так и фонетические, грамматические, стилистические единицы и категории. Например, предметом изучения во многих работах стали встречающиеся в художественном тексте прилагательные цвета, глаголы речи, безличные предложения, парцелированные конструкции, видовременные значения глагола и мн. др. Достоинство этих работ состояло в том, что они выявляли функциональные свойства тех или иных единиц, описывали особенности идиостиля определенного писателя, поэта. Такие функционально-стилистические этюды послужили в дальнейшем основой для возникновения как функциональной лингвистики, так и функциональной стилистики. Но с позиций лингвистики текста подобный подход не позволял в полной мере вскрыть текстовые функции рассматриваемых единиц, их роль в структуре и семантике текста, а потому познание текстовой природы этих единиц оставалось за рамками исследования.

Текстоцентрический подход основан на представлении о тексте как результате и продукте творческой деятельности. Текст рассматривается как целостный завершённый объект исследования. При этом в зависимости от предмета рассмотрения в качестве самостоятельных направлений изучения текста выделяются: семантика и грамматика (или отдельно синтаксис)

текста, основу которых составляет взгляд на текст как на структурно-семантическое целое (см.: Золотова, 1982, 1995, 1998; К. Кожевникова, 1979; Ковтунова, 1986).

Рассмотрение текста как уникального речевого произведения, отмеченного набором собственных текстовых категорий и свойств, обнаруживается в рамках текстоцентрического подхода (см. об этом: Гальперин, 1981; Гончарова, 1984; Падучева, 1985; Кухаренко, 1988; Чернухина, 1990 и др.). Подобный аргументированный и последовательный анализ текста в полном объеме его категорий продемонстрирован в серии публикаций и в вышеуказанной монографии И. Р. Гальперина (в нашем учебнике обзор категорий текста см. в главе 1, а анализ категорий – в главах 2, 3, 4).

Антропоцентрический подход связан с интерпретацией текста в аспекте его порождения (позиция автора) и восприятия (позиция читателя), в аспекте его воздействия на читателя и в деривационном аспекте. Подобный коммуникативный подход «возник и развивался как результат попыток преодолеть неадекватность нетрадиционных классификаций текстов, основанных только на внутренне присущих тексту структурных признаках» (см.: Проблемы типологии текста, 1984, с. 110).

Внутри антропоцентрического подхода в зависимости от фокуса исследования выделяются следующие направления изучения текста:

- психолингвистическое (Л. С. Выготский, Т. М. Дридзе, А. А. Леонтьев, И. А. Зимняя, Н. И. Жинкин, А. Р. Лурия, Л. В. Сахарный, А. М. Шахнарович);
- прагматическое (А. Н. Баранов);
- деривационное (Е. С. Кубрякова, Л. Н. Мурзин);
- коммуникативное (Г. А. Золотова; Н. С. Болотнова);
- речеведческое (жанрово-стилевое) (М. М. Бахтин, М. Н. Кожина, М. Ю. Федосюк, Т. В. Шмелева).

Охарактеризуем каждое из этих направлений.

Психолингвистическое направление изучения текста. Это направление разработано в наибольшей степени. В этой области накоплено много достоверных сведений, чрезвычайно полезных для практики лингвистического анализа текста.

Психолингвистика отличается от традиционной классической лингвистики, во-первых, активным использованием экспериментальных методов; во-вторых, рассмотрением функционирования языка и языковых единиц как особого рода психологической реальности. Это находит отражение и в изучении природы текста.

Психолингвистическое исследование текста опирается на представление о нем как о двуедином процессе порождения/восприятия, лежащем в основе коммуникативной деятельности: текст – это одновременно и результат речевой деятельности, и его продукт, и сам процесс создания данного текста, вслед-

ствие чего текст по своей природе процессуален и динамичен. Динамичность текста определяется, во-первых, тем, что он создается говорящим в процессе общения с другими носителями языка, а во-вторых, тем, что существует в форме процесса восприятия и для слушающего, и для говорящего. Таким образом, порождение текста и его восприятие – две стороны динамической природы текста. Исследование текста со стороны говорящего и слушающего (автора и читателя) является динамическим, поскольку имеет целью раскрытие психологических механизмов текстообразования.

Модели порождения текста изучены достаточно глубоко и всесторонне (Т. В. Ахутина, Л. С. Выготский, А. А. Леонтьев, А. Р. Лурия, С. Д. Кацнельсон, Г. Кларк, А. М. Шахнарович, Ч. Осгуд), как и модели его восприятия (Т. М. Дридзе, Н. И. Жинкин, И. А. Зимняя, В. В. Красных, А. А. Леонтьев, А. И. Новиков, Ю. А. Сорокин).

Основанием для интерпретации текста как двуединого процесса служат общие свойства порождения и восприятия текста, а также лежащий в их основе единый универсальный механизм текстовой деятельности, воспринимаемый с противоположных (автор – читатель) позиций.

А. И. Новиков видит общность этих процессов в механизме свертывания информации: «Эти процессы не одноаспектные, а многоступенчатые, многоэтапные. Для этих процессов характерным является свертывание. Если при понимании свертывание завершает этот процесс формирования целостного образа содержания, то при порождении текста свертывание заключается в отборе из всего содержания мышления тех элементов, которые должны составить содержание будущего текста, и в формировании некоторого целостного образования, соответствующего будущему тексту в целом. Такая свертка приобретает форму “замысла»» (Новиков, 1983, с. 55).

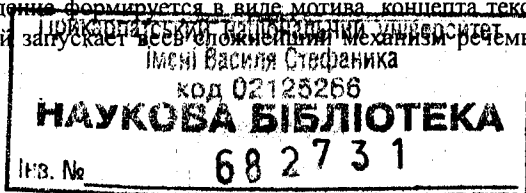
В то же время выявлены и изучены специфические особенности в механизмах порождения/восприятия текста.

Анализ и обобщение существующих психолингвистических схем речепорождения позволили определить принципиальную структуру модели порождения любого текста, его основные фазы, к которым относятся:

- 1) мотивация и замысел (программа, план);
- 2) осуществление (реализация) плана;
- 3) сопоставление реализации с замыслом.

Рассмотрим предлагаемую в психолингвистике структуру порождения текста более подробно.

Фаза мотивации определяет «изначальный» мотивационно-побуждающий уровень процесса порождения текста. Мотивация – это побуждение, вызывающее целенаправленную активность и определяющее ее направленность. Текстопорождающее действие не цель, а средство познания, воздействия, переживания. Побуждение формируется в виде мотива концепта текста. Мотив – импульс, который запускает всевозможнейший механизм речемыслительной



деятельности, это одновременно и экстралингвистический фактор, и интралингвистический. Фаза мотивации коммуникативной деятельности включает в себя в более или менее осознанной форме информацию в виде замысла (плана) текста, т. е. то, что и кому сказать. Замысел – нерасчлененный смысл, общая концепция текста, задаваемая автором, его индивидуальным авторским внутренним кодом. В зависимости от замысла и цели в психолингвистике различаются и сами тексты: 1) информационная цель инициирует текст, задача которого передать информацию; 2) побудительная цель приводит к созданию текста, побуждающего к целенаправленной деятельности: предметно-практической, познавательной, коммуникативной; 3) аффективная цель инициирует эмоциональный текст.

Фаза реализации замысла – это создание отчуждаемого от автора текста (от мысли к тексту), переход от внутренней речемыслительной деятельности к внешней. К факторам реализации данной фазы относятся: цель текстовой деятельности, репрезентируемая в замысле текста и реализуемая в течение всего процесса порождения текста (вплоть до отчуждения его от автора); коммуникативный портрет реципиента, с учетом которого происходит уточнение содержания и формы (тип, стиль) порождаемого текста.

Восприятие текста, как отмечает А. И. Новиков, имеет свои особенности, обусловленные самой природой текста, который представляет собой объект в виде последовательности смыслов, являющихся непосредственными раздражителями, воздействующими на органы чувств. В результате восприятие текста состоит как бы из двух этапов: «Первый из них связан с непосредственным восприятием материальных знаков. На втором этапе осуществляется переход от образа языкового знака как материального объекта к образу его содержания. Оба эти этапа сопровождаются осмыслением, пониманием воспринимаемого материала» (Новиков, 1983, с. 35). Сделав обзор множества психологических работ в области восприятия текста, А. И. Новиков приходит к выводу, что «...понимание – сложный мыслительный процесс, проходящий ряд этапов, в результате чего происходит активное преобразование словесной формы текста, представляющее собой многократное перекодирование. Областью кодовых переходов является внутренняя речь, где совершается переход от внешних кодов языка к внутреннему коду интеллекта, на основе которого формируется содержание текста как результат понимания. Конкретным видом такого кода является предметно-схемный код» (Там же, с. 46).

Современная психология понимает восприятие как непосредственное отражение предмета, явления, процесса в совокупности его свойств, в его объективной целостности. Основные свойства восприятия – предметность, целостность, константность, категориальность. Восприятие – это активное действие, особенности которого зависят от специфики воспринимаемого объекта.

Восприятие текста, как показали исследования психолингвистов, связано прежде всего с осознанием его цельности, обнаруживаемой в наборе ключевых слов (макросвязь), и связности, воспринимаемой как общая схема текста

(микросвязь). Основной, исходный постулат: «Во всяком тексте, если он относительно закончен и последователен, высказана одна основная мысль, один тезис, одно положение. Все остальное подводит к этой мысли, развивает ее, аргументирует, разрабатывает» (Жинкин, 1956, с. 17).

Цельность, соотносясь с содержанием, имеет иерархическую структуру и может быть передана (отражена) с большей или меньшей степенью подробностей. Основной способ наиболее полной передачи цельности текста – его компрессия. Степени и способы сжатия текста могут быть разными. Существуют различные виды компрессированного текста, а внутри одного вида – различные степени сжатия: конспект, реферат, аннотирование и т. п. Можно говорить о существовании парадигмы компрессированных текстов, в составе которой – минимальный набор ключевых слов (НКС). Одна из главных проблем, стоящих перед учеными-психолингвистами, – исследование природы НКС, механизма его формирования.

В психолингвистике термину «ключевые слова» близок термин «смысловые вехи» (Н. И. Жинкин, А. Н. Соколов), которым обозначены единицы внутренней речи, соотносимые со словами текста. Термин «ключевое слово» используется в разных науках. В литературоведении он обычно обозначает лейтмотив текста. В информатике ключевое слово – это слово или словосочетание, которые несут основную смысловую нагрузку с точки зрения информационного поиска. Процесс выделения ключевых слов в психолингвистике называется индексированием, суть его заключается в экспериментально-статистическом определении НКС. Существует также индивидуально-коллективный метод определения НКС. Испытуемому дается задание на 20 минут – подумать над содержанием текста и выписать 25 слов, наиболее важных для содержания. Опыт информатики и психолингвистики показывает, что наиболее удобный НКС включает 5–15 слов, а оптимальный – 8–15.

Л. В. Сахарный проводил серию экспериментов по восприятию содержания текста. Так, при восприятии сказки «Курочка Ряба», состоящей из 23 знаменательных слов, по его данным, в набор входят 7 ключевых слов: *яичко, курочка, разбиться, мышка, золотое, баба, дед*. Эти слова, как видим, называют персонажей сказки, основной предмет, о котором идет в ней речь, и дают его характеристику (по статическому признаку и по действию). Пересказы сказки повторяют НКС, но включают новые лексемы, сематически разветвляющие содержание сказки.

По данным психолингвистики, на принадлежность слова к ключевым словам (КС) указывают следующие сигналы:

1) его синтаксическая позиция (для технических текстов выведено правило индексирования, согласно которому КС содержатся прежде всего в заголовке и первом предложении; это характерно и для других жанров);

2) частотность слова (в 1958 г. именно эту характеристику КС использовал американский специалист в области информатики Г. Лун, создавая систему автоматического реферирования).

Набор ключевых слов связан с отражением цельности текста. Л. В. Сахарный проверял эту гипотезу следующим образом: испытуемым предлагались 6–8 слов из текста (из той же сказки «Куручка Ряба»), с тем чтобы они восстановили полностью его содержание. Эксперименты подтвердили утверждение исследователя о том, что текст хранится в памяти в наборе ключевых слов, которые затем эксплицируются при его воспроизведении.

При воспроизведении связности текста важным является синтагматичность, соположение его компонентов. Текст – определенная схема, замкнутая структура, которая включает такие компоненты, как экспозиция, тело, развязка. По правильности воспроизведения, как выявили психолингвистические исследования, на первом месте находится экспозиция, на втором – развязка, на третьем – развертывание. При пересказе текста наблюдаются его модификации: 1) возможно свертывание текста с частичной утратой его элементов и потерей информации; 2) иногда изменяется содержание элемента текста (перифраза, изменение информации); 3) развертывание текста.

Прагматическое направление изучения текста. Если при структурно-семантическом подходе к изучению текста он предстает как завершенное целостное речевое произведение – результат творческой деятельности автора, при психолингвистическом подходе – как динамический процесс взаимодействия автора и реципиента, то при прагматическом подходе текст рассматривается как сложный речевой акт, который осуществляется с определенными намерениями и целями и в котором используется комплекс языковых средств и приемов воздействия на адресата. «В прагматике литературного текста, – указывают ученые, – за исходное принимается ряд наиболее общих положений теории речевых актов. С этой точки зрения художественная литература характеризуется тем, что она представляется особым видом действия, осуществляемого в определенном виде ситуаций и признаваемого участниками этого действия в качестве литературного. Очевидно, что литература возникает в довольно сложном акте, результатом которого является текст, а завершается акт чтением (в чтении, обсуждении, критике). ...Прагматика не смещает внимание с самого текста. В то же время “тексты” получают существенную реинтерпретацию. В прагматике они предстают актами» (Проблемы типологии текста, 1984, с. 112).

Важно иметь в виду то, что при подобном подходе «литературные тексты предлагается рассматривать как “имитационные речевые акты” вследствие того, что имитация реальности, построение мира вымысла в художественной литературе возможны при условии “соглашения” между писателями и читателем как познаваемого “обмена” иллюкативными актами» (Там же, с. 19).

В современной лингвистике текста накоплен опыт анализа конкретных литературных текстов, выполненного в этом направлении (см.: Кузнецов, 1990, с. 108–118). Основанием подобного подхода к анализу текста является и тот

факт, что «языкотворчество по самой своей природе социально-действенно» (Кузнецов, 1990, с. 109). Даже однословное высказывание младенца с онтологической точки зрения имеет совершенно конкретное коммуникативное воздействие (см. об этом: Выготский, 1984; Голод, Шахнарович, 1982). Особенно продуктивным оказалось изучение жанрово-речевой природы текстов разговорной речи (см. работы О. Б. Сиротининой, И. Н. Борисовой, М. Ю. Федосюка, Т. В. Шмелевой и др.), что вполне естественно, ибо первичные речевые жанры, как показал еще М. М. Бахтин, осуществляются в реальном речевом функционировании.

Прагматический подход позволил по-новому взглянуть на природу текста, открыв то обстоятельство, что даже письменный литературный текст является действием, связывающим участников литературно-эстетической коммуникации – автора и читателя. Следы этой «действенности» текста обнаруживаются в нем самом и требуют собственной прагматической интерпретации.

Деривационное направление изучения текста. Термины «деривация» и «дериватология» стали активно использоваться в лингвистике в начале 1980-х гг. Их появление было вызвано необходимостью обозначить тождество механизма образования языковых единиц разных уровней, в том числе и такого речевого образования, как текст (Е. С. Кубрякова). Содержанием этого термина является понятие производности. Развивая идею Е. С. Кубряковой о проявлении в тексте универсальных законов деривации (см.: Кубрякова, 1983, с. 55), Л. Н. Мурзин (1984; 1991) осветил многие явления этого рода. По его мнению, в основе текстообразования лежат процессы мышления; образовать текст – это образовать мысль, так как мысль, заключенная в тексте, составляет его глубинный уровень, содержательную основу. Именно на этом уровне закладывается будущий фундамент текста и действуют универсальные законы его построения.

В ряде работ Л. Н. Мурзина деривационные механизмы текстообразования вскрываются в отвлечении от психологических моментов, т. е. используется методика текстового анализа, относительно независимого от говорящего и слушающего. Внимание исследователя сосредоточено на объективных, независимых от воли и сознания говорящего, универсальных правилах и законах построения текста. Текст рассматривается как множество создаваемых элементов с формирующимися между ними отношениями (динамический аспект). Текстообразование при этом понимается и как семиотический процесс развития текста, и как раздел науки, задача которого состоит в поиске внутренних движущих сил текстообразования, в поиске противоречий в самом текстообразующем механизме.

Ведущий универсальный закон глубинного уровня текста, по Л. Н. Мурзину, – инкорпорирование (от позднелат. *incorporatio* – включение в свой состав). Согласно ему каждая последующая семантическая конструкция строится

на основе предыдущей по принципу инкорпорирования, т. е. включения, в общий смысловой комплекс. Нечто не просто присоединяется, а как бы включается в новое предложение и в нем по отношению к предыдущему предложению выполняет функцию ремы. Приведем в качестве иллюстрации стихотворение Игоря Иртеньева «Автобус»:

По улице идет автобус.
В нем едет много человек.
У каждого – свои заботы,
Судьба у каждого своя.

Это стихотворение прекрасно демонстрирует закон инкорпорирования: первое предложение (1-я строка) полностью включается во второе (2-я строка), является его темой, которая репрезентируется местоимением (*В нем*); смысл второго предложения включен в третье, сигналом чего является передача смысла второго предложения местоименным субститутом в позиции субъектного детерминанта (*У каждого*).

Л. Н. Мурзин, развивая концепцию внутренних законов текстообразования, неоднократно подчеркивает, что 1) закон инкорпорирования действует на глубинном уровне, а результаты его в разнообразных формах отражаются на поверхностном уровне текста; 2) не все компоненты глубинного уровня текста должны быть представлены на поверхностном уровне.

Процесс инкорпорирования в тексте, по Л. Н. Мурзину, имеет две стороны: процесс образования семантической структуры – *п р е д и к а ц и ю* и результат этого процесса – *н о м и н а ц и ю*. Предикация на поверхностном уровне обнаруживается в предикативной основе предложения, в процессе соединения субъекта (в широком смысле слова) и предиката. Номинация обычно выражается существительными и словосочетаниями. Л. Н. Мурзин приводит следующую цепочку предложений, иллюстрирующих процесс превращения предикаций в номинации: *Ветер был сильный; Сильный ветер дул с моря; Дующий с моря сильный ветер гнал тучи.*

Предицирование и номинация как два главных текстообразующих механизма, предполагающих друг друга, существуют в нерасторжимом единстве. В то же время, как показывает анализ конкретных текстов, предикации и номинации в различных текстах распределяются неравномерно. Одни тексты насыщены предикациями, другие – номинациями, что, безусловно, связано с индивидуально-авторской картиной мира, особенностями стиля художника слова. Надо отметить, что предикации и номинации напрямую связаны с композицией текста, его сюжеторазвитием, что может выражаться в различной их представленности на разных участках текста.

По наблюдениям Л. Н. Мурзина, на поверхностном (лексико-грамматическом) уровне действуют еще два взаимосвязанных и противоположно направленных текстовых механизма – это *к о н т а м и н а ц и я*, имеющая целью развертывание текста, и *к о м п р е с с и я*, предназначенная для его свертывания.

Развертывание – наиболее наглядный механизм текстообразования, так как он связан с линейной организацией и с реализацией замысла текста, с переходом с глубинного (содержательного) уровня текста на его поверхностный (лексико-грамматический) уровень. Свертывание, наоборот, это переход с поверхностного уровня текста на глубинный, это осмысление содержания текста, передаваемого его формой. Оба эти механизма существуют вместе и связаны друг с другом по принципу дополтельности.

Механизм контаминации призван обеспечить «стыковку» предшествующего и последующего предложений текста. Способом такой «стыковки» служит транспозиция предшествующего предложения в последующем. Рассмотрим, например, начало стихотворения И. Иртеньева «Песня»:

Словно коршун в синем небе,
Кружит серый самолет,
А во ржи, срывая стебель,
Дева юная поет.

Песнь ее летит с мольбою
В неба купол голубой,
И слова ее просты,
Как репейника цветы...

В данном текстовом фрагменте предложения тесно связаны по смыслу благодаря контаминации, которая осуществляется транспозициями базовой предикации *дева поет: песнь ее летит, слова ее просты*. Суть механизма контаминации – в превращении предыдущего высказывания в тему последующего, в сохранении, дублировании темы. Это фундамент связности текста. В то же время, если бы действовал только закон контаминации, тексты были бы велики по объему и в них преобладала бы многократно и вариативно репрезентируемая тематическая часть, не было бы никаких ограничений и были бы трудности в восприятии подобного текста, усложненного многократным дублированием темы при простой реме. Разрешение этого конфликта становится возможным благодаря закону компрессии, работающему вместе с контаминацией.

Предназначение закона компрессии, как уже отмечалось, свертывание предшествующей информации, с одной стороны, и обеспечение некоторой автономности, самостоятельности высказываний внутри текста – с другой. Все это осуществляется с одной целью – сократить план выражения текста при сохранении в полном объеме плана содержания.

Л. Н. Мурзин отмечает, что свертывание предшествующих высказываний может быть: 1) полным (редуцируется все предложение) и частичным; 2) собственным и субституциональным (осуществляется при помощи различных замещающих элементов, в том числе местоимений). Приведем пример: *Чудик обладал одной способностью – с ним постоянно что-нибудь случалось*.

Он не хотел этого, страдал, но то и дело влипал в какие-нибудь истории – мелкие, впрочем, но досадные (В. Шукшин). В данном фрагменте имеет место полное субституциональное свертывание первого высказывания, смысл которого во втором высказывании передается анафорическим местоимением этого (ср.: *Он не хотел, чтобы с ним что-нибудь случилось – Он не хотел этого*). Компрессия способствует лаконичности, динамичности текста, обогащению его неявно выраженными подтекстовыми смыслами, избавляет текст от ненужного повторения информации.

Контаминация и компрессия – это способы проявления в тексте более общих, универсальных текстообразующих законов развертывания и свертывания, так как и те и другие связаны с тема-рематической организацией высказывания. Развертывание направлено на рему, поскольку развертывается наиболее важная информация, а свертывание сопряжено с темой, так как опускается, редуцируется именно то, что менее информативно значимо.

Самый яркий пример свертывания – парцелированные конструкции, крупным планом передающие фрагменты и аспекты одной ситуации, тем самым как бы приумножающие их текстовую значимость. Возьмем рассказ В. М. Шукшина «Срезал». Он начинается следующим образом: *К старухе Агафье Журавлевой приехал сын Константин Иванович. С женой и дочерью. Попроводывать, отдохнуть*. Прием этот в данном рассказе используется многократно. Итак, основной закон текстообразования – инкорпорирование в таких двух своих проявлениях, как развертывание и свертывание, на поверхностном уровне обнаруживается в одновременном совместном действии контаминации и компрессии.

Когнитивное направление изучения текста. В последнее десятилетие вследствие смены на пороге XXI в. научных парадигм (см. об этом: Кубрякова, 1995) на первый план выдвигается когнитивная лингвистика, чье появление было стимулировано достижениями системного подхода к языку, психолингвистики, функциональной и антропологической лингвистики. Вобрав в себя, переработав достижения этих научных направлений, когнитивная лингвистика предложила новый взгляд на природу языка и соответственно текста.

Когнитивное направление в лингвистике исходит из понимания языка как основного средства выражения знаний о мире (ван Дейк, Т. Виноград, Ю. Н. Караулов, Е. С. Кубрякова, Т. М. Николаева, Б. А. Серебрянников и мн. др.). В свете когнитивной парадигмы художественный текст осмысливается как сложный знак, который выражает знания писателя о действительности, воплощенные в его произведении в виде индивидуально-авторской картины мира. Д. С. Лихачев подчеркивает важное значение писателей, поэтов, фольклора, религии в создании концептов национального языка. Особую роль в обогащении концептосферы национального языка, считает Д. С. Лихачев, играют поэты, ибо «ощущение языка (а мы бы сказали, концептосферы русского языка. – Л. Б.)

как своего рода концентрации духовного богатства, культуры в целом в высшей степени свойственно особенно чутким к русскому языку поэтам» (Лихачев, 1993, с. 7).

Ключевые понятия когнитивной лингвистики – концепт, концептуализированная область. По определению Е. С. Кубряковой, «концепт – сущность ментальная прежде всего, изучается в связи с процессами говорения и понимания как процессами взаимодействия психических субъектов» (Кубрякова, 1994, с. 3), а, как мы уже отмечали выше, взаимодействие двух субъектов – автора и читателя – основа литературной коммуникации. Следовательно, использование концептуального анализа естественно и для лингвистики текста. Обобщение компонентов семантического пространства, а также существенных для данного текста когнитивно-пропозициональных структур позволяет исследователю текста описать концептуализированные текстовые области и выявить базовые для них концепты (см.: Кибрик, 1994; Кубрякова, 1994; Логический анализ языка, 1991; Сидоров, 1991; Лотман, 1996а; Новиков, 1988а и др.). Так, С. Е. Никитина, используя концептуальный анализ при изучении фольклорных текстов, духовных стихов старообрядцев, не только выявила существенные для этих произведений концепты, но и разработала модель анализа слов-концептов в виде их тезаурусной статьи-анкеты, включающей более тридцати пунктов-функций (см.: Никитина, 1991).

Следует отметить, что окончательно сформировавшейся когнитивной теории текста пока еще нет и проблема представления знаний о мире в художественном тексте по-прежнему актуальна. Как отметила Н. Д. Бурвикова, «концептуальная картина (или модель) текста – понятие развивающееся» (Бурвикова, 1991, с. 14).

Итак, в изучении текста наблюдается множественность подходов и направлений, дополняющих друг друга и способствующих более полному раскрытию его природы в лингвистическом аспекте. Подобное положение дел как в зеркале отражает ситуацию, сложившуюся в современной лингвистике, характерная черта которой, отмечает Е. С. Кубрякова, – полипарадигмальность, обеспечивающая анализ объекта по разным направлениям, т. е. в разных парадигмах знания (см.: Кубрякова, 1994, с. 3–16), что является показателем зрелости лингвистической науки, показателем прогресса знания.

Проблема определения текста как объекта лингвистического анализа

Текст представляет собой чрезвычайно сложный объект исследования. Из-за многоплановости и многоуровневости его организации текст «трудно уложить в привычные линейные рамки той лингвистической науки, которая сформировалась на выявлении некоторого корпуса единиц и дальнейшей их

классификации» (Бурвикова, 1991, с. 12). Именно этот фактор, а также междисциплинарный статус теории текста, ее связь с целым рядом научных дисциплин вполне естественно обуславливают множественность подходов к изучению текста и соответственно порождают плюрализм мнений относительно его природы.

До сих пор нет общепринятого определения текста, хотя все исследования, посвященные ему, начинаются обычно со слов «Текст – это ...», а дальше идет перечисление важнейших, с точки зрения автора, его существенных характеристик. Можно отметить даже некоторое неверие лингвистов в возможность определить текст, обусловленное его сложной природой. Обобщая определения текста, предлагаемые разными учеными, можно отметить две основные их разновидности: во-первых, это лаконичные, лапидарные, порой образные формулировки; во-вторых, наоборот, развернутые определения, обнаруживающие стремление исследователей дать объемную характеристику текста с приведением множества важнейших его признаков.

В первом случае определения фокусируют какое-либо основное, существенное свойство текста. Например: «Текст – это языковое выражение замысла его создателя» (Д. Н. Лихачев); «Текст – это проявление законов реальности» (М. Л. Мышкина); «Текст – основное средство вербальной коммуникации» (О. Л. Каменская); «Текст следует понимать как особым образом организованную индивидуальную динамическую систему» (Н. А. Николина); «...Художественный текст – отражение действительности. Словесное обозначение элементов ситуации соотносит содержание текста с затекстовой реальностью» (В. П. Белянин); «Текст есть функционально завершенное речевое целое» (А. А. Леонтьев); «[О тексте] ...Некоторое связующее звено в коммуникации говорящего и слушающего» (Л. В. Сахарный) и мн. др. Как видим, в качестве доминирующего признака текста могут быть названы различные его свойства: содержательные, коммуникативные, гносеологические и др.

Большинство определений текста – определения второго типа – содержит ряд его существенных признаков, имеет комплексный характер, что в большей степени соответствует самой природе текста, который, по словам А. И. Новикова, представляет собой «целостный комплекс языковых, речевых и интеллектуальных факторов в их связи и взаимодействии» (Новиков, 1983, с. 4). В объемных определениях даются комбинации признаков, которые у разных авторов варьируются, при этом обычно выделяется доминирующий компонент. Так, часто основанием определения природы текста становится указание на его гносеологическую природу, при этом обычно подчеркивается значимость роли автора. Например: «Художественный текст – это возникающее из специфического (эгоцентрического) внутреннего состояния художника душевное чувственно-понятийное постижение мира в форме речевого высказывания...» (Адмони, 1994, с. 120).

В описании сущности текста наблюдается также доминирование содержательности, которая обуславливает какие-либо другие его свойства, например

структурную организацию: «Под текстом понимается реализованное в речи и оформленное в структурном и интонационном отношении иерархически построенное смыслообразование» (В. М. Алпатов). Семантика текста может быть представлена как фактор, жестко предопределяющий его связность: «Текст представляет собой почти жестко фиксированную, передающую определенный связный смысл последовательность предложений, связанных друг с другом семантически, что выражено различными языковыми способами» (Откупщикова, 1982, с. 28). Содержательность также соотносится в определениях с категорией цельности: «...текст как нечто целостное (цельное), есть некоторый концепт, то ментальное образование, которое в лингвистической литературе именуется цельностью текста» (Сорокин, 1982, с. 62–63).

Многo определений текста построено на выдвигании в качестве доминанты коммуникативной природы текста. При этом одновременно подчеркиваются разные его свойства: «Художественный текст можно определить как коммуникативно направленное вербальное произведение, обладающее эстетической ценностью, выявленной в процессе его восприятия» (Пищальникова, 1984, с. 3); «Текст – идеальная высшая коммуникативная единица, тяготеющая к смысловой замкнутости и законченности, конституирующим признаком которой ... является связность, проявляющаяся каждый раз в других параметрах, на разных уровнях текста и в разной совокупности чистых связей» (К. Кожевникова, 1979, с. 66); «Понятие “текст” не может быть определено только лингвистическим путем. Текст есть прежде всего понятие коммуникативное, ориентированное на выявление специфики определенного рода деятельности. Иными словами, текст как набор некоторых знаков, текст как процесс (порождение знаков коммуникатором и восприятие-оценка его реципиентом) и продукт знаковой и паразнаковой деятельности коммуникатора и реципиента (для последнего он выступает каждый раз в качестве переструктурированного продукта) является в контексте определенной реализацией некоторого текстуалитета. Под последним ... следует понимать абстрактный набор правил, определяющих и формальные, и содержательные параметры существования некоторого конкретного текста» (Сорокин, 1982, с. 66); «Текст представляет собой основную единицу коммуникации, способ хранения и передачи информации, форму существования культуры, продукт определенной исторической эпохи, отражение психической жизни индивида и т. д.» (Белянин, 1988, с. 6).

Есть определения текста, в которых авторы указывают комплекс присущих ему признаков, но перечисляют их как равнозначные. Например, Л. М. Лосева понятие «текст» определяет следующим образом: «...1) текст – это сообщение (то, что сообщается) в письменной форме; 2) текст характеризуется содержательной и структурной завершенностью; 3) в тексте выражается отношение автора к сообщаемому (авторская установка). На основе приведенных признаков текст можно определить как сообщение в письменной форме, характеризующееся смысловой и структурной завершенностью и определенным отношением автора к сообщаемому» (Лосева, 1980, с. 4).

Мы, конечно, не имеем возможности привести здесь все имеющиеся определения текста, да это, вероятно, и не нужно. Наша задача заключается в том, чтобы, с одной стороны, показать сложность и нерешенность вопроса, а с другой – объяснить объективные причины множественности определений этой категории.

Приведем определение текста, предложенное в 1981 г. И. Г. Гальпериным, ибо оно емко раскрывает его природу, почему, вероятно, и цитируется чаще всего в литературе по лингвистическому анализу текста: «Текст – это произведение речетворческого процесса, обладающее завершенностью, объективированное в виде письменного документа, произведение, состоящее из названия (заголовка) и ряда особых единиц (сверхфразовых единств), объединенных разными типами лексической, грамматической, логической, стилистической связи, имеющее определенную целенаправленность и прагматическую установку» (Гальперин, 1981, с. 18).

Текст в системе языковых уровней

По утверждению А. И. Новикова, «лингвистика, сделав текст предметом рассмотрения, как бы возвела его в статус языковой единицы наряду со словом, словосочетанием и предложением» (Новиков, 1983, с. 7).

Это, в свою очередь, поставило целый ряд вопросов, требующих ответа. Является ли текст языковой единицей и какое место в системе языковых уровней он занимает? Как он соотносится с другими языковыми единицами? Как проявляются на текстовом уровне (если он есть) универсальные языковые отношения?

При рассмотрении языка как системно-структурного образования главным является иерархическое представление различных языковых единиц, находящихся в отношениях «средство – функция»: единицы нижележащих уровней функционируют в составе единиц вышележащих уровней. Фонема функционирует в составе морфемы, морфема – в слове, слово – в предложении. Наивысшим уровнем при этом традиционно признается синтаксический, именно он как бы замыкает языковую систему. В то же время общеизвестным является утверждение о том, что только в тексте предложение осмысливается адекватно и однозначно. Мы общаемся не словами и предложениями, а текстами, что убедительно показали и доказали психолингвистика и теория речевых актов.

Итак, если соглашаться с тем, что над синтаксическим уровнем имеется еще один уровень, текстовый, то нужно показать характер проявления системных отношений и на этом уровне. Думается, это вполне возможно.

Парадигматические отношения связывают тексты близкой жанровой, стилистической организации, содержательно и тематически родственные. Например, в парадигматические группировки классифицирующего типа объединяются стихи

о любви, о природе, о поэте и поэзии и пр. Внутри суперпарадигмы драматических произведений можно обнаружить парадигматические группировки, объединенные по признаку жанрово-стилевой природы: трагифарс, трагедия, комедия, трагикомедия, лирическая комедия, мелодрама и т. д. В качестве парадигмы текстов вариантного типа можно представить совокупность взаимозаменяемых текстов, т. е. вариантов основного исходного текста. К ним относятся аннотация, резюме, пересказ и т. п.

Синтагматические отношения основаны на дистрибуции, на регулярных объединениях единиц по смежности их расположения в одном линейном ряду. Эти отношения связывают, например, циклы лекций в целостное объединение, произведения отдельного автора или авторов одной школы, одного направления (произведения русских романтиков XIX в., произведения литературы Серебряного века и т. д.).

Среда, в которой функционирует текст, – это культура и социум. Вследствие этого в последнее десятилетие стала активно развиваться мысль о необходимости выделения еще одного уровня, уровня культуры, так как она воплощается в текстах, в них опредмечивается, или, как считает Л. Н. Мурзин, «существует в форме текстов – знаковых произведений духовной деятельности человека» (Мурзин, 1994, с. 161). Это положение позволило Л. Н. Мурзину утверждать далее, что «текст не является наивысшим уровнем языка. Если признавать семиотичность культуры, то именно культура и составляет этот наивысший уровень. Поскольку уровень культуры непосредственно надстраивается над уровнем текста, их взаимодействие оказывается более тесным. <...> Текст есть формальная единица культуры, культура “разлагается” на тексты, состоит из текстов, хотя качественно не сводится к ним. Поэтому подход к культуре со стороны текста есть формальный структурный подход...» (Мурзин, 1994, с. 165).

Выделение текстового уровня в языковой системе неизбежно ставит проблемы выделения и описания основных единиц этого уровня, а также единиц межуровневого характера. Возникает также главный вопрос: является ли текст единицей языка или это феномен только речевой деятельности, всегда ярко индивидуальный, уникальный, лишенный универсальных черт? Если это единица языка, то логика описания языковых единиц как двусторонних сущностей (единиц языка и единиц речи) требует обнаружения «эмических» (т. е. устойчивых, регулярно воспроизводимых, инвариантных, универсальных) характеристик текста.

Во многих трудах по лингвистике текста (особенно после появления работы В. Проппа «Морфология сказки») обнаруживается стремление авторов найти общее в построении текстов – схемы, формулы, стремление выявить и показать правила текстообразования (см.: Адмони, 1994; Маслов, 1975; Гальперин, 1981; Мурзин, 1991 и мн. др.). Так, В. Г. Адмони считает возможным решение этой задачи в силу самого характера творческого процесса, всегда

сориентированного (хоть и подсознательно) на определенные каноны: «... Между первичной эгоцентрической речью, из которой вырастает художественный текст, и его окончательным завершением существует огромное различие. Уже на древнейших известных нам этапах существования художественной речи она строится по каким-то образцам, схемам, большей или меньшей сложности, преднаходимым человеком, хотя бы неосознанно, в том языке, в который облечены его мышление и вся его внутренняя жизнь. При оформлении своего речевого художественного произведения он следует существующим канонам» (Адмони, 1994, с. 120–121).

И. Р. Гальперин в монографии 1981 г. последовательно проводит мысль об инвариантной структуре текста, о построении текста по определенной модели: «Текст представляет собой некое завершенное сообщение, обладающее своим содержанием, организованное по абстрактной модели одной из существующих в литературном языке форм сообщений (функционального стиля, его разновидности и жанров) и характеризуемое своими дистинктивными признаками» (Гальперин, 1981, с. 20). Или: «Текст как произведение речетворческого процесса может быть подвергнут анализу с точки зрения соответствия/несоответствия каким-то общим закономерностям, причем эти закономерности должны рассматриваться как варианты текстов каждого из функциональных стилей» (Там же, с. 24) и т. п. В свете этих рассуждений логичным является и появление термина *текстема*, призванного подчеркнуть статус текста как инвариантной структуры, характеризующейся набором существенных категорий, которая реализуется в речи.

Изучение художественных текстов малого объема (поговорки, пословицы, сказки, мифы, небольшие рассказы) действительно вскрывает универсальную природу их организации. Что касается литературных произведений большого объема (романы, повести и т. п.), то здесь не накоплено достаточно материала, чтобы говорить об их универсальной основе.

Таким образом, безусловно признается, что текст – речевое произведение, которое может быть особой языковой единицей и соответственно предметом лингвистического рассмотрения. Статус этой единицы (единица языка и речи или только единица речи?) пока не бесспорен. Также признается сегодня, что текстовый уровень не является вершинным для языка, он гармонично включается в уровень культуры.

Экстралингвистические параметры текста. Текст и культура

Любой текст, в том числе и художественный, являясь, с одной стороны, самодостаточным объектом, объектом материальной культуры, с другой стороны, связан нерасторжимыми узами с личностью его создателя, со временем

и местом написания, с конкретной ситуацией, вызвавшей то или иное литературно-художественное произведение. Очень образно эту нерасторжимую связь охарактеризовал А. Тарковский в следующем высказывании: «Знает это художник или не знает, хочет он этого или нет, но если он художник подлинный, время – “обобщенное время”, эпоха наложит свою печать на его книги, не отпустит его гулять по свету в одиночку, как и он не отпустит эпоху, накрепко припечатает в своих тетрадах» (Тарковский, 1997, с. 87). Эта особенность литературно-художественных произведений диктует необходимость при их филологическом анализе учитывать и экстралингвистические параметры текста.

Одним из важнейших параметров этого рода является обусловленность содержания текста самой действительностью и отраженность в тексте действительности, времени его написания, национально-культурных представлений, особенностей психологии личности автора произведения, связь его произведения с различными религиозными и философскими представлениями, принадлежность тому или иному литературному направлению, школе в искусстве и др. Именно этот параметр обуславливает такие существенные свойства текста, как его денотативность, референтность, ситуативность. Д. С. Лихачев в книге «Литература – реальность – литература» следующим образом формулирует двойную обусловленность текста реальностью: «В любом литературном явлении так или иначе многообразно и многообразно отражена и преображена реальность: от реальности быта до реальности исторического развития (прошлого и современности), от реальности жизни автора до реальности самой литературы в ее традициях и противопоставлениях: она представляет собой не только развитие общих эстетических и идейных принципов, но движение конкретных тем, мотивов, образов, приемов.

Литературное произведение распространяется за пределы текста. Оно воспринимается на фоне реальности и в связи с ней. Город и природа, исторические события и реалии быта – все это входит в произведение, без которых оно не может быть правильно воспринято. Реальность – как бы комментарий к произведению, его объяснение. Наиболее полное и конкретное восприятие нами прошлого происходит через искусство и больше всего через литературу. Но и литература отчетливее всего воспринимается при знании прошлого и действительности. Нет четких границ между литературой и реальностью» (Лихачев, 1987, с. 221).

Итак, можно утверждать, что уникальность литературно-художественного произведения проявляется в характере соотнесенности с реальностью: любой художественный текст – материальный объект реального мира и в то же время содержит в себе отображенный художественными средствами и эстетически освоенный мир реальности.

С этим параметром текста связаны понятия вертикальный контекст и фоновые знания, важные для целостного адекватного восприятия текста. В учебном пособии И. В. Гюббенет есть глава «Вертикальный

контекст и контекст эпохи», где она формулирует понятие «вертикальный контекст» в широком смысле: «В нашем представлении глобальный вертикальный контекст данного литературного направления – это весь социальный уклад, все понятия, представления, воззрения социального слоя, знание которых необходимо для того, чтобы произведения данного автора или произведения, относящиеся к данному направлению, могли быть восприняты читателями разных стран и эпох» (Гюббенет, 1991, с. 39). Категорию глобального вертикального контекста, по И. В. Гюббенет, составляют фоновые знания и внутритекстовой вертикальный контекст. Фоновые знания – внетекстовое понятие, которое призвано обозначать «совокупность сведений, которыми располагает каждый, как тот, кто создает текст, так и тот, для кого текст создается» (Там же, с. 7).

Синонимичным понятию фоновые знания можно считать понятие пресуппозиции, которое традиционно также связано с обозначением подразумеваемых, универсальных, общих знаний о мире: «Пресуппозиция – это те условия, при которых достигается адекватное понимание смысла предложения» (Гальперин, 1981, с. 44).

Вертикальный контекст, по мнению И. В. Гюббенет, – это принадлежность текста, он создается разного рода историческими ссылками, аллюзиями, цитатами. Понятие вертикального контекста призвано отображать еще один существенный экстралингвистический параметр текста – его связь с культурой, погруженность в культуру.

Долгое время язык и культура рассматривались как автономные семиотические системы, но сейчас активно изучается их взаимодействие, обусловленное их антропологическим характером, соотносительностью с познавательной (гносеологической и когнитивной) и коммуникативной деятельностью. Л. Н. Мурзин следующим образом объясняет данный факт: «Культурологи и лингвисты до самого последнего времени обнаруживали мало точек соприкосновения в своих науках. Культурологи видели в культуре феномен, достаточно независимый от языка, а лингвисты считали, что, изучая язык, можно игнорировать его культурологическую сторону как малосущественную. Лишь с развитием антропологии... появилась возможность сблизить данные науки, поскольку человек и есть важнейшее связующее звено между языком и культурой» (Мурзин, 1994, с. 160).

Семиотическое родство языка и культуры дает возможность рассматривать их во взаимосвязи, используя общий инструментарий в изучении языка и культуры, позволяет исследовать функционирование текстов в национальном языке, национальной культуре, в социально-общественной жизни. Все это служит основанием для того, чтобы рассматривать культуру в качестве особого семиотического уровня. Еще один аргумент в пользу рассмотрения текста в контексте культуры – это уникальная роль человека в мире вообще и в мире культуры в частности: человек – творец текста и в то же время его объект, предмет; человек – автор-адресант и адресат текста одновременно. Антропоцентричность – существенная черта произведений культуры.

Ю. М. Лотману принадлежит цикл блестящих статей, посвященных семиотике культуры и рассмотрению текста как семиотической культуры. В предисловии к этому циклу он так объясняет постановку проблемы: «Мы живем в мире культуры. Более того, мы находимся в ее толще, внутри нее, и только так мы можем продолжать свое существование... Сам человек неотделим от культуры, как он неотделим от социальной и экологической сферы. Он обречен жить в культуре так же, как он живет в биосфере. Культура есть устройство, вырабатывающее информацию. Подобно тому как биосфера с помощью солнечной энергии перерабатывает неживое в живое (Вернадский), культура, опираясь на ресурсы окружающего мира, превращает не-информацию в информацию» (Лотман, 1992, с. 9).

Изучение художественного текста как феномена культуры оказалось плодотворным и для выявления собственно текстовых свойств, к которым можно отнести категории интертекстуальности, языковой текстовой личности, прецедентных текстов.

Эти категории репрезентируют такое свойство текста, как его динамичность, взаимосвязь с другими текстами как по вертикали (историческая, временная связь), так и по горизонтали (сосуществование текстов во взаимосвязи в едином социокультурном пространстве). Теория интертекстуальности позволила посмотреть на природу текста в общекультурной текстовой среде, так как «...интертекстуальность – это слагаемое широкого родового понятия, так сказать, интер / ... \ а л ь н о с т и, имеющего в виду, что смысл художественного произведения полностью или частично формулируется посредством ссылки на иной текст, который отыскивается в творчестве того же автора, в смежном искусстве, в смежном дискурсе или предшествующей литературе» (Смирнов, 1985, с. 12). При подобном подходе мы наблюдаем парадоксальное совмещение текста и культуры (текстов культуры): во-первых, текст представляет собой атрибут культуры, включается в нее как ее составляющая, во-вторых, текст включает в себя опыт предшествующей и сосуществующей с ним культуры.

Очень хорошо это «онтологическое свойство любого текста (прежде всего художественного), определяющее его “вписанность” в процесс (литературной) эволюции», охарактеризовал в разных аспектах Ю. М. Лотман. Подобно любому общему определению, понятие интертекстуальности может быть уточнено в разных аспектах. Так, в свете теории референции интертекстуальность можно определить как двойную референтную отнесенность текста (полиреферентность) к действительности и к другому тексту (текстам). С позиций теории и н ф о р м а ц и и интертекстуальность – это способность текста накапливать информацию не только за счет непосредственного опыта, но и опосредованно, извлекая ее из других текстов. В рамках семиотики интертекстуальность может быть сопоставлена с сосюрровским понятием з н а ч и м о с т и, ц е н н о с т и (valeur), т. е. соотнесенности с другими элементами

системы. Если сравнивать интертекстуальность с типами отношений языковых единиц, то она соответствует деривационным отношениям, понимаемым как отношения между исходным и производным знаками, интертекстуальность может быть интерпретирована как «деривационная история» текста.

В семантическом плане интертекстуальность – способность текста формировать свой собственный смысл посредством ссылки на другие тексты (Смирнов, 1985, с. 12). В культурологическом (общеэстетическом) смысле интертекстуальность соотносима с понятием культурной традиции – семиотической памяти культуры (Лотман, 1996, с. 4).

Материальными знаками интертекстуальности можно считать прецедентные тексты, природа которых глубоко исследована Ю. Н. Карауловым. Он так определяет их сущность:

«Назовем прецедентными – тексты, (1) значимые для той или иной личности в познавательном и эмоциональном отношениях, т. е. хорошо известные и окружению данной личности, включая и предшественников и современников, и, наконец, такие, (3) обращение к которым возобновляется неоднократно в дискурсе данной языковой личности (Караулов, 1987, с. 216–217); «Под последними (прецедентными текстами. – Л. Б.) понимаются всякие явления культуры, хрестоматийно известные всем (или почти всем) носителям данного языка. <...> Но к числу “прецедентных текстов” относятся также театральные спектакли, кино, телевизионные программы, реклама, песни, анекдоты, живописные полотна, скульптура, памятники архитектуры, музыкальные произведения и т. п. Естественно, если соответствующие произведения обладают широкой известностью, если они прецедентны в сознании среднего носителя языка. Прецедентны в том смысле, что, зная о них, он одновременно знает, что окружающие (в идеале все носители того же языка) тоже о них знают. Эти “тексты” – общее достояние нации, элементы “национальной памяти”... Именно поэтому упоминание о них, отсылка к ним, вообще оперирование прецедентными текстами в процессе коммуникации служат самым разнообразным целям» (Караулов, 1999, с. 44).

Итак, рассмотрение текста с учетом его экстралингвистических параметров обязательно должно предварять его структурно-смысловой анализ как эстетической целостности, характеризующейся и такими свойствами, как денотативность, ситуативность, референтность, интертекстуальность.

Жанрово-стилевая организация текста

Еще один существенный параметр любого текста – принадлежность его к определенному стилю и жанровая оформленность. Закономерности организации текстов разных стилей изучаются прежде всего функциональной стилистикой, риторикой, а литературный жанр текста как исторически сложившийся

тип литературного произведения, имеющий набор существенных признаков, эстетических качеств, является предметом изучения прежде всего литературоведения. Эти существенные параметры текста в общем виде должны быть охарактеризованы и при филологическом анализе текста на предварительном этапе его рассмотрения.

В то же время в лингвистике последних лет активно развивается теория речевых жанров, идеи которой (см., например, работы М. М. Бахтина, М. Н. Кожинной) представляются плодотворными и перспективными для анализа литературно-художественных произведений. В свете этой теории литературно-художественное произведение рассматривается как речевой акт, речевая деятельность, что обусловлено эстетико-познавательной и коммуникативной природой текста.

Размышляя о природе речевых жанров, М. М. Бахтин отмечал их богатство, разнообразие, необозримость:

«Богатство и разнообразие речевых жанров необозримо, потому что неисчерпаемы возможности разнообразной человеческой деятельности и потому что в каждой сфере деятельности целый репертуар речевых жанров, дифференцирующийся и растущий по мере развития и усложнения данной сферы. Особо нужно подчеркнуть крайнюю разнородность речевых жанров (устных и письменных). В самом деле, к речевым жанрам мы должны отнести и короткие реплики бытового диалога (причем разнообразие видов бытового диалога в зависимости от его темы, ситуации, состава участников чрезвычайно велико), и бытовой рассказ, и письмо (во всех его разнообразных формах), и короткую стандартную военную команду, и развернутый и детализированный приказ, и довольно пестрый репертуар деловых документов (в большинстве случаев стандартный), и разнообразный мир публицистических выступлений (в широком смысле слова: общественные, политические); но сюда же мы должны отнести и многообразные формы научных выступлений и все литературные жанры (от поговорки до многотомного романа). <...>

Крайнюю разнородность речевых жанров и связанную с этим трудность определения общей природы высказывания никак не следует преуменьшать. Особенно важно обратить здесь внимание на очень существенное различие между первичными (простыми) и вторичными (сложными) речевыми жанрами (это не функциональное различие). Вторичные (сложные) речевые жанры – романы, драмы, научные исследования разного рода, большие публицистические жанры и т. п. – возникают в условиях более сложного и относительно высокоразвитого и организованного культурного общения (преимущественно письменного) – художественного, научного, общественно-политического и т. п. В процессе своего формирования они вбирают в себя и перерабатывают различные первичные (простые) жанры, сложившиеся в условиях непосредственного речевого общения. Эти первичные жанры, входящие в состав сложных, трансформируются в них и приобретают особый характер: утрачивают непосредственное отношение к реальной действительности и к реальным чужим

высказываниям; например, реплики бытового диалога или письма в романе, сохраняя свою форму и бытовое значение только в плоскости содержания романа, входят в реальную действительность лишь через роман в его целом, то есть как событие литературно-художественной, а не бытовой жизни. Роман в его целом является высказыванием, как и реплики бытового диалога или частное письмо (он имеет с ними общую природу), но в отличие от них это высказывание вторичное (сложное)» (Бахтин, 1979, с. 327).

Высказанные более двадцати лет назад идеи М. М. Бахтина не получили развития в полной мере, особенно это касается исследования литературно-художественных текстов как вторичных сложных жанров, вбирающих в себя и гармонически организующих в соответствии с замыслом и концепцией множество разнообразных первичных жанров.

Уровни текста. Проблема выделения и описания единиц текста и единиц анализа текста

Текст – сложное речевое произведение, имеющее многослойную и многоуровневую организацию. Как системно-структурное образование он должен иметь собственные текстовые единицы, связанные определенными отношениями и в силу своей неоднородности организующиеся в уровни. А. И. Новиков считает, что вследствие многослойности и многоуровневости текста «в нем могут быть выделены различные элементы, используемые в качестве его структурных единиц» (Новиков, 1983, с. 117). Соответственно «могут быть выделены и различные системы отношений между этими единицами. Это означает, что одному и тому же тексту может быть поставлено в соответствие несколько различных структур» (Там же).

Что касается структурных уровней текста, то в их выделении обнаруживается разноречивость и разноречивость, что обусловлено объективно, а именно сложностью текста как объекта изучения и субъективно – исходной научной позицией исследователя. Самое популярное поуровневое представление текста ориентировано на языковую стратификацию с соответствующим выделением в тексте фонетического, морфологического, лексического и синтаксического уровней. При этом обычно особо подчеркивается текстовая значимость лексического уровня как наиболее тесно связанного с идейно-тематическим содержанием текста. Данный подход достаточно традиционен для лингвистической лингвистики. Выделяются также следующие уровни:

- идейно-эстетический, жанрово-композиционный, собственно языковой;
- эстетический;
- метрический;
- суперсегментные уровни: ритмический, ритмомелодический;
- метроритмический;

– композиционно-синтаксический;

– уровень фабулы, идей и т. д.

Если попытаться обобщить различные подходы к выделению уровней текста, релевантных для его лингвистического анализа, и соответственно текстовых единиц, то можно назвать три основных подхода:

- 1) функционально-лингвистический (структурно-языковой);
- 2) текстовой (структурно-семантический);
- 3) функционально-коммуникативный.

Функционально-лингвистический подход. Основан на следующем исходном положении: каждый текст ориентирован на языковую систему и представляет собой выбор языковых средств из имеющегося набора их в языке, осуществленный автором в соответствии с его замыслом и отражающий его знания и представления о мире.

При таком подходе малыми единицами текста являются традиционные для языковой системы единицы (фонемы, морфемы, лексемы, словосочетания и предложения), функционирующие в тексте и имеющие текстовую значимость, т. е. участвующие в формировании текстовой семантики или текстовой синтагматики, но они рассматриваются при этом принципиально по-новому, в аспекте их текстовых функций, что позволяет говорить об уникальности организации языковых единиц в тексте. В связи с этим М. Н. Кожина выдвинула идею о двойной системности текста, которую в дальнейшем глубоко разработала и развила Н. С. Болотнова.

Текстовый подход. Основан на представлении о тексте как об уникальном структурно-текстовом целом, имеющем собственную единицу – сложное синтаксическое целое (ССЦ) – и как бы замкнутом в самом себе, рассматриваемом без учета среды его функционирования и авторства, в отвлечении от них.

Н. С. Пospelов еще в 50-е гг. XX в. призывал лингвистов обратить особое внимание на синтаксическую единицу, большую, чем предложение: «При изучении синтаксического строя связной монологической речи следует исходить не из предложения, а из понятия сложного синтаксического целого как синтаксической единицы, служащей для выражения сложной законченной мысли, имеющей в составе окружающего ее контекста относительную независимость, которой обычно лишено отдельное предложение в контексте связной речи» (Пospelов, 1948, с. 32). Большая заслуга в развитии теории сложного синтаксического целого принадлежит И. А. Фигуровскому, в 60-е гг. обратившему внимание на синтаксис связного текста в связи с анализом письменных работ учащихся. В дальнейшем очень большой круг ученых-лингвистов обратился к этой проблеме и способствовал ее разработке (И. Р. Гальперин, Н. Д. Зарубина, Г. А. Золотова, В. А. Кухаренко, Л. М. Лосева, О. И. Москальская, О. А. Нечаева, Г. И. Солганик, З. И. Тураева и мн. др.).

В многочисленных исследованиях рассматривались принципы вычленения и типы сложных синтаксических целых, их свойства как языковых универсалий, имеющих устойчивую структуру. Поиск особой единицы текста заключался в том числе и в поиске термина, ее обозначающего, в качестве которого предлагалось множество терминообозначений: «прозаическая строфа» (Е. С. Галкина-Федорук, Г. Я. Солганик); «компонент текста», «складень» (И. А. Фигуровский); «смысловой кусок» (А. А. Смирнов, А. Н. Соколов, Т. И. Алпатова); «диктема» (М. Я. Блох). А также: «абзац», «суперфраза», «коммуникант», «дискурс», «секвенция», «цепь предложений», «сложное синтаксическое единство», «сверхфразовое единство» и др. Как показало время, наиболее устойчивым и общепризнанным оказался термин сложное синтаксическое целое (ССЦ).

Несмотря на кажущуюся решенность вопроса относительно основной единицы текста – сложного синтаксического целого, он остается до сих пор актуальным. Так, П. А. Лекант по этому поводу утверждает, что «в настоящее время проблема сверхфразовых единств, прозаической строфы, синтаксиса целого текста (или связной речи) является одной из наиболее актуальных в синтаксисе. Основная трудность ее исследования – в комплексности средств организации единиц целого текста (больших, чем предложение), а также в отсутствии однообразных специализированных показателей, определяющих организацию и границы таких единств» (Лекант и др., 1988, с. 116). Современная трактовка сложного синтаксического целого оказалась тесно увязанной с проблемами текстообразования, что потребовало более полного описания названной лингвистической единицы. Сложное синтаксическое целое в современной русистике выступает как формирующаяся текстовая единица, обладающая собственной семантической, структурной и функциональной природой, что требует ее рассмотрения в аспекте текстовой деятельности. Является ли ССЦ единицей языка или только речи? О. И. Москальская однозначно ответила на этот вопрос, усмотрев в ССЦ «синтаксическую единицу, четко делимитируемую, имеющую собственную внутреннюю структуру, представляющую собой моделируемую единицу языка» (Москальская, 1981, с. 11).

В основу выделения ССЦ могут быть положены разнообразные критерии: лексико-синтаксические средства связи, способ изложения информации, типы синтаксических конструкций, актуальное членение, коммуникативная задача и т. д. Но главное, что объединяет фразы в одно ССЦ, это содержательная природа данной единицы текста, а именно общность темы (микротемы). ССЦ – средство тематического развертывания текста, средство его тематической делимитизации и интеграции. Во всех исследованиях ССЦ выделяются на основе семантического единства. Это и достоинство и недостаток их квалификации, так как выделение их из текста не лишено субъективизма: тема может быть расширена или сужена, степень конкретизации темы может быть интерпретирована по-разному. Но если отвлечься от разночтений, можно сказать, что многие исследователи, рассматривая ССЦ в качестве основной

единицы текста, понимают его как единство, состоящее из нескольких высказываний (последовательности предложений), характеризующихся смысловой законченностью, имеющих определенное композиционное и коммуникативное устройство. Различия в осмыслении и описании ССЦ у разных авторов обнаруживаются в актуализации какого-либо элемента устройства ССЦ и ощущаются преимущественно в терминологии.

Итак, основная единица текста, имеющая собственное содержательное, структурное и коммуникативное устройство, – это сложное синтаксическое целое. Главная его особенность – относительная тематическая самостоятельность и законченность некоторой совокупности высказываний, которую они сохраняют при извлечении из текста, а также особый характер межфразовых связей, существующих внутри ССЦ. Учитывая тематическое, композиционное и синтаксическое единство высказываний в тексте, можно выделить ССЦ, раскрывающие частные микротемы и тем самым участвующие в раскрытии основной темы произведения. Таким образом, основные принципы выделения ССЦ – единство микротемы и определенное его композиционное устройство, что позволяет считать ССЦ особой единицей текста.

Функционально-коммуникативный подход (системно-деятельностный). Опирается на тезисы: 1) за каждым текстом стоит его творец, автор, уникальная языковая личность; 2) каждый текст опрокинут в социум, направлен к адресату, читателю.

При таком подходе выделяются динамические текстовые единицы, имеющие лингвистическую и экстралингвистическую сущности, различающиеся функционально и коммуникативно, что доказательно продемонстрировала в серии своих монографических работ Н. С. Болотнова, которая разграничивает два основных уровня текста – информационно-смысловой и прагматический, составляющие их подуровни, виды текстовых единиц каждого уровня и соотносимые с этими единицами единицы речи и текста. На информационно-смысловом уровне в лингвистическом аспекте (аспект репрезентации) выделяются четыре подуровня: фонетический, морфологический, лексический, синтаксический; основная текстовая единица этого уровня – информема; ей соответствуют единицы речи: звук, морф, лекса, словосочетание, высказывание – и соотносимые с ними единицы языка: фонема, морфема, лексема, словосочетание, предложение. На прагматическом уровне – два подуровня: экспрессивно-стилистический и функционально-стилистический; основная текстовая единица – прагмема; ей соответствуют единицы речи: стилема, стилистический прием, типы выдвигания.

Рассмотрение текста в собственно коммуникативном аспекте позволяет Н. С. Болотновой несколько по-иному представить систему подуровней и единиц текста. Так, на информационно-смысловом уровне ею выделяются предметно-логический, тематический и сюжетно-композиционный подуровни;

основной вид единицы текста – информема. Единицы текста: денотат, подсистема денотатов, система денотатов (на предметно-логическом подуровне); элемент микротемы, микротема, тема, тематический блок, дискурс (на тематическом подуровне); элемент ситуации, фрагмент ситуации, ситуация (событие), куст ситуаций (эпизод), система эпизодов (на сюжетно-композиционном подуровне). На прагматическом уровне Н. С. Болотнова выделяет три подуровня: эмоциональный, образный, идейный; основной вид единицы – прагмема. Единицы текста: эмотема, система эмотем, эмоциональный тон, динамика эмоционального тона (на эмоциональном подуровне), микрообраз, система микрообразов, художественный образ, система художественных образов (на образном подуровне); микроидея, система микроидей, система идей (на идейном уровне).

Можно в целом поддержать предложенную Н. С. Болотновой классификацию текстовых единиц, основанную на функционально-коммуникативном подходе, хотя для практического анализа использовать ее достаточно трудно по причине дробности системы текстовых единиц, с одной стороны, с другой – в связи с тем, что они фактически выделяются на содержательном основании и за ними не закреплены репрезентирующие их текстовые структуры. Так, даже основные для названной концепции текстовые единицы (информемы и прагмемы) определяются слишком отвлеченно.

Таким образом, в практике лингвистического анализа художественного текста основной собственно текстовой единицей следует считать сложное синтаксическое целое, а в качестве несобственно-текстовых единиц – фонему, морф, слово, словосочетание и высказывание с учетом выполняемых ими текстовых функций.

Основные категории и свойства текста

Крупнейший исследователь лингвистической организации текста И. Р. Гальперин утверждал, что «нельзя говорить о каком-либо объекте исследования, в данном случае о тексте, не назвав его категорий» (Гальперин, 1981, с. 4). Этот ученый первым предложил систему текстообразующих категорий, выделив в их составе категории содержательные и формально-структурные, при этом он подчеркивал их взаимообусловленность: «Формально-структурные категории имеют содержательные характеристики, а содержательные категории выражены в структурных формах» (Там же, с. 5). В его монографии в качестве текстообразующих категорий были рассмотрены следующие параметры текста: информативность, членимость, когезия (внутритекстовые связи), континуум, автосемантия отрезков текста, ретроспекция и проспекция, модальность, интеграция и завершенность текста. По прошествии двадцати лет количество категорий текста, изучаемых лингвистикой текста, заметно увеличилось, а также

появилась необходимость различать текстообразующие категории и свойства текста. Ранг грамматических категорий присваивается тем признакам текста, которые «получают свои конкретные формы реализации» (Там же, с. 23).

Текстовые категории, несмотря на формально-смысловую и функциональную нерасторжимость текста, обычно рассматриваются поаспектно, и среди них выделяются содержательные, формальные и функциональные категории. Подобное их деление достаточно условно и определяется наличием того или иного доминирующего компонента, который и выполняет классифицирующую функцию.

Основу универсальных категорий текста составляют целостность (план содержания) и связность (план выражения), вступающие друг с другом в отношения дополнительности, диархии.

Целостность (или цельность) текста ориентирована на план содержания, на смысл, она в большей степени психолингвистична и обусловлена законами восприятия текста, стремлением читателя, декодирующего текст, соединить все компоненты текста в единое целое. По словам Ю. С. Сорокина, целостность «есть латентное (концептуальное) состояние текста, возникающее в процессе взаимодействия реципиента и текста» (Сорокин, 1982, с. 65). Именно в силу этого «проекция текста (концепт текста, текст как цельность/целостность) представляет интерес для психолингвистических исследований» (Там же, с. 63). Очень хорошо эту особенность текста обрисовал Эдгар По: «Дойдя до конца, мы живо помним его начало и поэтому особенно чутко воспринимаем текст в целом и переживаем его целостное воздействие» (По, 1983, с. 83).

Цельность текста обеспечивается его денотативным пространством и конкретной ситуацией его восприятия: кто воспринимает текст? где? когда? зачем? Это позволяет говорить о ситуативности цельности текста. Противоречивость цельности обусловлена, во-первых, парадоксом устройства самого текста, который существует одновременно в линейной непрерывности/дискретности, во-вторых, характером его мыслительной обработки. Итак, целостность текста обусловлена концептуальностью текстового смысла, в связи с чем она в большей степени парадигматична.

Связность в противовес цельности в большей степени лингвистична, она обусловлена линейностью компонентов текста, т. е. синтагматична. Эта категория внешне выражается в тексте на уровне синтагматики слов, предложений, текстовых фрагментов. Автор текста в процессе его порождения стремится расчленивать континуальный смысл на компоненты, в связи с чем можно говорить и об интенциональности связности: она обусловлена замыслом автора.

Учитывая эти качества, обуславливающие природу связности, можно говорить о ее двунаправленности: интенциональность – основа интрасвязности, т. е. ее внутренней смысловой связи; синтагматичность – причина экстра-связности, проявляющейся во внешне выраженном сочетании букв, звуков,

слов, предложений и т. п. Эти два проявления связности взаимообусловлены, но не жестко: можно говорить об их относительной независимости. Так, экстрасвязность можно услышать в ритмической организации текста, в звуковых повторях, например, в детских считалочках типа *Эники-беники ели вареники*, а в текстах типа *Ночь, улица, фонарь, аптека...* можно уловить прежде всего интрасвязность.

Если попытаться изобразить графически эти две текстоформирующие категории, то цельность, несомненно, вертикаль схемы, а связность – горизонталь. Но хочется подчеркнуть, что эти оси координат взаимодействуют. Цельность внешне материализуется в связности, связность обусловлена цельностью и, в свою очередь, обуславливает ее. Взаимодействие этих категорий позволяет по-иному взглянуть и на их природу: «Целостность – это некоторая характеристика результата восприятия внутренне связанного текста, а сама связь – это средство, позволяющее получить данную характеристику» (Новиков, 1983, с. 27). Эти две фундаментальные текстообразующие категории притягивают к себе и группируют вокруг себя категории, соотношенные с ними.

Целостность текста обеспечивается категориями информативности, интегративности, завершенности, хронотопа (текстового времени и текстового пространства), категориями образа автора и персонажа, модальности, эмотивности и экспрессивности.

Завершенность текста на первый взгляд связана с отдельностью его материального тела, материальной оболочки. Но для текстового целого важнее всего его контекстуально-смысловая завершенность. Хотя все исследователи художественного текста говорят об открытости, неисчерпаемости смысла литературного произведения, в то же время с точки зрения целей и задач автора и читателя можно говорить об актуальной завершенности текста.

Связность текста дополняется категориями ретроспекции/проспекции и членности.

Абсолютная антропоцентричность, по мнению Е. А. Гончаровой, как качество художественного текста проявляется в том, что у него (этого качества) есть как бы три центра: автор – создатель художественного произведения; действующие лица; читатель – «сотворец» художественного произведения (см.: Гончарова, 1983б, с. 3). Иными словами, текст создается человеком, предметом его изображения чаще всего является человек, и создается он чаще всего для человека, что и обуславливает его абсолютную антропоцентричность.

Социологичность художественного текста означает, что он, с одной стороны, связан с определенным временем, эпохой, социальным устройством общества, а с другой – сам выполняет социальные функции. М. М. Бахтин высказывал убеждение в том, что «всякое литературное произведение внутренне имманентно-социологично. В нем скреживаются живые социальные силы, каждый элемент его формы пронизан живыми социальными оценками,

Поэтому и чисто формальный анализ должен брать каждый элемент художественной структуры как точку преломления живых социальных сил, как искусственный кристалл, грани которого построены и отшлифованы так, чтобы преломлять их под определенным углом» (Бахтин, 1994, с. 9).

Диалогичность художественного текста как сторона литературного произведения блестяще исследована в серии монографических работ М. М. Бахтина. И связана она, по его мнению, еще с одним качеством художественного текста – с бесконечностью, открытостью, многослойностью его содержания, которое не допускает однозначной интерпретации текста, вследствие чего высокохудожественные литературные произведения не утрачивают актуальности многие десятилетия и столетия. Кроме того, диалогичная природа текста, по М. М. Бахтину, проявляется и в том, что любой текст является ответной реакцией на другие тексты, так как всякое понимание текста есть соотношение его с другими текстами.

Многослойность содержания художественного текста, создаваемая комплексом накладывающихся друг на друга значений (лексических, грамматических, стилистических, метафорических, ассоциативно-образных, имплицитных и эксплицитных и т. д.), определенным образом организована в нем и обозначается термином «батизматическая структура» (см.: Адмони, 1994, с. 131).

Единство внешней и внутренней формы текста – одно из основных его свойств, при этом под внешней формой подразумевается «совокупность языковых средств, включая их содержательную сторону, реализующая замысел автора. Это то, что дано непосредственному восприятию и что должно быть осмыслено и понято. То, что понимается, составляет внутреннюю форму, или содержание. Это мыслительное содержание, которое формируется в интеллекте человека и соотносится с внешней формой» (Новиков, 1983, с. 5).

Развернутость и последовательность (или логичность) текста обнаруживаются и на содержательном, и на формальном его уровнях. Их суть и различие хорошо показал А. И. Новиков. По его мнению, развернутость на содержательном уровне «находит выражение в количестве непосредственных отношений главного предмета с другими предметами, выстраивающимися в раме аспектов его описания, которые можно назвать подтемами» (Новиков, 1983, с. 24). Последовательность (по терминологии Е. А. Реферовской – логичность) связана с продолжением содержания, с тем, что, как утверждает А. И. Новиков, «при порождении текста должна существовать некоторая схема, отражающая порядок следования элементов содержания. Такая схема составляет композицию текста и находит выражение в замысле» (Новиков, 1983, с. 25). Важно иметь в виду, что, обнаруживаясь на поверхностном уровне текста, представляющего собой линейную последовательность слов, предложений, сверхфразовых единств, эти свойства текста связаны в первую очередь с семантическим развертыванием и последовательностью смыслов, обнаруживаемых на глубинном содержательном уровне.

Статичность и динамичность текста обусловлены аспектом его рассмотрения, ибо текст одновременно находится и в статическом состоянии, и в динамическом. «Статическое состояние соответствует тексту, рассматриваемому как некоторый результат, продукт речемыслительной деятельности. Динамическое состояние – это текст в процессе его порождения, восприятия и понимания» (Там же, с. 30).

Текст в статическом состоянии изучается преимущественно с позиций структурно-семантической научной парадигмы, а в динамическом – коммуникативной лингвистикой, психолингвистикой, деривацией. В идеале, конечно, следует учитывать оба эти состояния одновременно, так как они составляют нерасторжимое единство и представляют собой взаимодополняющие качества одного объекта – художественного текста.

Напряженность текста. Эту сторону художественного текста глубоко и основательно исследовал В. Г. Адмони, он же выявил факторы и средства создания напряженности в тексте. Само это явление он понимал следующим образом: «Художественный текст должен заинтересовать, как бы “взять за душу” читателя уже с самых первых строк и усиливать интерес – то в большей, то в меньшей мере, порой с “ретардацией” в дальнейшем движении текста вплоть до его завершения. Типичной для художественных текстов от любовной лирики до романа, от басни до драмы является установка на “направленное движение к концу”, к такому завершению, ожидание которого (... больше или меньше) придает напряжение всему восприятию текста. Свою кульминацию такая ориентация на напряжение получает в детективе» (Адмони, 1994, с. 130).

Эстетичность текста – эстетическая функция художественного текста, которая порождает его специфические качества. Н. С. Болотнова сформулировала и определила их следующим образом: эстетически обусловленная прагматичность – способность вызывать эстетический эффект всей системой художественного текста; эстетически ориентированная концептуальность – свойство, отражающее неповторимость творческой индивидуальности и ее отношение к действительности.

Образность – способность вызывать систему представлений.

Интерпретируемость. Художественный текст допускает множественность его интерпретаций. Можно в качестве специальной исследовательской задачи представить проблему типологической интерпретации интерпретаций текста. Слово «интерпретация» имеет основное значение ‘толкование, объяснение, раскрытие смысла чего-либо (интерпретация закона, интерпретация текста)’ и оттенок значения ‘творческое раскрытие образа или музыкального произведения исполнителем’. Можно предположить, что оба эти значения имеют отношение и к тексту.

Чем обусловлена множественность интерпретаций одного текста? Она обусловлена уникальностью художественного текста как психолого-эстетического

феномена, ибо он создается автором для выражения своих индивидуальных представлений о мире, знаний о мире при помощи набора языковых средств и направлен читателю. Интерпретационный компонент присутствует в каждом компоненте текстовой деятельности и отражается в тексте. Воплощая в тексте свои представления о мире, отображая фрагменты действительности и творчески осмысляя ее в собственном тексте, автор тем самым интерпретирует ее. Читатель, стремясь проникнуть в творческий замысел автора, постичь его, познает содержание художественного текста не пассивно, а активно-деятельно, т. е. интерпретирует его. Сам выбор языковых средств из имеющегося в языковой системе набора единиц (фонетических, лексических, синтаксических), структурная организация текста также не случайны и связаны с интерпретацией, так как языковое содержание любой языковой единицы наряду с мыслительной основой имеет интерпретационный компонент. Это убедительно раскрыто в серии работ А. В. Бондарко, который не один раз подчеркивал, что содержание, передаваемое формальными средствами, всегда выступает в той или иной языковой интерпретации.

Если признать, что художественный текст по своей природе неоднозначен и предполагает не только в диахронии, но и при синхронном анализе множественность интерпретаций, то возникают вопросы относительно границ, предела этой множественности и относительно объективности осмысления и понимания текста. Думается, что системно-структурная организация художественного текста, семантика используемых в нем языковых единиц являются основой объективности его интерпретации, а коммуникативная, прагматическая природа текста и социальная, культурная компетенция читателя допускают субъективность, неоднозначность его интерпретации.

Подытожим сказанное. Текст в зеркале интерпретации – это словесное художественное произведение, представляющее реализацию концепции автора, созданную его творческим воображением индивидуальную картину мира, воплощенную в ткани художественного текста при помощи целенаправленно отобранных в соответствии с замыслом языковых средств (в свою очередь, также интерпретирующих действительность), и адресованное читателю, который интерпретирует его в соответствии с собственной социально-культурной компетенцией

Проблема классификации и типологии текстов

Текст как целостное связное речевое произведение отличается сложностью и многослойностью своей содержательной, структурной и коммуникативной организации, что обуславливает, с одной стороны, многоаспектность рассмотрения его природы (см. у нас в начале главы), а с другой стороны, множественность его квалификации.

Различные варианты типологии текста строятся на разных основаниях, учитывают разные параметры его организации.

Параметр структуры. С учетом этого параметра тексты делятся на простые, сложные и комплексные. К простым (текстам-примитивам) относятся лозунги, призывы, заголовки, вывески, рекламные тексты и т. п. Сложные тексты отличаются как объемом (это достаточно развернутые тексты), так и сложностью словесной организации. К ним относятся произведения художественной литературы (пьесы, романы, повести, поэмы и пр.), научные произведения (монографии, статьи и т. п.). В тех случаях, когда мы сталкиваемся с явлением включения, вставки одного текста в другой (текст в тексте), мы имеем дело с комплексными текстами. Это наиболее сложный способ организации текста, объясняющий сложность его интерпретации и восприятия, требующий высокого уровня литературно-художественной компетенции читателя. К подобным текстам можно отнести повесть В. Ерофеева «Москва – Петушки», насыщенную аллюзиями и разного рода реминисценциями, поэзию постмодернизма.

Функционально-стилевой параметр. Классификация текстов по этому параметру осуществляется с учетом целей и сферы общения, так что и предлагаемая типология текстов соответствует основным функционально-стилистическим разновидностям речи: выделяются официально-деловые тексты, научные, публицистические, разговорные, художественные (см. работы М. Н. Кожинной, О. Б. Сиротининой, А. Н. Васильевой). Не бесспорным в этом ряду является выделение как особого типа разговорного текста. Но работы последних лет по разговорной речи (О. Б. Сиротинина, Е. А. Земская, О. А. Лаптева, Е. Н. Ширяев и др.) убеждают в том, что текстом можно считать любое связанное речевое целое независимо от формы его репрезентации – устной или письменной. При этом устные разговорные произведения, рассматриваемые в их отдельности и завершенности, являются особыми разновидностями текста, которые отличаются от других текстов еще и по параметру подготовленности.

Параметр подготовленности. По этому параметру тексты делятся на спонтанные, ситуативные, и подготовленные. К первому разряду принадлежат тексты разговорной речи, производимые симультанно в сфере общения. Тексты всех других функционально-стилистических разновидностей относятся к разряду подготовленных текстов.

Параметр цельности/связности. Психолингвистическая типология текстов по этим параметрам предложена Л. В. Сахарным. Учитывая наличие/отсутствие в текстах этих категорий, он предлагает выделять следующие разновидности текстов:

I. Нормативные тексты – цельные и связные.

II. Дефектные тексты:

1. Деграмматиализованные несвязные, к которым относятся прежде всего наборы ключевых слов текстов (связность КС не эксплицирована, восстанавливается из их набора). Такого рода тексты встречаются и в поэзии – см., например, у А. Блока: *Ночь, улица, фонарь...*

Затем это тексты больных афазией. Приведем пример из работы Т. В. Апухтиной (Апухтина, 1977, с. 147):

Девушка дает шар. Мальчик. Книга. Скамейка. Ребят два – мальчик девочка. Маленькие – девочка юбка мальчик штаны. Дедушка борода – Москву. Улица.

И наконец, это тексты с неправильно выраженной связностью, которые чаще всего встречаются в детской речи, в речи иностранцев и в устной речи. Данное явление называется синтаксическим аграмматизмом: *Такой большой... фабрика. Контейнер два стоять третий ряд; Саша хохотается и плясается.*

2. Деграмматиализованные связные, но нецельные тексты (лишенные общего смысла). Например: *В огороде бузина, а в Киеве дядька.* Обычно подобные тексты являются характерной особенностью патологии речи (при шизофрении), могут они присутствовать и в спонтанных диалогах. В литературном творчестве часто используются как прием языковой игры. Приведем такого рода текст (фрагмент), принадлежащий перу Л. Петрушевской (текст называется «Пуськи бятые»):

Сяпала Калуша по напушке и увазила бутявку и волит:

– Калушата, калушаточки!

– Бутявка! Калушата присяпали и бутявку стрямкали...

3. Распад текста. Наблюдается в речи больных шизофренией, в бессвязном бормотании, в речи иностранцев.

Параметр алгоритмизации. А. Н. Баранов, исследуя текст по степени алгоритмичности/эвристичности, выявил три разновидности текстов: фиксированные, полуфиксированные и нефиксированные (см.: Баранов, 1993). На его взгляд, фиксированные тексты имеют преимущественно документальный характер, опираются на формуляры, которые содержат основной текст, и пробелы в нем. Заполнение пробелов составляет процедуру создания алгоритмизированного текста. Полуфиксированные тексты строятся по фиксированным стратегиям порождения текста на основе фиксированного замысла. Они функционируют в сфере живого человеческого общения, а конкретные ситуации обуславливают выбор вербальных средств выражения замысла. Это тексты приветствия, прощания, благодарности и т. п. Нефиксированные тексты отличаются индивидуальностью замысла, интенциональностью, ситуативностью и, главное, огромной вариативностью вербального выражения. К ним относятся прежде всего художественные тексты.

Параметр степени экспликации замысла. По этому параметру различаются жесткие и мягкие тексты. Жесткие тексты – это тексты государственных договоров, указов, заголовки, тексты типа расписания движения поездов и т. п. Подобные тексты отличаются полной экспликацией информации и в силу своей однозначности просты с точки зрения интерпретируемости. В мягких текстах, наоборот, наблюдается имплицитность в реализации замысла, порождающая неоднозначность. Следствие неопределенности, многослойности содержания таких текстов – множественность их интерпретаций. Художественные произведения относятся к этому типу текстов.

Функционально-прагматический параметр. Свой вариант типологии текстов в этом аспекте с учетом фактора адресанта и фактора получателя информации, т. е. с учетом порождения и восприятия текста, основанный на концепции П. Сауконен, предложил А. Н. Баранов. Для его концепции оказался главным уровень субъективной межличностной модальности, который специализирован в виде трех частных параметров – предписания, описания, оценки, – определяющих текстотип.

Предписание порождает деонтический (нормальный, предписывающий) текст, который создается с целью регулирования совершения какого-либо действия с точки зрения правил и норм. Это официально-деловые тексты, акты, договоры, уставы, инструкции, приказы. Подобные тексты также дифференцируются на два подкласса: персональные и интерперсональные (директивные с учетом статуса автора и реципиента). К первым относятся личные просьбы и приказы, мольбы и т. д. Ко вторым – директивные, интерперсональные призывы, морально-этические правила.

Описание составляет основу эпистемического (дескриптивного) текста, который призван с той или иной степенью достоверности и истинности описывать положение дел в мире.

Оценка лежит в основе аксиологических (оценивающих) текстов, порождаемых с целью оказать воздействие на эмоциональную сферу сознания реципиента, для того чтобы сформировать у него определенную систему ценностей. В зависимости от типа оценочного оператора (положительная/отрицательная оценка) разграничиваются поощряющие и порицающие тексты.

Таким образом, функционально-прагматический параметр позволяет выделить тексты-предписания, тексты-описания, тексты-оценки. Художественный текст по этому параметру, вероятно, относится к текстам-описаниям, имплицитно содержащим признаки аксиологического и деонтического текстов. В нем свойства этих трех типов текстов переплетаются, так как трудно представить художественный текст вне категорий оценки и предписания (воздействия на читателя в свете эстетических воззрений автора, его эстетического идеала), но доминантой в нем является описание, сопровождаемое неявно выраженными оценочными и предписывающими смыслами.

Если рассмотреть художественный текст в контексте различных классификаций, то его можно охарактеризовать так: художественный текст – это сложный или комплексный текст (параметр структуры), произведение художественного стиля (параметр функционально-стилевой), это текст подготовленный (параметр подготовленности), нефиксированный (параметр алгоритмизации), мягкий (параметр экспликации замысла), дескриптивный с элементами деонтического и аксиологического текстов (функционально-прагматический параметр), целостный и связный.

ГЛАВА 2

СЕМАНТИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО ТЕКСТА И ЕГО АНАЛИЗ

Аспекты изучения семантики текста. Понятие семантического пространства текста

В художественном тексте заложен смысловой заряд, сила воздействия которого не ограничена местом и временем, ибо содержание художественного текста не замкнуто и относительно бесконечно. Об этом свидетельствует тот факт, что великие произведения искусства не утрачивают актуальности многие века и в разные времена интерпретируются и воспринимаются по-разному. Очевидно, в этом и заключается основная трудность научного определения объема категории «содержание текста». Имея в виду относительную растяжимость смысла текста, исследователи пытаются выявить хотя бы существенные его составляющие, к которым относят обычно систему образов, тематические мотивы, идейно-образное содержание, авторские интенции и оценки (см., например: Гальперин, 1981; Гак, 1974; Новиков, 1988б; Поляков, 1978; Торсуева, 1986). Эти компоненты содержания текста обозначаются по-разному и выделяются в различных комбинациях и объеме, но в любом случае они пересекаются в разных классификациях при описании содержания текста.

Рассмотрение текста как семантической структуры выдвигает проблему сегментации содержания текста, а для классификации кванта информации текста предлагаются различные термины, в том числе и термин «смысл», который пока еще не имеет однозначного толкования в научной литературе. По мнению ряда исследователей текста, «смысл литературного произведения возникает из всей суммы контекстов» (см.: Поляков, 1978, с. 21). Наряду с подобной интерпретацией, есть точка зрения, дифференцирующая смысл и содержание художественного текста. Так, И. Р. Гальперин считает целесообразным рассматривать содержание как совокупность смыслов, представляющую

собой некое завершенное целое (Гальперин, 1982, с. 42; см. также: Новиков, 1983, с. 110). По его мнению, «смысл нечленим, содержание членимо. Содержание обычно неповторимо... Смысл может повторяться» (Гальперин, 1982, с. 110).

Различные элементарные текстовые фрагменты соотносятся с ситуациями, изображенными в тексте, и при этом классифицируются по-разному: как денотат (см.: Колшанский, 1987, с. 39; Новиков, 1983, с. 57), как обозначение или номинация (см.: Гак, 1974, с. 61), как предметный смысл (см.: Купина, 1983, с. 105). По многообразию терминологии, призванной обозначать семантические компоненты текста, видно, что идет поиск единиц семантического анализа текста, разрабатывается концепция комбинаторного характера его содержания. Пока еще нет общепризнанной системы этих единиц, поэтому ими провозглашаются элементарные текстовые составляющие разного рода, отображающие объекты как материального, так и идеального характера.

Как показано в ряде исследований, в тексте обнаруживается иерархия семантических слагаемых, «он существует как иерархическое единство, разбивающееся на все более дробные составные части» (Адмони, 1985, с. 64; см. также: Звегинцев, 1980, с. 17). Иерархию семантических компонентов содержания текста И. В. Арнольд предлагает рассматривать как одну из форм упорядоченности текста, которая «не только указывает иерархию, она создает эстетический эффект, облегчает восприятие» (Арнольд, 1974, с. 29). Методика установления степеней значимости семантических компонентов текста, методика определения их иерархии пока еще глубоко и однозначно не разработана. В то же время в концепции семантической структуры текста есть устойчивые представления о значимости отдельных макрокомпонентов содержания текста. Так, по общепринятому мнению, вершину иерархии семантических компонентов содержания текста составляет индивидуально-авторская концепция мира, ибо любое произведение представляет собой субъективный образ объективного мира действительности. Это универсальная черта любой индивидуальной картины мира, которая всегда «несет в себе черты своего создателя» (Постовалова, 1988, с. 48). В этом заключается парадоксальный секрет художественного текста: отображая действительность, художник обнаруживает себя, и наоборот, выражая свои думы и чаяния, он отображает мир и себя в мире. В результате этого плоть художественного произведения, отторгнутая материально от своего создателя, в то же время несет на себе его печать. Она как двуликий Янус имеет лицо создателя (образ автора) и лик объективной действительности (образ мира).

В последние годы под влиянием антропологической и когнитивной лингвистики принципиально изменилось, усложнилось и обогатилось представление о семантической организации художественного текста. Вследствие этого текст понимается одновременно «как двухмерная структура, образуемая в результате использования авторами специфической системы кодифицирования,

как разновидность речевого акта, т. е. акта коммуникации между автором (адресантом) и читателем (адресатом) (Молчанова, 1988, с. 11). Подобный подход обуславливает особенность интерпретации семантики текста, которую, как неоднократно подчеркивает А. И. Новиков, «составляет мыслительное образное образование, которое соответствует непосредственному результату понимания. Этот результат существует в виде той информации, которая возбуждается в интеллекте непосредственно под воздействием совокупности языковых средств, составляющих данный текст, а также той информации, которая привлекается для его понимания» (Новиков, 1983, с. 33).

Для обозначения содержательной стороны самого сложного языкового знака – текста стал использоваться и термин «семантическое пространство», при этом его употребление отмечено многозначностью и пересекаемостью с другими текстовыми явлениями в связи с широким пониманием категории текстового пространства. Так, многие лингвисты отмечают наличие разновидностей текстового пространства и анализируют их различия.

В категориях пространства рассматривается текст в двух своих ипостасях: текст как совокупность линейно расположенных знаков и текст как совокупность смыслов. Очень емко и образно подобное представление пространства текста выразил Ю. А. Сорокин: «Пространство любого текста закрыто: самоценно для самого себя. И оно, по крайней мере, двуполуно: поле знаков (знаковых тел) и семантическое (когитивно-когнитивное, эмотивно-аксиологическое) поле. Вне восприятия оба этих поля существуют как потенциальная или виртуальная реальность» (Категоризация мира, 1997, с. 38). Эта же мысль, но более развернутая относительно понимания виртуального и актуального семантических пространств, встречается в статье А. И. Новикова: «Применительно к тексту следует говорить о нескольких видах пространства и различных способах его членения. Во-первых, сам текст как материальный объект образует некоторое двухмерное пространство, где расположены в определенной последовательности составляющие его языковые единицы. Ему соответствует в сфере сознания другое пространство, которое и является собственно семантическим. При этом следует различать два вида такого пространства: виртуальное и актуальное. Виртуальное пространство задается отбором содержательных единиц в процессе порождения текста и реализуется механизмом замысла. Актуальное семантическое пространство – это поле, где формируется результат осмысления и понимания текста в целом» (Там же, с. 36).

При подобном подходе собственно семантическая структура текста осмысливается как ментальное образование, ментальное пространство, имеющее определенную специфику, которая как раз и закрепляется термином, избранным в данном случае для номинации содержания текста.

Итак, семантическое пространство текста – это ментальное образование, в формировании которого участвует, во-первых, само словесное литературное произведение, содержащее обусловленный интенцией автора набор языковых

знаков – слов, предложений, сложных синтаксических целых (виртуальное пространство); во-вторых, интерпретация текста читателем в процессе его восприятия (актуальное семантическое пространство).

Эта особенность семантического пространства, т. е. формирование его на уровне составляющих единиц, связей и отношений, обусловленная в то же время и механизмом порождения и восприятия текста, позволила А. И. Новикову уже с новых позиций вновь вернуться к двум традиционным способам членения семантического пространства текста в категориях содержания и смысла: «Содержание формируется как ментальное образование, моделирующее тот фрагмент действительности, о котором говорится в тексте, а смысл – это мысль об этой действительности, т. е. интерпретация того, что сообщается в тексте. Содержание базируется на денотативных (референтных) структурах, отражающих объективное “положение вещей” в мире. Смысл же базируется на единицах иного рода, связанных с интуитивным знанием» (Категоризация мира, 1997, с. 37). Таким образом, вновь содержание текста напрямую соотносится с его денотативно-референциальной основой, а смысл – с интерпретационным компонентом семантического пространства (с двойной интерпретацией – автора и читателя), с его концептуальной направленностью.

Подобная бинарность семантического пространства, возможно, обусловлена в какой-то мере характером соотносительности внешней материальной структуры (означающего) и внутреннего содержания (означаемого) текста. Между планом выражения текста (линейное вербальное пространство) и планом его содержания (ментальное семантическое пространство) нет однозначного соответствия, нет гармонии, а наоборот, имеет место противоречие, конфликт пространств: внешнего и внутреннего. Этот парадокс текста заключается в том, что «его линейно протяженное означающее должно так или иначе репрезентировать нелинейное, иерархизированное означаемое. “Снятие” этого парадокса, носящего характер диалектического противоречия в семиологической организации текста, заключается в иконизации текстового пространства (т. е. расположения слов, предложений или частей текста), при котором означающее текста приобретает способность манифестировать дополнительную информацию об означаемом, выраженную независимо от символических и индексальных элементов» (Там же, с. 46).

Таким образом, ментальное семантическое пространство художественного текста объемно, открыто и способно выражать не только явные, непосредственно эксплицированные смыслы, но и неявные, имплицитные. Можно предположить, что денотативно-референциальный компонент ментального пространства в большей степени в тексте эксплицируется, в то время как концептуальная информация преимущественно из текста выводится, так как чаще всего именно она имплицитна.

Исследование семантического пространства художественного текста (в совокупности его эксплицитных и имплицитных смыслов) обязательно включает следующие текстовые универсалии: «человек», «время», «пространство». При этом особенно подчеркивается универсалия «человек»: «Все без исключения единицы художественного текста и формально-смысловые отношения между ними как основа его структурности и концептуальности подчинены человеконаправленности» (Категоризация мира, 1997, с. 41). Кроме того, особенно подчеркивается в формировании семантики литературного произведения роль автора и персонажа как основных репрезентантов категории персональности в художественном тексте. Так, Е. А. Гончарова отмечает, что «в макроструктуре художественного текста присутствуют выражаемые с помощью средств прямой и опосредованной номинации антропоцентры автора и персонажа» (Там же). Это обусловлено тем, что художественный текст имеет абсолютно антропоцентрический характер (см. гл. 1), так как «искусство в состоянии скорее создать адекватную картину не внешнего мира... а картину субъективных миров – внутренней духовной жизни человека во всей ее целостности и полноте» (Постовалова, 1988, с. 39). Следствием этого является то, что «каждый подлинно великий писатель – это открытие нового человека. Есть “человек Пушкина”, “человек Толстого”, “человек Чехова”. Так же, как в более глубоком прошлом – “человек Шекспира”, “человек Сервантеса”. Как позднее – человек Пруста, Джойса, Кафки, Фолкнера» (см.: Гинзбург, 1989, с. 7). Именно человек, его внутренний мир, духовные искания и переживания всегда составляли и составляют центр литературного произведения. В связи с этим основным признаком художественных текстов в семиологическом освещении состоит в том, что они «заклаивают в себе не только информацию о действительности, а сложный мир чувств, настроений, стремлений человека. Они захватывают читателя, слушателя, зрителя не только своими идеями, но и эмоциональным отношением к жизни, ощущением прекрасного и возвышенного» (Храпченко, 1982, с. 328). Можно с уверенностью утверждать, что эмоциональное содержание – неперемный компонент семантической структуры текста, оно пронизывает всю ткань произведения, не оставляя равнодушным читателя.

Антропоцентризм текста обусловлен эгоцентрической позицией человека (в облике автора и обликах персонажей) в семантическом пространстве текста. Человек – центр литературного произведения и как субъект повествования, и как объект эстетического художественного познания.

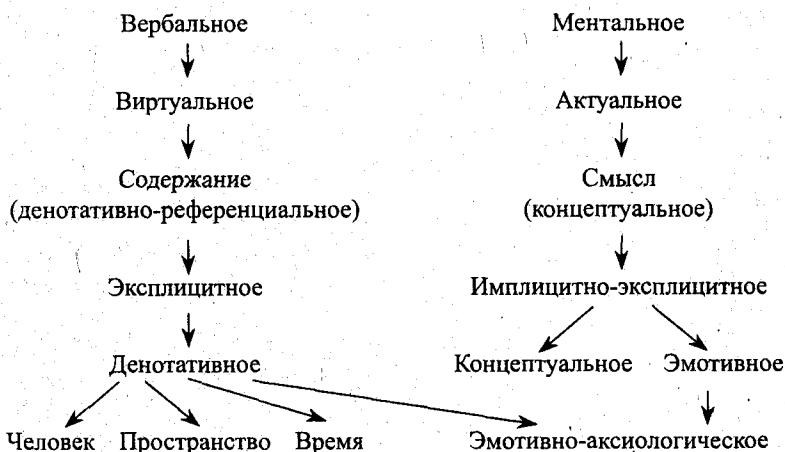
Наряду с текстовой универсалией «человек» в литературном произведении сопряжены не менее важные универсалии «время» и «пространство», которые нерасторжимыми узами связаны между собой (это отражается в термине «хронотоп»). Человек в тексте изображается во времени и пространстве: он условно привязан к определенному месту и существует в конкретном текстовом времени. Е. А. Гончарова, известный специалист в исследовании категорий образа автора и персонажа, отмечает, что «в отношении хронотопа

и категории персонажа существенны два направления. С одной стороны, категории художественного времени и пространства так же, как и категория персонажа, связаны когнитивными объективными отношениями с категорией автора, представляя собой существенную часть авторского «концепта мира», реализованного в тексте. С другой стороны, хронотоп служит для пространственно-временной конкретизации образов персонажей во вторичном по своей сути мире художественных событий и действий и выполняет наряду с координирующей функцией... и характерологическую функцию» (Категоризация мира, 1997, с. 42).

Итак, сопрягаемые с категорией образа автора текстовые категории «время» и «пространство» обнаруживают его знания о мире, выполняют координирующую и моделирующую функции, а соотнесенные с образами персонажей, они выполняют конкретизирующую и характерологическую функции. Место и время определяют тип и характер героя. Думается, лучшим примером этому положению служат персонажи романа Н. В. Гоголя «Мертвые души» Коробочка, Собакевич, Манилов и др.

Таким образом, можно утверждать, что категории (универсалии) «человек», «время», «пространство» являются необходимыми атрибутами семантического пространства художественного текста, они его организуют, т. е. выполняют текстообразующую функцию. Эта функция обнаруживается в пространственно-временной организации художественной реальности как условной, вымышленной или близкой реальному миру, в организации системы образов персонажей, в установлении позиции автора по отношению к изображаемому миру.

Итак, семантическое пространство текста целостно и дискретно. Представление о его организации может быть отражено в следующей схеме, состоящей из оппозиций:



Универсальные смыслы «человек», «пространство», «время» являются доминантами семантического пространства текста, а соответствующие им текстовые категории выполняют общие текстообразующие функции. К ним относятся моделирующая, координирующая и характерологическая функции. Учитывая значимость этих категорий в формировании семантики художественного текста, считаем необходимым выделить в качестве важнейших следующие сферы семантического пространства, которые требуют специального рассмотрения и лингвистического анализа. Это концептуальное, денотативное и эмотивное пространства текста.

Концептуальное пространство текста

Индивидуально-авторская концепция литературного текста традиционно считается предметом литературоведения и эстетики. Лингвистика долгое время ограничивалась интерпретацией стилистического использования в тексте языковых единиц, не поднимаясь до высот его концепции. Поворот лингвистики к целостному тексту как объекту исследования, а также рассмотрение его в теоретической среде антропологической лингвистики и когнитологии поставили ученых перед необходимостью исследования концептуального смысла текста.

Впервые последовательно и теоретически значимо для многоаспектного лингвистического анализа текста этот компонент его семантики рассмотрен в монографии И. Г. Гальперина, который выделил следующие основные виды информации текста: а) содержательно-фактуальную, б) содержательно-концептуальную, в) содержательно-подтекстовую (см.: Гальперин, 1981, с. 28).

В целом соглашаясь с этой типологией, мы предлагаем в дальнейшем четко различать виды текстовой информации по двум параметрам – в плане содержания (характер отображаемого) и в плане выражения (способы отражения). В результате виды информации будут представлять две пары оппозиций: 1) содержательно-фактуальная/содержательно-концептуальная информация (параметр ПС); 2) эксплицитная/имплицитная, т. е. содержательно-подтекстовая, информация (параметр ПВ), поскольку и фактуальная, и концептуальная информация передаются в тексте как эксплицитно, так и имплицитно.

И. Р. Гальперин дает развернутое определение содержательно-концептуальной информации, которая, по его мнению, «сообщает читателю индивидуально-авторское понимание отношений между явлениями, описанными средствами содержательно-фактуальной информации, понимание их причинно-следственных связей, их значимости в социальной, экономической, политической и культурной жизни народа, включая отношения между отдельными индивидуумами, их сложного психологического и эстетико-познавательного взаимодействия» (Там же). Таким образом, можно предположить, что, представляя собой

информацию эстетико-художественного характера, концептуальная информация семантически выводится из всего текста как структурно-смыслового и коммуникативного целого, поэтому нацеленный на ее выявление специализированный лингвистический анализ может быть ограничен частной задачей – обнаружением и интерпретацией базовых концептов (или концепта) того или иного литературного произведения.

В настоящее время концептуальный анализ активно используется преимущественно в лексике и фразеологии. В области лингвистического анализа текста он находится в стадии разработки. Можно отметить, что уже есть образцы концептуального анализа отдельных слов текста или совокупности небольших текстов (поговорок, пословиц), но пока нет еще последовательной модели концептуального анализа целого текста, хотя имеются серьезные наблюдения и убедительно доказанные теоретические положения, которые позволяют ставить проблему концептуального анализа художественного текста. К ним можно отнести следующие суждения:

1. Значимость концептуального пространства для любого развитого национального языка, роль произведений культуры, в том числе словесных произведений, в его развитии и обогащении: «Богатство языка определяется не только богатством “словарного запаса” и грамматическими возможностями, но и богатством концептуального мира, концептуальной сферы, носителем которой является язык человека и его нации» (Лихачев, 1993, с. 8); «Концептуальная сфера, в которой живет любой национальный язык, постоянно обогащается, если есть достойная его литература» (Там же, с. 9). В связи с этим Д. С. Лихачев особо подчеркивал роль писателей, поэтов, фольклора, религии в развитии и совершенствовании концептосферы.

2. Связь языка и культуры, включение языка в концептосферу культуры. Этот аспект взаимодействия глубоко разработан в трудах А. Вежицкой, Ю. С. Степанова и Д. С. Лихачева. Так, в следующем утверждении Д. С. Лихачева можно усмотреть отождествление концептосфер языка и культуры: «Концептосфера языка – это в сущности концептосфера русской культуры... Национальный язык – это не только средство общения, знаковая система для передачи сообщений. Национальный язык в потенции – как бы “заместитель” русской культуры» (Лихачев, 1993, с. 6). Именно это взаимодействие концептосфер языка и культуры, их отождествление обуславливает определение концепта, предложенное Ю. С. Степановым: «Не следует воображать себе культуру в виде воздуха, который пронизывает все поры нашего тела, – нет, это “пронизывание” более определенное и структурированное: оно осуществляется в виде ментальных образований – концептов. Концепты – как бы сгустки культурной среды в сознании человека» (Степанов, 1997, с. 40). И чуть позже Ю. С. Степанов еще раз повторяет эту формулировку, лишь незначительно ее видоизменяя: «Концепт – это как бы сгусток культуры в сознании человека; то, в виде чего культура входит в ментальный мир человека» (Там же).

Ментальная природа концепта подчеркивается всеми, кто обращается к его изучению. Одной из первых обратила внимание на это главнейшее свойство концепта А. Вежбицка, которая определяет концепт как объект из мира «Идеальное», имеющий имя и отражающий определенные культурно обусловленные представления человека о мире «Действительность».

3. Константность концептов в культуре, которая понимается как их постоянное присутствие в культурном сознании, что особенно подчеркивает и глубоко исследует Ю. С. Степанов. Фактически он предельно сближает понятия константы и концепта: «Константа в культуре – это концепт, существующий постоянно или, по крайней мере, очень долго» (Степанов, 1997, с. 76). Этот аспект концепта обусловил интерес исследователей конца XX в. к освоению парадигмы таких культурных концептов на уровне обыденного, научного и культурного сознания, как «воля», «свобода», «победа», «справедливость», «долг», «вера», «любовь», «знание», «слово» и мн. др.

4. Универсальность концептов, которая рассматривается как нечто общечеловеческое, панхроническое, всеобщее: «Концепт – универсалия человеческого сознания... Многократное обращение к нему способствует формированию ассоциативного поля, границы которого в сознании субъекта определяются “культурной памятью”, причастностью к духовной традиции» (Лихачев, 1993, с. 10). В ментальном пространстве концепта, по нашим наблюдениям, универсальные знания занимают его ядерную зону.

5. Способность концепта к развитию, его динамическая природа. Ю. С. Степанов замечает, что «концепт имеет “слоистое” строение и разные слои являются результатом, “осадком” культурной жизни разных эпох» (Степанов, 1997, с. 46). Как видим, утверждая многослойность, многоаспектность концепта, Ю. С. Степанов объясняет это его историческим существованием. Развивая эту мысль, можно отметить двойственную природу многокомпонентности концепта: во-первых, она обусловлена исторически, диахронно и представляет собой «вертикаль смысла»; во-вторых, она обусловлена синхронно – множеством одновременных репрезентаций в разных синтагматических контекстах («горизонталь смысла»).

6. Цель концептуального анализа – выявление парадигмы культурно значимых концептов и описание их концептосферы, т. е. тех компонентов, которые составляют ментальное поле концепта.

Способы обнаружения концептов и репрезентации их содержания составляют концептуальный анализ, хотя в лингвистике пока нет однозначного его понимания. Так, С. Е. Никитина отмечает двусмысленность обозначения этого метода исследования: «...Само словосочетание “концептуальный анализ”... двусмысленно: оно может обозначать и анализ концептов, и определенный способ исследования, а именно анализ с помощью концептов или анализ, имеющий своими предельными единицами концепты, в отличие, например, от элементарных семантических признаков в компонентном анализе» (Никитина,

1991, с. 117). Е. С. Кубрякова отмечает различия и в самой процедуре концептуального анализа, и в арсенале исследовательских приемов, и в результатах исследований. Она утверждает следующее: «Концептуальный анализ – это отнюдь не какой-то определенный метод (способ, техника) экспликации концептов... соответствующие работы объединены некоторой относительно общей целью, а что касается путей ее достижения, то они оказываются разными» (Кубрякова, 1994, с. 3).

Несмотря на дискуссионность целого ряда теоретических вопросов и проблем когнитологии, лингвисты достигли серьезных результатов в практике концептуального анализа. Одно из перспективных направлений концептуального анализа – использование его в изучении семантической организации художественного текста. Что нужно и важно при этом учитывать? То, что концепты многокомпонентны и представляют собой поле знаний, представлений, понятий, ассоциаций, имеющих ядро и периферию. Если описание концепта в словаре, в словарном составе национального языка в первую очередь основано на изучении парадигматических связей слов и соответственно на парадигматическом анализе, то исследование концепта в тексте предполагает учитывать наряду с парадигматическими преимущественно синтагматические связи слов. Концепт художественного текста формируется на синтагматической основе, имеет внутритекстовую синтагматическую природу. Вследствие этого сам процесс концептуализации, осуществляемый на материале художественного текста, обладает спецификой. Концептуализация, или методика экспликации концептуализированной области художественного текста, основана на семантическом выводе ее компонентов из совокупности языковых единиц, раскрывающих одну тему, микротему. По этой причине концептуальное пространство текста формируется на более высоком уровне абстракции – на основе слияния, сближения, стяжения общих признаков концептов, репрезентируемых на поверхностном уровне текста словами и предложениями одной семантической области, что обуславливает и определенную цельность концептосферы текста, а ключевой концепт представляет собой ядро индивидуально-авторской художественной картины мира, воплощенной в отдельном тексте или в совокупности текстов одного автора.

Каждое литературное произведение воплощает индивидуально-авторский способ восприятия и организации мира, т. е. частный вариант концептуализации мира. Выражаемые в литературно-художественной форме знания автора о мире являются системой представлений, направленных адресату. В этой системе наряду с универсальными общечеловеческими знаниями существуют уникальные, самобытные, порой парадоксальные представления автора. Таким образом, концептуализация мира в художественном тексте, с одной стороны, отражает универсальные законы мироустройства, а с другой – индивидуальные, даже уникальные, воображаемые идеи. Степень соответствия универсальных и индивидуально-авторских знаний в художественной картине

мира текста может быть различна: от полного совпадения, тождества – до разительного несовпадения, полного расхождения. Вследствие этого слова-концепты художественного мира вряд ли могут быть четко и безоговорочно определены и описаны, в их концептосфере согласно законам порождения и восприятия текста может быть множество личностных смыслов.

Таким образом, концептуальный анализ художественного текста предполагает, во-первых, выявление набора ключевых слов текста; во-вторых, определение базового концепта (концептов) этого пространства; в-третьих описание обозначаемого ими концептуального пространства.

Предпосылками анализа концептуального пространства текста можно считать достижения психолингвистики и традиционной стилистики. Психолингвистические эксперименты, направленные на исследование смыслового восприятия речевого сообщения и текста, подтверждают, что читатель воспринимает текст концептуально, в его смысловой целостности. При этом в процессе понимания текста осуществляется компрессия его содержания, ведущая к укрупнению, объединению текстовых фрагментов в смысловые блоки на основе общих семантических доминант, которые затем (при восприятии) предстают в наборе ключевых слов (в количестве от 4–5 до 15–19). В формировании концептуального пространства текста участвуют и предтекстовые пресуппозиции, которые представляют собой «как бы предзнание определенного текста, составляют часть наших знаний о мире» (Караулов, 1981, с. 288). К подобным пресуппозициям можно отнести имя автора, жанр произведения, время его создания и т. п. Большое значение для формирования концептов имеют повторяющиеся в тексте слова, называемые по-разному: слова-лейтмотивы, лексические доминанты, но чаще – ключевые слова. Одна из труднейших задач лингвистики текста – выделение подобных ключевых элементов текста, ибо последовательной методики их обнаружения и анализа пока нет (см.: Новиков, 1983, с. 147). По общепринятому мнению, которое отражено в высказывании И. В. Арнольд, «семантически, тематически и стилистически наиболее существенными являются повторяющиеся в данном тексте значения, выступающие в необычных сочетаниях» (Арнольд, 1981, с. 130).

Важны в порождении ключевых доминантных смыслов слова, обнаруживающие в тексте разнообразие и богатство лексических связей, предполагающих «отношения синонимии, антонимии, морфологической производности (однокоренные слова), семантической производности (возможные образные употребления данного слова) и вообще любые отношения, при которых сопоставляемые слова обладают каким-нибудь видом семантической общности» (Там же, с. 131). В плане манифестации ключевых смыслов наблюдается дробление содержательного элемента, осуществляемое в соответствии с принципом количественного перевеса наименований над объемом элементов содержания (К. Кожевникова, 1976, с. 302). В нарастании интенсивности проявляется особенность функционирования тематических единиц, основанная, по мнению

И. Г. Ольшанского, на принципе контрапункта: «Тематически ведущие слова и ключевые предложения как бы поочередно дают “всплески” информации, вступая в отношения гармонии и контраста, взаимно усиливая или нейтрализуя друг друга» (Ольшанский, 1983, с. 56).

Еще одно понятие, важное для концептуального анализа, – это понятие когнитивно-пропозициональной структуры. Оно введено в научный оборот в связи с необходимостью моделирования концепта, осуществляемого с целью зрительного, наглядного представления его ментальной структуры. Подобное моделирование становится возможным в результате обобщения регулярно повторяющихся в лексических, фразеологических и текстовых репрезентациях концепта его существенных свойств, обнаруживающих знания о мире.

Когнитивно-пропозициональная структура формируется на основе совокупности однородных элементов, имеющих общие интегрированные и существенные дифференциальные признаки. Истолкование концептов и концептосферы кроется в семантическом пространстве близких по смыслу групп слов – тематических, семантических, – в типовом наборе существенных семантических признаков.

Пропозиция – особая структура представления знаний. По мнению Ю. Г. Панкраца, существует особый тип репрезентации знаний – пропозициональный (Кубрякова и др., 1996, с. 137), а носителями этих знаний в тексте являются чаще всего предикатные (признаковые) слова – глаголы, прилагательные, наречия, а также существительные с предикатной семантикой. С целью описания когнитивно-пропозициональных структур того или иного художественного текста предлагаем исследовать контексты, содержащие предикатные слова одной семантической области, имеющие в тексте концептуальную значимость. В результате подобного анализа выявляется базовая когнитивно-пропозициональная структура концептуального пространства текста, которая представляет собой выявленную путем обобщения реальных контекстов текстовую пропозицию в виде аргументно-предикатной структуры, репрезентированную в данном конкретном тексте (или совокупности текстов одного автора). Базовый концепт того или иного литературного произведения является основой его когнитивной структуры, которая в свою очередь являет собой представленные в систематизированном виде знания автора, воплощенные в тексте, т. е. информацию эстетико-художественного характера.

Мы предлагаем следующий алгоритм концептуального анализа художественного текста:

1. Выделение предтекстовых пресуппозиций, важных для формирования концептуального пространства текста: время его создания; имя автора, несущее определенную информацию о нем; роль эпиграфа (если имеется) и пр.

2. Анализ семантики заглавия и его семантического радиуса в тексте.

3. Проведение психолингвистического эксперимента с целью выявления набора ключевых слов текста.

4. Выявление повторяющихся слов, сопряженных парадигматически и синтагматически с ключевыми словами. Определение ключевого слова текста – лексического репрезентанта текстового концепта.

5. Анализ лексического состава текста с целью выявления слов одной тематической области с разной степенью экспрессивности.

6. Описание концептосферы текста (или совокупности текстов одного автора), предусматривающее обобщение всех контекстов, в которых употребляются ключевые слова – носители концептуального смысла, с целью выявления характерных свойств концепта: его атрибутов, предикатов, ассоциаций, в том числе образных.

7. Моделирование структуры концептосферы, т. е. выделение в ней ядра (базовой когнитивно-пропозициональной структуры), приядерной зоны (основных лексических репрезентаций), ближайшей периферии (образных ассоциаций) и дальнейшей периферии (субъектно-модальных смыслов).

Концептуальный анализ может быть выполнен как на материале одного литературно-художественного произведения, так и на материале множества произведений одного автора, множества произведений разных авторов, принадлежащих одному литературно-художественному направлению. В качестве примера концептуального анализа отдельного художественного текста приведем исследование концепта «счастье» в одноименном рассказе Н. А. Тэффи (в дальнейшем, на разных этапах анализа текста мы также будем обращаться к этому рассказу и к рассказу В. М. Шукшина «Срезал»).

Имя этой писательницы сегодня не столь широко известно, как в начале XX в., в дореволюционной России. Ее читали все, смеялись над ее рассказами, фельетонами. По словам А. Куприна, единственную, оригинальную, чудесную Тэффи любили все. Сейчас лишь искушенный в литературе человек имеет представление как о самой Н. А. Тэффи, ее судьбе, так и о ее творчестве. Такой читатель еще до знакомства с содержанием рассказа «Счастье» может предположить, что природа счастья в нем раскрывается скорее в комическом свете, с мягким юмором и иронией. Неискушенный читатель этих предсуппозиций лишен.

Ключевое слово рассказа вынесено с сильную позицию текста – в позицию заглавия, что подчеркивает его концептуальную значимость. Компонентный анализ семантики данного слова обнаруживает, что с данной лексемой в ее основном значении связано устойчивое представление русского человека с положительным эмоционально-психологическим состоянием – состоянием высшей удовлетворенности жизнью, которое обычно сопровождается радостью, довольством, удовольствием, удовлетворением от чего-л. достигнутого, наблюдаемого, с удачей. Обычно внешне это состояние проявляется в улыбке, смехе, блеске и свете глаз. В ассоциативном словаре под редакцией Ю. Н. Караулова в качестве наиболее частотных реакций на это слово-стимул приводятся следующие: *искать* (23), *желать* (19), *найти* (14), *принести*, что говорит о том, что

это такое психологическое состояние, о котором желают, которого добиваются и ищут, которое судьба приносит в качестве подарка и которое соотносится с успехом и победой.

Обобщение результатов психолингвистического эксперимента, проведенного среди студентов-филологов, показывает, что счастье у них ассоциируется с любовью (половина реакций), радостью, покоем, пониманием, здоровьем, с миром, благополучием, наличием семьи, детей. Наряду с повторяющимися устойчивыми ассоциациями встречается много единичных реакций, фиксирующих индивидуальные знания испытуемых о природе счастья, которое сопрягается с творчеством, знаниями, с душой, тишиной, богатством, детством, с гармонией, со сном, удачей, с надеждой, раем, с отдыхом, стремлением и пр. Все они имеют положительные коннотации. Некоторые реакции дают образную интерпретацию: счастье – это «солнце», «звезды на небе», «цветы на земле», «золотая осень», «лето». Различные характеризующие слова определяют качества и свойства счастья: оно «мгновенно» и «преходящее», «замечательное», «интересное», «недостижимое». Оно имеет цвет и может восприниматься в цвете: «белое», «золотое», «светлое». Как видим, все реакции имеют явно выраженную положительную семантику. Счастье – это такое состояние души, к которому стремятся и о котором мечтают.

Проведение психолингвистического эксперимента по выявлению ключевых слов рассказа Тэффи «Счастье» показало, что к таковым после его прочтения испытуемые отнесли следующие слова: *счастье* (45 реакций), *голод*, *голодный*, *изголодаться* (19), *съесть*, *съела* (17), *злоба*, *злой*, *злость* (15), *мясо* (12), *теплое человеческое мясо*, *человеческое мясо* (13), *кусочек человеческой плоти* (1), *зверь* (17), *зависть* (8), *накормить* (8), *труп* (11), *пальто* (10), *экипаж* (7), *пустой* (5), *сиять*, *лучиться* (5). В качестве редких реакций (от 1 до 3) встречаются следующие: *жадность*, *везение*, *кошка*, *масляные глаза*, *Голяков*, *Куликов*, *обои*, *наследство*, *месть*, *богатство*, *преображение*, *удовольствие*, *дура*, *душа*, *запрыгали*, *больная*, *учительница*, *люди*, *смех*, *тусклые глаза*, *деньги*, *болезнь*, *знакомая*, *лампа*, *дом*, *тепло*, *бледное лицо*, *дорогие вещи*, *засветились*, *должность*, *свадьба*, *квартира*, *пустое*, *бедная*, *коляска*, *старость*, *выгибалось*, *ненасытность*, *игра*, *богема*, *рессоры*, *кучер*, *неискренность*, *бесится*, *выключатель*, *жертва*, *ухмылка*, *стенка*, *несчастье* и др. Все вышеуказанные словесные реакции связаны с содержанием рассказа и повторяют лексику, которая там употребляется. При этом набор ключевых слов его (с учетом частотности), видимо, составляют следующие слова: *счастье*, *мясо*, *злоба*, *голод*, *зверь*, *труп*. Таким образом, можно заключить, что уже на этапе анализа восприятия текста с использованием психолингвистического эксперимента мы выявляем набор ключевых слов, репрезентирующих основной концепт данного рассказа, – голодного счастья-зверя, которого надо накормить теплым человеческим мясом.

В рассказе Н. А. Тэффи ключевые слова *счастье*, *счастливый*, *счастливи* в совокупности встречаются на четырех страницах рассказа 25 раз, формируя

центральную зону концептосферы «счастье». С данными словами парадигматически и синтагматически сближаются слова, обобщение семантики которых позволяет смоделировать структуру концептосферы «счастье» данного рассказа. Анализ всех контекстов, обнаруживающих индивидуальные, порой уникальные представления писателя о счастье, позволяет их обобщить и представить концептосферу «счастье» в виде поля.

1. Ядром концептосферы является обобщенная когнитивно-пропозициональная структура: субъект счастья – предикат счастья – источник (причина) счастья – внешнее проявление как следствие счастья – атрибутивная характеристика счастья. Надо отметить, что позиции причины и следствия счастья представляют собой включенные зависимые предикаты, что объясняется сложностью, многокомпонентностью самого концепта счастье.

2. Приядерную зону составляют вербализованные когнитии – основные регулярные и наиболее типичные лексические репрезентации когнитивно-пропозициональной структуры концепта «счастье». Обобщение основных вариантов лексических репрезентаций всех позиций когнитивно-пропозициональной структуры представляет собой процедуру семантического выведения знаний, включенных в данную текстовую концептосферу и отображающих индивидуально-авторское представление о счастье.

А. Позиция субъекта счастья. В данном рассказе Н. А. Тэффи показывает суть семейного счастья, счастья дома (две первых миниатюры) и смысл счастья богатой одинокой женщины (третья миниатюра). Субъекты счастья – семья Голиковых: сам Голиков, его отец-паралитик, пятилетний сынишка и его мать, жена Голикова (первая миниатюра), во второй миниатюре основные персонажи – Ольга Вересова, ее жених и мать. В третьей миниатюре субъектом счастья является Анна Ивановна, «бедная, безнадежно больная учительница», которая получила большое наследство.

Б. Позиция предиката счастья. Она реализуется предикатными словами – основными носителями идеи счастья: *счастливый, счастлива, счастье*. Например: *Ольга Вересова рассказала мне, что выходит замуж за Андрея Ивановича и очень счастлива; Ольга Вересова действительно была счастливая невеста; Счастливый был брак. Счастливый дом; Она попрощалась со мной ласково, весело, и так была счастлива, что даже не могла вернуться домой, а поехала еще покататься.*

В. Позиция причины-источника счастья. Это, пожалуй, самая важная позиция, позволяющая проникнуть в суть счастья и выявить его слагаемые. Как мы показали ранее, данные словарей и психолингвистического эксперимента обнаруживают мотивационную основу счастья, источником которого являются положительно оцениваемые состояния, действия, события. В данном рассказе вопреки устойчивым представлениями источником счастья являются негативно оцениваемые эмоции и события (горе, неудача, зависть и пр.), испытываемые кем-либо. Так, источником счастья семьи Голиковых является тот факт, что глава семьи получил блестящее повышение, на которое не рас-

считывал и на которое претендовал его сослуживец: *Представьте себе, его назначили на то самое место, куда метил Куликов. Того обошли, а Голикова назначили.* Но это неожиданное повышение, как показывает Н. А. Тэффи, совсем не обрадовало и не доставило семье радости: *Застала я их в таком обычном, мутном настроении, что даже не смогла придать своему голосу подходящей к случаю восторженности. Они вяло поблагодарили за поздравление, и разговор перешел на посторонние темы.* Писательница показывает тип людей, которых совсем не радуют собственные успехи, они не доставляют им, как всем обычным людям, счастья. В то же время она создает образы персонажей, которым доставляет счастье знать или наблюдать неудачи, злость, неприятности других людей. Как только речь заходит о неудачнике Куликове, семья преображается, испытывая удовольствие и радость от его неприятностей. В репликах всех персонажей появляются номинации чувства злости, испытываемого Куликовым: *«Куликов! Ха-ха! Н-да, жаль беднягу, – воскликнул Голиков. – Вот, должно быть, злится-то!; ...Ха-ха-ха! – хохотала жена. – Воображаю, как он злится; А маленький мальчик захлебнулся и сказал, подставляя матери затылок, чтобы его погладили за то, что он умненький: Он, верно, со злости лопнет!* Можно сказать, что в данном рассказе Н. А. Тэффи показывает чувство, обычно именуемое как злорадство, его можно обозначить здесь как злосчастье.

Во второй миниатюре персонажи также испытывают подобное злосчастье, рассказывая о неудачах других людей. Например, счастливая невеста Ольга Вересова счастлива вовсе не оттого, что выходит замуж по любви, а оттого, что выходит замуж раньше дурищи Соколовой: *Ха-ха! А эта дурища Соколова воображала, что она прежде меня замуж выйдет! Она, говорят, со злости захворала. Мама нарочно к ней ездила. Говорят, желтая стала, как лимон. Ха-ха-ха!* И жених Ольги испытывает подобное состояние злосчастья: *Когда я увидела ее жениха, то поняла, что и он счастлив, потому что он подмигнул на какого-то печального студента и сказал: А Карлуша-то остался с носом! Он за Олей три года ухаживал. Гы-ы! Посмотрите, как он бесится! А старуха, невестина мать, еще более откровенна в своих высказываниях: Господи, да могла ли я подумать! Все злятся, все завидуют, все ругаются. У Раклеевых ад кромешный. Катенька чуть не повесилась. Молина руки подавать не хочет. Привелось-таки дожить!*

Г. Позиция проявления (следствия) счастья. Анализ ее лексических репрезентаций обнаруживает, что Н. А. Тэффи изображает динамику проявления состояния счастья. Сначала она дает портретные описания счастливых по жизненным обстоятельствам людей, не испытывающих при этом радости и счастья: у них обычное, мутное настроение, вялый разговор, мутные глаза, углы рта горько опущены и пр. Затем, когда персонажи рассказа узнают о неприятностях других знакомых им людей, они начинают испытывать счастье, которое отражается в их внешности. При этом Н. А. Тэффи передает как обычные

традиционные проявления счастья во внешности, в поведении, жестах персонажей, так и необычные, парадоксальные реакции. Так, в минуты и мгновения счастья обычно преображается лицо человека: сверкают, блестят глаза, человек смеется, излучая свет и радость. Подобные физиологические проявления счастья показаны и в данном рассказе: лица персонажей преобразуются, молодеют и хорошеют, вспыхивают от радости глаза, которые горят ярко и весело, на лице появляются улыбки, герои начинают смеяться. В то же время Н. А. Тэффи изображает поведение персонажей в момент переживаемого ими счастья предельно детально, подробно и в гиперболизированной форме:

Такого мгновенного преображения ликов никогда в жизни не видела я. Точно слова мои повернули электрический выключатель, и сразу все вспыхнуло. Загорелись глаза, расправились рты, затеплились закруглившиеся улыбкой щеки, взметнулись руки, свет захватывающего счастья хлынул на них, осветил, согрел, зажег.

Функцию создания комического пафоса описанию придают необычные сравнения, например: *А старуха, невестина мать, горела счастьем, как восковая свеча*. Смех персонажей и жесты, его сопровождающие, производят сложное впечатление: с одной стороны, благодаря гиперболизации и номинации окказиональных жестов они вызывают комический эффект. Например, о том, как семья Голиковых переживает минуты счастья, сначала предваряется в авторском повествовательном фрагменте: *Сам Голиков тряхнул кудрями бодро и молодо, взглянул на вдруг похорошевшую жену. В кресле закопошился старый паралитик отец, даже приподнялся немножко, чего, может быть, не бывало с ним уже много лет. Пятилетний сынишка Голиковых вдруг прижался к руке матери и засмеялся громко, точно захлебываясь*. Затем идет каскад реплик смеющихся персонажей, который завершается авторской сентенцией: *Родители схватили умницу за руки, и вся группа лучилась тем светлым, божественным счастьем, ради одной минуты которого идет человек на долгие годы борьбы и страданий*. С другой стороны, они обнажают низменность персонажей, их неспособность испытывать и переживать подлинное счастье.

3. Ближайшая периферия формируется образными номинациями счастья. В парадигме текстовых образных представлений счастья прослеживается также две тенденции. Во-первых, автор использует набор устойчивых образов счастья: «Счастье – дар судьбы, то, что посылает, дает судьба, чего она является распорядителем».

«Счастье – свет, который может осветить, согреть и зажечь».

«Счастье – жидкость, которая может хлынуть».

«Счастье – огонь, который горит, сжигает, от которого вспыхивает лицо, от которого можно гореть, как восковая свеча».

«Счастье – тепло, которое согревает».

Во-вторых, на страницах этого рассказа Н. А. Тэффи создает необычный образ: *Счастье – жадный голодный зверь*. Именно этот образ формирует

концептосферу «счастье» данного литературно-художественного произведения и является выразителем нетипичных уникальных представлений о счастье как о сложном негативном чувстве, лишенном сострадания и радости, построенном на зле, зависти и неудачах других людей. В рассказе наблюдается динамическое развитие этого образа, в результате чего создается развернутый образ счастья – жалкого, жадного и голодного зверя, который прыгает из комнаты в комнату и выгибает спину дугой и который приходит к людям, чтобы его хорошенько напоили и накормили, чтобы он взыграл и запрыгал, чтобы его отогрели теплым человеческим мясом, не то он сдохнет.

4. Дальнейшая периферия – субъективно-модальные смыслы. Знания о них выводятся из семантики встречающихся в тексте эмоционально-оценочных слов, из системы образных средств, стилистических приемов. Эти знания представляют собой имплициты разного рода. В данном рассказе передаются представления о счастье как о редком, ненаблюдаемом, светлом и божественном, веселом состоянии, «ради одной минуты которого идет человек на долгие годы борьбы и страданий». Подобная оценка счастья звучит в авторской речевой партии. В то же время самый первый абзац рассказа указывает и на иное осмысление счастья, которое «находится совсем не в том месте, где ему быть надлежит». Н. А. Тэффи мастерски показывает, что местонахождение счастья не душа, не сердце, а пустой голодный желудок жадного человека, которого надо периодически подкармливать теплым человеческим мясом – человеческими печалью, горем, злобой и страданиями. Кульминацией рассказа является третья миниатюра, в которой на образе бедной, безнадежно больной учительницы Анны Ивановны, получившей неожиданно огромное наследство, но оставшейся по-прежнему скучной, тихой и злобной, писательница показывает, как питается счастье-зверь. Диалог Анны Ивановны и автора-повествователя сопровождается авторскими описаниями и вкраплениями внутренней речи автора-повествователя. Для речевой партии Анны Ивановны свойственна агрессивность и злоба, что обнаруживается как в лексическом составе реплик, в их синтаксическом строении и интонации, так и усиливается авторскими ремарками. Например:

– Как можно покупать такую дрянь, дешевку! – злобно проговорила она. – Я покупаю только дорогие вещи, потому что это даже выгоднее.

И снова рассказывала о своих дорогих и хороших вещах и смотрела на меня с отчаянием и злобой.

– Что у вас за пальто? – вдруг истерически вскрикнула она. – Как можно носить такую дрянь? Наверно, заграничная дешевка!

В речевой партии автора-повествователя, в серии рассуждений, следующих за репликами Анны Ивановны, постепенно формируется образ счастья-зверя, которого следует накормить:

Я уже хотела было заступиться за свое пальто, но посмотрела на ее отекавшее желтое лицо безнадежно больной женщины, на всю ее тоскливую позу и на дорогой экипаж

и поняла все ее отчаяние: у нее было пустое, голодное счастье, которое ей нужно было накормить и согреть теплым человеческим мясом, не то оно сохнет; Я поняла, почему она искала меня. Она знала меня в самое тяжелое время моей жизни и чувствовала, что в крайнем случае если я сумею защититься теперь, то этими прошлыми печальми она всегда накормит своего зверя.

Эти рассуждения и реплики, в которых автор-повествователь начинает подыгрывать Анне Ивановне, изображая тяжести своей судьбы, сопровождаются вкраплениями внутренней речи рассказчика, представляющими собой эмоционально-оценочные регулятивы, направленные к счастью-зверю, возвращаемому и питаемому Анной Ивановной. Приведем цепочку этих регулятивов с минимальным контекстом:

Я застенчиво улыбалась.

Ешь, ешь, несчастная!..

<...>

Она уже улыбалась, и глаза ее точно прорвали застилавшие их пленку – горели ярко и весело.

Ешь! Ешь еще! Не стесняйся!

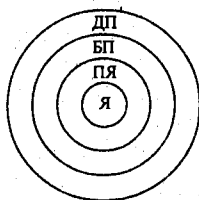
– Не пожелаю такой жизни. Сегодня, может быть, вам еще ничего, а завтра заболите и опять будете мучиться, как тогда. Помните? Вот я действительно устроила. Вот бы вам так, а?

Съела!

– Ну где уж мне!

Завершается рассказ следующей фразой: *Она съела меня, а против моего трупа не имела буквально ничего.*

Итак, особенность концептосферы «счастье» в анализируемом рассказе Тэффи – текстовая значимость эстетизируемой метафоры: эмоция счастья репрезентирована в образе счастья-зверя, питающегося человеческими бедами и неудачами. Прототипическая константа данного рассказа – пустое злое счастье. Подводя итоги концептуальному анализу рассказа, можно сказать, что индивидуально-авторские знания о мире формируют специфическую концептосферу, структурированную по принципу поля, ядром (Я) которого является когнитивно-пропозициональная структура (КПС), приядерную зону (ПЯ) представляют лексические репрезентации этой структуры, ближайшую периферию (БП) – образные репрезентации, а дальнейшую (ДП) – эмоционально-оценочные смыслы. Схематически это можно изобразить следующим образом:



Надо особо подчеркнуть, что в концептосфере «счастье» рассказа Н. А. Тэффи все фрагменты, формирующие ее, в равной степени лексически разработаны и концептуально значимы, но эстетически важной в нем все-таки является зона ближайшей периферии, представленная образными репрезентациями. В то же время можно предположить, что в произведениях других авторов она может быть структурирована совершенно иначе. Соотношение основных зон концептосферы может быть самым разным: доминантой могут быть как основные лексические репрезентации, так и субъективно-модальные авторские смыслы.

Возьмем для сравнения еще один рассказ Тэффи – «Жизнь и воротник», так как в нем также дано представление о счастье «русской дуры» – одной из любимых героинь рассказов Тэффи, образ которой складывается из всего множества женских персонажей ее произведений. Рассказы Тэффи «Счастье», «Жизнь и воротник» можно рассматривать в качестве универсально-прототипических констант концепта «счастье», репрезентируемого в текстах Тэффи.

Внимание писательницы обращено к описанию существования самых обычных женских характеров в заурядных жизненных обстоятельствах. При этом важную роль играет ироническая тональность повествования. Комический эффект при изображении самых обыденных жизненных ситуаций возникает вследствие гиперболизации их, в результате парадоксального разрешения вполне правдоподобных коллизий.

Ее героини существуют в замкнутом бытовом пространстве, заполненном и украшенном их фантазиями, ложными идеалами, воображаемыми ценностями, которые предельно снижены, «заземлены» и с общечеловеческой точки зрения не имеют значимости. По словам Тэффи (см. предисловие ко второй книге «Юмористических рассказов»), которое называется «Человекообразные»), они почти как люди, но чтобы стать людьми, им не хватает одного весьма важного качества – «искры Божьей». Ярче всего особенности характера «русской дуры» проявляются в их осмыслении и переживании состояния счастья.

Характерная константа внутреннего мира «русской дуры» – пустое, мешанское представление о счастье, связанное с фетишизацией предметов женского туалета – необходимых атрибутов женского счастья. Прежде всего – это шляпки, ленточки, бантики и прочие детали одежды, без которых «русская дура» не может быть счастлива и красива. Чрезвычайно показательным в этом отношении является рассказ «Жизнь и воротник», прототипической константой которого является эстетизируемая метафора: «воротник – живое властное существо, управляющее судьбой женщины и составляющее суть ее счастья». Рассказ начинается с авторского рассуждения, которое готовит читателя к восприятию этой метафоры: *Человек только воображает, что беспредельно властвует над вещами. Иногда самая невзрачная вещьца вотрется в жизнь, закрутит ее и перевернет всю судьбу не в ту сторону, куда бы ей надлежало*

идти. Далее весь рассказ посвящен описанию того, как героиня рассказа — тихая, застенчивая Олечка Розова, честная жена честного человека, — попадает во власть крахмального дамского воротничка с продернутой в него желтой каемочкой, который она увидела в мануфактурном магазине: *Как женщина честная, она сначала подумала: «Еще чего выдумали!» Затем зашла и купила. Приобретенный в магазине воротничок ...потребовал новую кофточку, круглую юбку с глубокими складками, новых башмаков, шляпу, пояс и перчатки, подходящие к характеру воротничка, полосатый диван, от которого тошнило и ее, и честного мужа, и старую вороватую кухарку, но которого уже несколько дней настойчиво требовал воротничок.* Вследствие власти воротничка, героиня ...стала вести странную жизнь. Не свою. Воротничковую жизнь. А воротничок был какого-то неясного, путаного стиля, и Олечка, угождая ему, совсем сбилась с толку; Олечка слабела все больше и больше в этой борьбе, а воротник укреплялся и властвовал; Она скоро опустила руки и поплыла по течению, которым ловко управлял подлый воротник.

Показывая власть вещи над женским характером, Тэффи доводит ситуацию до абсурда, используя прием парадоксального замещения: воротничок становится личностью, способной принимать решения, говорить, совершать поступки, а его обладательница — «русская дура» Олечка Розова — становится приложением к нему, зависит от него: ...Воротничок напялился на ее шею и поехал в гости. Там он вел себя развязно до неприличия и вертел головой направо и налево; После ужина студент вызвался проводить ее домой. Воротник поблагодарил и радостно согласился; А воротник пошло захихикал в ответ; Потом студент с воротником поехали в ресторан слушать румынов. Пошли в кабинет; ...Студент с воротником не обращали на нее никакого внимания. Они пили ликер, говорили пошлости и целовались. Подобная зависимость от пошлой вещицы сказывается на характере героини, которая становится пошлой, грубой и развязной:

Вся душа у нее дрожала, но воротник ловко вел свою линию.

— Где была? Со студентом болталась!

Честный муж пошатнулся.

— Оля! Олечка! Что с тобой! Скажи, зачем ты закладывала вещи? Зачем занимала у Сатовых и у Яниных? Куда ты девала деньги?

— Деньги? Профукала!

И, заложив руки в карманы, она громко свистнула, чего прежде никогда не умела. Да и знала ли она это дурацкое слово «профукала»? Она ли это сказала?

Честный муж бросил ее и переехал в другой город.

И только потеря воротничка в стирке освобождает героиню от его власти, и она снова преобразается: *Кроткая Олечка служит в банке. Она так скромна, что краснеет даже при слове «омнибус», потому что оно похоже на «обнимусь».*

В данном рассказе идея женского счастья, которое заключается в обладании незначительной вещью, красивой безделушкой, гиперболизирована и доведена до абсурда. Эта идея наряду с выявленной выше метафорой счастья-зверя относится к числу прототипических констант женских героинь в произведениях Тэффи и характеризует представления о счастье «русской дуры» (см. рассказы «Шляпа», «Тихая заводь», «Аптечка», «Городок», «Гедда Габлер», «Анна Степановна», «Крылья», «Демоническая женщина», «Лапушка» и др.).

В качестве примера концептуального анализа, выполненного на материале совокупности лирических произведений одного автора, приведем анализ концепта «жизнь» в лирике А. С. Пушкина, который чаще всего предстает в грамматических масках: глагола *жить* и имени *жизнь*, очень редко – в маске прилагательного. Обобщение регулярных лексических репрезентаций актантных и сирконстантных позиций при глаголе *жить*, атрибутивных и предикатных позиций при имени *жизнь*, а также анализ особенностей их текстового употребления позволяют выявить когнитивно-пропозициональную структуру этого концепта в лирике А. С. Пушкина и выделить те существенные компоненты, которые составляют его концептосферу.

Данные слова избраны в качестве предмета концептуального анализа как одни из наиболее эстетически и концептуально значимых в лирике А. С. Пушкина. Об этом говорит, во-первых, чрезвычайно высокая частотность их употребления. Во-вторых, откровенность, искренность, эмоциональность и экспрессивность выражения голоса поэта в строках, посвященных осмыслению сути жизни:

О нет, мне жизнь не надоела,
Я жить люблю, я жить хочу,
Душа не вовсе охладела,
Утрата молодость свою.
Еще хранятся наслажденья,
Для любопытства моего,
Для милых снов воображенья
Для чувств всего.

В-третьих, имеет большое значение эстетическая и социальная значимость этих ключевых слов: многие контексты, содержащие их, стали крылатыми выражениями, которые употребляются самостоятельно в устной речи или включаются в качестве прецедентных текстов в другие тексты, ибо в емкой поэтической форме отражают философию жизни и бытия, выстраданную и осмысленную великим поэтом и близкую русскому человеку. Это, например, всем известные поэтические строки:

Но не хочу, о други, умирать;
Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать...

Элегия

Пока живется нам, живи,
Гуляй в мое воспоминанье;
Молись и Вакху и любви
И черни презирай ревнивое роптанье...

К Каверину

Сердце в будущем живет;
Настоящее уныло:
Все мгновенно, все пройдет;
Что пройдет, то будет мило.

«Если жизнь тебя обманет...»

Подобные афористические формулировки смысла жизни встречаются на протяжении всего творчества поэта и представляют собой яркую особенность его идиостиля, являются существенными составляющими его концептосферы. Это и послужило основанием для выбора материала, а также обусловило аспект его рассмотрения.

Анализ текстового материала показывает, что концепт «жизнь» в лирике А. С. Пушкина представляет собой когнитивно-пропозициональную структуру, состоящую из следующих позиций: субъект – предикат жизни – образ жизни и ее характеристика – цель жизни – временные параметры жизни. Эта когнитивно-пропозициональная структура составляет ядро концептосферы, приядерная зона которой представляет собой основные регулярные и наиболее типичные для лирики А. С. Пушкина ее лексические репрезентации. Семантическое выведение знаний, включенных в данную концептосферу и тем самым отражающих индивидуально-авторское представление о жизни, осуществляется на основе обобщения основных вариантов лексических репрезентаций всех позиций данной когнитивно-пропозициональной структуры. При этом важной для анализа оказывается регулярность лексико-грамматической конкретизации этих позиций.

Наиболее адекватно (изосемически) данная когнитивно-пропозициональная структура воплощается в высказываниях с глаголом *жить*, которые вследствие этого заполняют основную приядерную зону концептосферы, что и обуславливает логику анализа: сначала рассматриваем закономерности лексического заполнения когнитивно-пропозициональной структуры этих высказываний, затем – высказывания с именем *жизнь*.

1. Позиция субъекта. В этой позиции используется следующий ряд слов: *я, ты, мы, поэт, монах, священник, Сократ, парнасские жрецы, гусары, Гораций, душа, вечная любовь, боярин, сердце, студент, болгары, рыцарь, восторг, дочь, люди, сады, живые воды* и пр.

Анализ этой лексики по параметрам частотности и характера семантики позволил выявить в ее составе следующие типы лексических номинаций субъекта жизни, существования.

Местоименная номинация – самый характерный и частотный способ замещения этой позиции при глаголе *жить*. Доминирует при этом местоимение я: *Я жывал да попевал* («К Наталье»); *Я зажибу оячь монах монахом* («Монах»); *Я мало жил, я наслаждался мало* («Не угрожай ленивцу молодому»); *Овидий! Я живу близ тихих берегов...* («К Овидию»); *...Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать...* («Элегия»).

Всего мы обнаружили около двадцати подобных контекстов. К ним при-мыкают определенно-личные предложения, где указание на 1-е лицо имплицитно передается глагольными формами: *...Живу с природной простотой...* («Послание к Юдину»); *...Живу печальный, одинокий, И жду: придет ли мой конец?* («Я пережил свои желанья»).

К этой же парадигме высказываний можно отнести поэтические фразы с местоимением *мы* в субъектной позиции и обобщенно-личные структуры с включенным личным субъектом: *Живем мы в мире два мгновенья – Одно рассудку отдадим* («Дельвигу»); *Мы жывали с ними дружно...* («Свят Иван...»); *...Тот же в нас огонь мятежный, Жизнью мы живем одной* («Подражание арабскому»).

Указания на личный субъект часто даются в формах дательного падежа местоимений *я* и *мы* в безличных конструкциях: *Нет! Мне, видно, не придется С богом сим в размолвке жить* («Опытность»); *Пока живется нам, живи...* («К Каверину»); *Увы! нельзя мне вечным жить обманом И счастья тень, забывшись, обнимать* («Князю А. М. Горчакову»); *Тогда, душой беспечные невежды, Мы жили все и легче и смелей...* («Была пора...»).

Если объединить все названные выше формы обозначения субъекта, то можно отметить, что при репрезентации пропозиции с предикатом *жить* доминируют контексты с указанием на 1-е лицо.

В оппозиции к рассмотренным предложениям с субъектом типа *я, мне, мы* находятся контексты с местоимениями *ты, вы* в субъектной позиции: *Ты понял жизни цель: счастливый человек, Для жизни ты живешь* («К вельможе»); *...Ты с верною супругой Под бременем судьбы упругой Живешь в любви...* («Ода его сиятельству»).

Показательным для этого типа лирических произведений является стихотворение «Ты и я», где эта оппозиция актуализована:

Ты живешь в огромном доме,
Я ж среди горя и хлопот
Провожу дни на соломе.

Чаще всего обращенность к собеседнику осуществляется в форме определенно-личных предложений с использованием глаголов в повелительной форме:

– Послушайте, – сказал священник мужикам, –
Как в церкви вас учу, так вы и поступайте,
Живите хорошо, а мне – не подражайте.

К другу стихотворцу

...Живи! – вещал Осгар, –
Живи, уж я не твой, презренна мне измена...

Осгар

Особенно часто эта форма используется в стихотворениях, написанных в жанре посланий. В этом случае сами высказывания приобретают регулятивный характер, а степень регулятивности может быть различной: от мягкого совета, размышления – до повеления, приказа:

Ты царь: живи один. Дорогою свободной
Иди, куда влечет тебя свободный ум...

Поэту

Любовью, дружеством и ленью
Укрытый от забот и бед,
Живи под их надежной сенью;
В уединении ты счастлив: ты поэт.

Дельвигу

До капли наслаждение пей,
Живи беспечен, равнодушен!
Мгновенью жизни будь послушен,
Будь молод в юности твоей!

Стансы Толстому

...Со мною неразлучно
Живи благополучно,
Наперсница моя.

К моей чернильнице

Минимально представлены контексты, выполняющие чисто изобразительную функцию, рисующие жизнь каких-либо определенных персонажей. Это могут быть конкретные знакомые поэту лица, исторические персонажи и персонажи лирических произведений:

...Хвостов! старинный мой дружище!
Скажи, как время ты ведешь?
Здорово ль, весело ль живешь?

Тень Фонвизина

Люблю я доброго Сократа!
Он в мире жил, он был умен...

Послание Лиде

...Как жил бессмертный трус Гораций
В тибурских сумрачных лесах...

В. Л. Пушкину

...И жалок мне рыбак суровый:
Живет на утлом он челне...

Земля и море

Царь Никита жил когда-то
Праздно, весело, богато.

Царь Никита

В итоге мы можем заключить, что большая часть высказываний, связанных с представлением о жизни, в поэзии А. С. Пушкина соотнесена с лирическим героем: он чрезвычайно активен в уяснении сути и предназначения жизни и уделяет большое внимание осмыслению этой ее стороны.

2. Позиция предиката. Замещение ее полностью согласуется с заполнением субъектной позиции: замкнутой субъектной сфере лирического героя более свойственны личные формы глагола *жить* (*живу, жил, живал*) и форма инфинитива, а открытой субъектной сфере, направленной к адресату, — формы *живи, живешь*.

Обращает на себя внимание и модальная интерпретация жизни в лирике А. С. Пушкина. Это может быть и модальность прекрасного, гедонистического аспекта жизни, и модальность желательности, и модальность необходимости, и пр.

Например, в следующих строках утверждается возможность совмещения несовместимого (с обывательской точки зрения) в жизни:

Пока живется нам, живи,
Гуляй в мое воспоминанье;
Молись и Вакху и любви
И черни презирай ревнивое роптанье;
Она не ведает, что дружно можно жить
С Киферой, с портиком, и с книгой, и с бокалом;
Что ум высокий можно скрыть
Безумной шалости под легким покрывалом.

К Каверину

Это может быть и модальность невозможного:

Увы! Нельзя мне вечным жить обманом
И счастья тень, забывшись, обнимать.
Вся жизнь моя — печальный мрак ненастья.

Князю А. М. Горчакову

Или модальность приятного:

О! Сладко жить, мой друг, душа с душою.

Эвлега

Чрезвычайно интересны с языковой точки зрения случаи использования модальных слов в составе сказуемого, которые в лирике А. С. Пушкина чаще всего употребляются в постпозиции, после знаменательного глагола, тем самым как бы разрушая обычную синтаксическую структуру и акцентируя внимание на модальном аспекте. Например:

О нет, мне жизнь не надоела,
Я жить люблю, я жить хочу,
Душа не вовсе охладела,
Утрата молодость свою.

«О нет...»

Мне страшно... И на жизнь гляжу печален вновь,
И долго жить хочу, чтоб долго образ милый
Таился и пылал в душе моей унылой.

«Надеждой сладостной...»

Как видим, подобная инверсия концентрирует внимание на модальной составляющей концепта «жить»: *Я жить хочу...*; *Я жить люблю, я жить хочу...*; *И долго жить хочу...* и т. д. Идея желанности, желательности жизни — одна из ключевых в лирике А. С. Пушкина, о чем свидетельствует и характер лексико-грамматической репрезентации предиката *жить*.

3. Атрибутивные параметры концепта «жить» характеризуют его в трех планах: *жить как, сколько и для чего*.

Жить как? У Пушкина явно доминирует положительная интерпретация стратегии жизни, которая обнаруживается в составе лексики, характеризующей предикат. К ключевым атрибутам можно отнести следующий ряд слов: *мирно, дружно, согласно, благополучно, в любви*. Например:

— «мирно»: *...Мирно жил монах («Монах»); В миру с соседями, в чести, довольстве жил... («К другу стихотворцу»); Он в мире жил, он был умен («Послание Лиде»);*

— «согласно»: *О! Сладко жить, мой друг, душа с душою («Эвлега»); Живем согласно, так что любо («Гусар»);*

— «дружно»: *Мы живали с ними дружно... («Сват Иван»...); Могли б мы жить без дальних ссор Опять и дружно и спокойно («Кокетке»); На юге, в мирной темноте, Живи со мной, Эллеферия («Эллеферия, пред тобой...»);*

— «благополучно»: *Живи благополучно, Наперсница моя («К моей чернильнице»); Царь Никита жил когда-то Праздно, весело, богато («Царь Никита»); А чем же худ, скажи, твой сон? Знать, жить тебе богато («ДЖених»);*

— «в любви»: *...Ты с верною супругой Под бременем судьбы упругой Живешь в любви... («Ода его сиятельству»).*

Слова, характеризующие предикат *жить* и соответственно играющие особую роль в формировании его концептосферы, в большинстве своем являются

словами пропозитивной семантики, которые выполняют функцию включенных скрытых предикатов. Тем самым они создают представление о жизни, наполненной любовью, миром и согласием. Эту же текстовую функцию, но более развернуто и конкретизированно выполняют глаголы-предикаты, находящиеся в однородном ряду с глаголом *жить*.

Чаще всего с глаголом *жить* сопрягается глагол *любить*, который, в свою очередь, конкретизируется лексикой, указывающей на объект – источник переживания. Например:

Живу с природной простотой,
Вот мой камин – под вечер темный,
Осенней бурною порой,
Люблю под сению укромной
Пред ним задумчиво мечтать,
Вольтера, Виланда читать,
Или в минуту вдохновенья
Небрежно стансы намарать
И жечь потом свои творенья.

Послание к Юдину

Совокупность предикатов, совмещаемых в одном лирическом произведении, в компрессированном виде передает картину жизни лирического субъекта, полную любви, гармонии и в то же время не лишённую драматизма («жить»: *любить мечтать, читать, намарать стансы – и жечь потом свои творенья*).

В изображении жизни; полной любви, источником ее может быть все, что связано с наслаждением:

Люблю я доброго Сократа!
Он в мире жил, он был умен;
С своею важностью притворной
Любил пиры, театры, жен.

Послание Лиде

Любовью, дружеством и ленью
Укрытый от забот и бед,
Живи под их надежной сенью;
В уединении ты счастлив: ты поэт

Дельвигу

Не случайно поэтому рядом с глаголом *жить* активно употребляются и глагол *наслаждаться*, и существительное *наслаждение*:

Я мало жил, я наслаждался мало,
Но иногда цветы веселья рвал.

«Не угрожай ленивцу молодому...»

Философ ранний, ты бежишь
Пиров и наслаждений жизни...
До капли наслажденье пей,
Живи беспечен, равнодушен!
Мгновенью жизни будь послушен,
Будь молод в юности своей!

Стансы Толстому

Наряду со светлыми, страстными строчками, утверждающими гармонию жизни, полной наслаждений и любви, встречаются и такие, в которых говорится о жизни печальной, одинокой: *Ты царь: живи один* («Поэту»).

Мера жизни, ее длительность – следующая важная позиция в когнитивно-пропозициональной структуре концепта «жить» в лирике А. С. Пушкина. Строки, воплощающие ее, полны драматизма и противоречия, отражая объективную краткость жизни человека, с одной стороны, и вечное субъективное желание каждого жить долго – с другой: *Я мало жил, я наслаждался мало* («Не угрожай ленивцу молодому»); *В кругу чужих, в немилей стороне, Я мало жил и наслаждался мало* («Позволь...»); *...А мы с тобой вдвоем Предполагаем жить, и глядь – как раз умрем* («Пора, мой друг, пора!»).

Строка *И долго жить хочу* встречается не раз в лирике А. С. Пушкина.

Цель и смысл жизни в лирике А. С. Пушкина открыто формулируются чрезвычайно редко: *Для жизни ты живешь* («К вельможе»); *Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать* («Элегия»).

На вопрос *Для чего жить?* поэт предпочитает отвечать непрямо, косвенно, неоднозначно, тем самым подчеркивая многоликость и многогранность полноценной жизни. Прекрасное подтверждение этому – стихотворение «Элегия»:

Но не хочу, о други, умирать;
Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать;
И ведаю, мне будут наслажденья
Меж горестей, забот и тревоженья:
Порой опять гармонией упьюсь,
Над вымыслом слезами обольюсь,
И может быть – на мой закат печальный
Блеснет любовь улыбкою прощальной.

Итак, ядро концептосферы «жизнь» в лирике А. С. Пушкина составляет когнитивно-пропозициональная структура, выявленная путем обобщения основных семантических позиций при глаголе *жить*. Анализ регулярных лексических репрезентаций основных позиций данной когнитивно-пропозициональной структуры в лирике А. С. Пушкина обнаружил следующее:

– Субъект: *я, мы, ты, кто-то*.

– Предикат: *жить*.

– Сопряженные предикаты: *любить, наслаждаться, мечтать* и др.

– Атрибутивные параметры: *согласно, мирно, дружно, благополучно* и др. (как?); *долго* (сколько?); *чтоб мыслить и страдать; для жизни* и др. (для чего?).

Основные лексические репрезентации когнитивно-пропозициональной структуры занимают приядерную зону концепта «жизнь».

Ближайшую периферию составляют высказывания с именем *жизнь*. Словарные дефиниции имени *жизнь* фиксируют представление о жизни, во-первых, как об особой форме движения материи; во-вторых, как о физиологическом состоянии человека, животного, растения от зарождения до смерти; в-третьих, о полноте проявления физических и духовных сил; в-четвертых, о периоде существования кого-либо где-либо. В поэтической речи А. С. Пушкина преимущественно реализуются второе и третье значения. Идея жизненного существования человека во времени и пространстве, вербализованная в маске субстантива, получает дополнительные возможности ее репрезентации как субстанции, являющейся носителем свойств, качеств, событий и состояний. Так как имя *жизнь* является свернутым предикатом, это позволяет автору при его интерпретации основное внимание уделять атрибутивным и предикативным характеристикам. Конкретизация концепта «жизнь» осуществляется в разных аспектах и различными языковыми средствами. Прежде всего находят отражение универсальные представления о полноте проявления жизни и характере этого проявления, о временной ограниченности и конечности жизни.

4. Полнота жизни, наполненность ее различными событиями, чувствами, ее типичные проявления раскрываются обычно сочетаемостью ключевого слова *жизнь* с другими событийными именами в однородном синтаксическом ряду, в котором чаще всего употребляются следующие значимые для лирического героя имена: *счастье, дружба, радость, мечта, любовь, вдохновенье, свет, божество, слезы*. Например:

В их наготе я нынче вижу
И свет, и жизнь, и дружбу, и любовь

В. Ф. Раевскому

Бог помочь вам, друзья мои,
В заботах жизни, царской службы,
И на пирах разгульной дружбы,
И в сладких таинствах любви!

19 октября 1827

И сердце бьется в упоенье,
И для него воскресли вновь
И божество, и вдохновенье,
И жизнь, и слезы, и любовь.

«Я помню чудное мгновенье...»

...Благословлять ее на радость и на счастье,
И сердцем ей желать все блага жизни сей,
Веселый мир души, беспечные досуги,
Все – даже счастье того, кто избран ей,
Кто милой деве даст название супруги.

К***

То, что кажется лирическому герою важным для жизни, может быть сформулировано афористически в предложениях тождества с указательной частицей *вот*:

Стакан и красота –
Вот жизни радость.
Любовь и вино
Нам нужны равно;
Без них человек
Зевал бы весь век.

«Все призрак...»

Смысл жизни, значимые для лирического героя формы ее наполнения могут быть показаны при помощи семантической конкретизации имени *жизнь* следующими за ним именами:

К чему мне жизнь, я не рожден для счастья,
Для радостей, для дружбы, для забав.

«Позволь душе моей открыться...»

Еще одно средство актуализации полноты жизни – эпитет, в том числе метафорический. Это средство, в отличие от вышеприведенных, позволяет показать доминанту жизненного существования: *тихая, ленивая, простая, бурная, младая, горестная, сумрачная* и др. При этом актуализация доминанты жизненного существования обычно сопровождается эмоционально-оценочными коннотациями: реже – положительными (*милая, бесценная, сладкая, дорогая, счастливая* и т. п.), чаще – отрицательно-оценочными (*тяжелая, унылая, хладная, печальная, остывшая, ужасная, мрачная, презренная, тяжкая* и др.).

5. Временная протяженность жизни, ее дискретность передается номинациями процесса жизни, содержащими, наряду с ключевым словом *жизнь*, слова с темпоральной семантикой: *век, время, день, час, минута, мгновенье*. Употребляющиеся при них глагольные предикаты акцентируют динамический характер временной длительности: *Так жизни время убегает* («Пока супруг...»); *...Тянулись тихо дни мои* («Я помню чудное мгновенье»).

Особую значимость в лирических произведениях А. С. Пушкина имеют три периода жизненного существования лирического героя:

– Начало жизни – беспечный, радостный, полный надежд период:

В начале жизни школу помню я,
Там нас, детей беспечных, было много.

– Середина жизни – зрелые годы, годы любви, наслаждений, страданий, ошибок:

Уж десять лет ушло с тех пор – и много
Переменилось в жизни для меня,
И сам, покорный общему закону,
Переменился я – но здесь опять
Минувшее меня объемлет живо...

«Вновь я посетил...»

– Конец жизни – период подведения итогов, осмысления прожитого:

Но все прошло! – остыла в сердце кровь.
В их наготе я нынче вижу
И свет, и жизнь, и дружбу, и любовь
И мрачный опыт ненавижу.

В. Ф. Раевскому

И горе жизни скоротечной,
И сны любви воспоминал.

Друзьям

Яркий пример подобной интерпретации значимости трех периодов в жизни человека – стихотворение «Телега жизни» А. С. Пушкина, представляющее собой развернутую метафору, в которой ключевыми образами являются: *ямщик лихой – седое время*, управляющее *телегой жизни*, которая по-разному мчится *с утра* (в юности), *в полдень* (в зрелости) и *под вечер* (в старости):

Хоть тяжело подчас в ней бремя,
Телега на ходу легка;
Ямщик лихой, седое время,
Везет, не слезет с облучка.

С утра садимся мы в телегу;
Мы рады голову сломать
И, презирая лень и негу,
Кричим: пошел!

Но в полдень нет уж той отваги;
Порастрясло нас; нам страшной
И косогоры и овраги;
Кричим: полегче, дуралей!

Катит по-прежнему телега;
Под вечер мы привыкли к ней
И, дремля, едем до ночлега –
А время гонит лошадей.

Генитивная метафора, вынесенная в заглавие стихотворения и послужившая основой развернутого образа в данном стихотворении («Телега жизни»), закрепляет индивидуально-авторские представления о жизни, обнаруживает уникальные знания поэта о ней, оформленные в поэтической художественной форме.

Представление о трех значимых для человека периодах жизненного существования, ассоциируемого с праздником («жизнь – праздник» – ключевая для А. С. Пушкина метафора), создается в стихотворении «Была пора...»:

Была пора: наш праздник молодой
Сиял, шумел и розами венчался,
И с песнями бокалов звон мешался,
И тесною сидели мы толпой.
Тогда, душой беспечные невежды,
Мы жили все и легче и смелей,
Мы пили все за здоровье надежды
И юности и всех ее затей.

Теперь не то: разгульный праздник наш
С приходом лет, как мы, перебесился,
Он присмирел, утих, остепенился,
Стал глуше звон его задравных чаш;
Меж нами речь не так игриво льется,
Просторнее, грустнее мы сидим,
И реже смех средь песен раздается,
И чаще мы вздыхаем и молчим.

Всему пора: уж двадцать пятый раз
Мы празднуем лица день заветный.
Прошли года чредою незаметной,
И как они переменили нас!
Недаром – нет! – промчалась четверть века!
Не сетуйте: таков судьбы закон;
Вращается весь мир вокруг человека. –
Ужель один недвижим будет он?

Уподобление жизни празднику позволяет поэту, с одной стороны, показать яркость жизни, полноту ее проявления, наслаждение ее мгновеньями, о чем говорят метафорические предикаты, сопрягаемые с именем *праздник* в первой строфе стихотворения. С другой стороны, праздник – событие в обыденном представлении кратковременное, не вечное, преходящее, поэтому в содержание метафоры «жизнь – праздник» входит и представление о кратковременности жизни, ее текучести (вторая строфа). Воздействие времени на человека, власть времени, меняющего человека, актуализируется в третьей строфе. Метафора «жизнь – праздник» встречается у Пушкина неоднократно (*Прошел веселый жизни праздник; Когда средь оргий жизни шумной*).

Как видим, подобные индивидуально-авторские знания поэта о жизни передаются различными средствами косвенной номинации и выявляются с помощью анализа функционирования имени *жизнь* в поэтических контекстах, который обнаруживает разнообразие образного осмысления концепта «жизнь» в лирике А. С. Пушкина.

Основные образные репрезентации концепта «жизнь» можно сформулировать так:

«Жизнь – природная стихия»: а) водная стихия (*На море жизненном, где бури так жестоко Преследуют во мгле мой парус одинокий; Утихнет ли волненье жизни бурной?; Я возмужал среди печальных бурь, И дней моих поток, так долго мутный, Теперь утих дремотою минутной И отразил небесную лазурь. Надолго ли? ... а кажется прошли Дни мрачных бурь, дни горьких искушений; Как невозвратная струя Блестит, бежит и исчезает, Так жизни время убегают*); б) огонь, свет (*С каким волненьем Желанья, жизни огонь по сердцу пробежал!; И жизни скоротечной Луч утренний бледнеет надо мной*); в) погода (*Вся жизнь моя – печальный мрак ненастья*).

«Жизнь – пространство»: а) пустыня (*Доселе в жизненной пустыне*); б) даль (*И милой жизни светлу даль кажите за туманом*); в) могила (*Жизнь – могила*); г) поле (*И жизни сумрачное поле Веселый блеск очаровал*).

«Жизнь – дар» (*Дар напрасный, дар случайный; Жизнь, увя, – не вечный дар*).

«Жизнь – текст» (*И с отвращением читая жизнь мою, Я трепещу и проклинаю, И горько жалуюсь, и горько слезы лью. Но строк печальных не смываю*).

«Жизнь – живое существо»: а) способное перемещаться (*О жизни час! Лети, не жаль тебя, Исчезни в тьме, пустое привиденье; Жизни мышья беготня...*); б) обмануть (*Если жизнь тебя обманет...*); в) играть (*Младая будет жизнь играть*); г) с которым можно играть (*Им можно с жизнью шалить*).

«Жизнь – сон» (*Зачем не мн мне сладкой жизни сон; Я вяну, прекрати тяжелой жизни сон; Вся жизнь его какой-то тяжкий сон*).

«Жизнь – предмет»: а) который имеет цену – что-то ценное (*Кто меж вами купит Ценою жизни ночь мою; Мне жизни дался бедный клад; Ты с жизни взял возможну дань; Пред испанкой благородной Двое рыцарей стоят. Жизни им она дороже И, как слава, им мила; Нам жизни дни золотые Не страшно расточать*); б) который имеет форму (*Пусть остылой жизни чашу Тянет медленно другой*); в) который имеет вкус – что-то сладкое (*Вы знаете бесценной жизни сладость; Сладкой жизни мне не много Провожать осталось дней*); г) на который можно смотреть (*Я жизни видел лишь начало; И на жизнь гляжу печален вновь; На жизнь насмешливо глядел; Он вдохновен был свыше И свысока взирал на жизнь*); д) который можно спрятать (*Сокроем жизнь под сень уединенья!*); е) который можно потерять, разрушить, отдать (*Я сокрушил бы жизнь; Терял я жизнь, и чувства, и покой; И в жертву не принес я мщенья вам и жизни*); ж) которым можно играть (*...Кто жизнью своей Играл пред сумрачным недугом...*).

«Жизнь – цветок» (*Цвет жизни сохнет от мучений*).

«Жизнь – дорога» (*Что жизни б путь нам был ужасен, Когда б не тихой дружбы свет*).

Образные ассоциации жизни с различными явлениями, предметами реального и воображаемого мира позволяют актуализировать те ее свойства и качества, которые не передаются прямыми номинациями: а) текучесть, способность стремительно или медленно перемещаться в пространстве и времени (*Лиющая с небес и жизнь, и вечный свет; Как сладко жизнь моя лилась и утекала!; ... Тянулись тихо дни мои*); б) активность, способность воздействовать каким-либо образом на человека (*Если жизнь тебя обманет...; И тамит меня тоскою однозвучной жизни шум*); в) вкус (*Жизнью дайте ж насладиться*); г) цвет (*Нам жизни дни золотые Не страшно расточать*); д) овеществленность, опредмеченность, оформленность, пространственные параметры (см. примеры выше) и др.

Все образно номинируемые качества и свойства жизни имеют общую особенность: они изображают процесс жизненного существования как бы в отрыве от его носителя. Разрушение нерасторжимого единства субъекта и его жизнедеятельности дает возможность поэту показать их конфликт: жизнь активно влияет на лирического субъекта, тревожит его, волнует; он, в свою очередь, пытается понять ее смысл. Ярким примером этому служит стихотворение поэта «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы»:

Жизни мышья беготня...
Что тревожишь ты меня?
Что ты значишь, скучный шепот?
Укоризна или ропот
Мной утраченного дня?
От меня чего ты хочешь?
Ты зовешь или пророчишь?
Я понять тебя хочу,
Смысла я в тебе ищу...

Не случайно поэтому лирический субъект пытается вступить в диалог с жизнью, задает ей вопросы и, получив на них ответ, испытывает счастье и желание жить, а не получив ответа, мучается, страдает, томится:

Ты понял жизни цель: счастливый человек,
Для жизни ты живешь...

К вельможе

О нет, мне жизнь не надоела,
Я жить люблю, я жить хочу

«О нет...»

Дар напрасный, дар случайный,
Жизнь, зачем ты мне дана?
Иль зачем судьбою тайной
Ты на казнь осуждена?

Цели нет передо мною:
Серце пусто, празден ум,
И томит меня тоскою
Однозвучной жизни шум.

1828

Сложность, многогранность жизни порождает и неоднозначное к ней отношение лирического субъекта: между крайними полюсами желанности/нежеланности, приятия/неприятия жизни располагаются многообразные модальные смыслы: любовь – нелюбовь, отвращение – восхищение, утомление, изумление и мн. др.

Анализ всех поэтических контекстов, обнаруживающих индивидуальные, порой уникальные представления поэта о жизни, позволяет их обобщить и представить концептосферу «жизнь» в виде поля, ядром которого является обобщенная когнитивно-пропозициональная структура. Приядерную ее зону составляют вербализованные когниции – основные лексические репрезентации когнитивно-пропозициональной структуры, ближайшую периферию – образные номинации, а дальнейшую периферию – субъективно-модальные смыслы. Надо особо подчеркнуть, что в данной концептосфере все ее фрагменты в равной степени лексически разработаны и концептуально значимы. В то же время можно с уверенностью утверждать, что в произведениях других авторов она может быть структурирована совершенно иначе.

Таким образом, индивидуально-авторская картина мира имеет в тексте отраженный характер, она в большей степени субъективна и несет на себе черты языковой личности ее создателя. Это обусловлено эстетическим характером отражения действительности и антропоцентризмом текста. Продуктивным способом описания индивидуально-авторской картины мира является концептуальный анализ, который заключается в выведении из содержания всего текста базового концепта, а также сведений, знаний о концепте, составляющих его концептосферу. В литературно-художественном тексте осуществляется эстетическая концептуализация мира, проявляющаяся и в том, что автор как творческая личность, наряду с общепринятыми знаниями, привносит в представления о мире и свои частные, индивидуальные знания. Аспекты концептуализации обусловлены, во-первых, объективными законами мироустройства, во-вторых, оценочной позицией автора, его углом зрения на факты действительности. Выдвижение обнаруживается в актуализации определенных свойств и признаков объекта, избранных в качестве существенных при

актуализации. В свою очередь, аспекты концептуализации во многом объясняют полевую структуру концептосферы, которая зависит от способов языковой репрезентации концепта.

Денотативное пространство текста

Новый взгляд на семантическое пространство текста, обусловленный когнитивным подходом к его изучению, позволяет в качестве макрокомпонента текста выделить для специального рассмотрения и анализа денотативное содержание текста, которое мы предлагаем обозначить термином **денотативное пространство текста**. В настоящее время денотативный (денотативно-сигнификативный, денотативно-референциальный) подход к тексту активно разрабатывается, что обусловлено объективно – самой природой художественного текста. Текст – продукт речемыслительной деятельности, следовательно, он направлен на познание мира, имеет гносеологическую природу и определенную информационно-смысловую структуру. В отличие от концептуального анализа, денотативный подход нацелен на выявление отображенного в художественном тексте объективного мира. Здесь также актуальной является проблема категоризации и дискретизации мира, но решается она иначе: на материале преимущественно одного законченного текста исследуются закономерности отображения реальной действительности в ее дискретности и континуальности одновременно.

Авторское сознание не слепо копирует с помощью языковых средств реальный мир, а выделяет в нем значимые для него (творческого субъекта) события, свойства, качества и пр., своеобразно комбинируя их и создавая индивидуальную модель действительности. В тексте как результате авторского познания действительности осуществляется категоризация мира, т. е. выражаются знания о составляющих его основных компонентах, их обобщение и интерпретация, закрепленные в текстовых содержательных категориях денотативной структуры, времени, пространства. При этом денотативность применительно к художественному тексту используется в двух смыслах – и как источник текста, и как его содержательная характеристика: «Вычленив реалии из континуума окружающей действительности, субъект воспринимает некоторую реальную ситуацию – денотативный источник текста» (Новиков, Ярославцева, 1990, с. 68); «Система денотатов, формирующаяся в мышлении, представляет собой динамическую модель ситуации, описываемой в тексте. Эту модель можно назвать денотатной структурой текста, которая отражает структуру его содержания, являющегося результатом осмысления и понимания текста» (Новиков, 1983, с. 111).

Для разработки проблемы организации денотативного пространства текста и его выявления много сделали ван Дейк, А. И. Новиков, В. Я. Шабес.

При этом надо отметить, что новый взгляд на семантическое пространство текста породил и новую терминологию, которая сегодня применяется для обозначения не только диктумного содержания в целом (денотатная структура, денотативное пространство), но и его компонентов различного статуса и различной природы: денотата, ситуации, пропозиции (микрпропозиции, макропропозиции). Данные термины требуют разъяснения и уточнения в аспекте применения их в практике лингвистического анализа текста.

Пропозитивная структура текста

Терминология, которая в настоящее время используется при анализе денотативного пространства текста, заимствована из семантического синтаксиса. Это не случайно, так как в тексте обнаруживается координация между планами содержания предложения и текстового фрагмента, предложения и целого текста. Вот что пишет по этому поводу В. Г. Адмони: «Поскольку между текстом и предложением существуют отношения целого и части, построения и его составляющих, типовые значения фрагментов текста оказываются теми же, что и типовые значения предложений, иногда лишь поднятые выше иерархической ступенькой абстракции» (Адмони, 1994, с. 154).

Типовым значением предложения, его денотатом принято считать ситуацию, в связи с этим именно понятие ситуации стало использоваться не только в качестве обозначения элементарного компонента содержания текста, но и в качестве инструмента познания самого текста. Второе особенно важно подчеркнуть в плане применения этого понятия для практического анализа текста. В то же время ситуационная семантика предложения и текста принципиально отличаются и в качественном, и в количественном отношении, ибо текст – это множество ситуаций, иерархически организованных и в большей степени (по сравнению с предложением) охарактеризованных. Текстовые ситуации не являются прямым зеркальным отражением затекстовой действительности, так как они представляют собой ее интерпретированное отображение, предусматривающее характеристику и оценку изображаемого. В связи с этим специалисты по тексту особое внимание уделяют изучению специфики денотатной (ситуационной) структуры текста.

В концепции А. И. Новикова понятие ситуации используется при изучении текста в динамическом и статическом аспектах. В первом случае подчеркивается ее роль в порождении текста, во втором – роль в организации его предметно-тематического содержания: «В основу замысла кладется определенная свернутая модель ситуации, полученная в предшествующей познавательной деятельности. Такая свернутая модель определяет главный предмет сообщения... Но она берется не в своем готовом виде, а переконструируется в соответствии с коммуникативной задачей» (Новиков, 1983, с. 107). Учитывая

то, что и элементы ситуации, и сами ситуации в тексте образуют единое целое, А. И. Новиков выделяет два типа множества ситуационных отношений: базисные, которые определяют отношения ситуаций-элементов внутри целого текста, и ситуативные, которые задаются соотносительностью вещей в определенной ситуации. Именно благодаря этим двум типам отношений, текстовые денотаты образуют систему, которая «характеризуется определенной стабильностью. Поэтому данную систему можно считать статической. В отличие от нее структура содержания конкретного текста, которая также представляет собой некоторую совокупность денотатов, является динамической моделью ситуации, задаваемой текстом» (Новиков, 1983, с. 70). Используя понятие динамической модели ситуации, А. И. Новиков определяет ее следующим образом: «Система денотатов, формирующаяся в мышлении, представляет собой динамическую модель ситуации, описываемой в тексте. Эту модель можно назвать денотатной структурой текста, которая отражает структуру его содержания» (Там же, с. 111). В связи с этим, подчеркивает А. И. Новиков, «содержание текста представляет собой динамическую модель фрагмента действительности» (Там же, с. 73), а «ситуация, задаваемая текстом, хотя и включает ситуации или их фрагменты, уже имеющиеся в опыте, является новой ситуацией» (Там же, с. 70).

Огромное влияние на лингвистику текста оказала концепция ван Дейка, в которой предлагается принципиально новое освещение содержательной структуры текста и его изучение. Чрезвычайно важен тезис ученого о том, что люди не столько действуют в реальном мире и говорят о нем, сколько в субъективных моделях явлений и ситуаций действительности. В связи с этим понятие «модель ситуации», или «ситуационная модель», он освещает в когнитивном аспекте в качестве основного типа репрезентации знаний, а само понятие ситуации у него трактуется достаточно широко: «Дискурс дает представление о предметах или людях, об их свойствах и отношениях, о событиях или действиях или об их сложном сплетении, т. е. о некотором фрагменте мира, который мы именуем ситуацией... Модель представляет собой когнитивный коррелят такой ситуации... Модель включает личное знание, которым люди располагают относительно подобной ситуации» (ван Дейк, 1989, с. 69). Вследствие этого реальные ситуации и их когнитивные соответствия, отмечает ван Дейк, имеют значительные различия. Во-первых, «для когнитивных моделей типична фрагментарность и неполнота»; во-вторых, модели могут репрезентировать реальные ситуации на различных уровнях обобщения; в-третьих, входящие в модель понятия не произвольны, они отражают социально значимую интерпретацию ситуаций; в-четвертых, несмотря на социальную обусловленность концептуального представления ситуаций, когнитивные модели являются личными, т. е. субъективными (см.: Там же, с. 83).

Когнитивный взгляд на природу текстовых денотатов-ситуаций объясняет обращение исследователя еще к одному понятию логики и семантического

синтаксиса – понятию пропозиции, так как знания, содержащиеся в ситуационных моделях, относятся к разряду пропозициональных знаний. Разрабатывая теорию восприятия и анализа дискурса, ван Дейк предложил метод семантической интерпретации пропозициональных денотатов, ключевыми понятиями которого становятся, наряду с ситуационной моделью, понятия пропозиции и пропозициональной базы текста: «Понимание речи в первую очередь предполагает создание носителем языка семантического представления дискурса в форме базы текста, состоящей из локально и глобально связанной последовательности пропозиций... помимо базы текста требуются особые структуры организации знания в форме ситуационных моделей... База текста в этом случае репрезентирует смысл текста в данном контексте, а модель – ситуацию, о которой идет речь в тексте (денотат текста)» (ван Дейк, 1989, с. 73). Важно подчеркнуть, что в тексте могут быть выражены различные смыслы, касающиеся одной ситуации, что, в свою очередь, мотивируется как порядком следования, так и характером пропозиций, передающих знания об этой ситуации: «Расположение пропозиций в повествовательном тексте может быть различным, а описываемая ситуация при этом будет той же» (Там же, с. 78). Эта особенность репрезентации ситуационной модели различными пропозициями позволила ван Дейку ввести понятие семантической макроструктуры текста, характеризующей его семантическое содержание и напрямую связанной с набором пропозиций, выводимых из повествовательной структуры текста. По наблюдениям ван Дейка, результирующая макроструктура, состоящая из пропозиций, является иерархической структурой. Предлагая понятие макроструктуры текста как его организующего средства, ван Дейк ставит вопросы, касающиеся того, как семантические структуры упорядочиваются в макропропозиции и на чем основано это упорядочивание. Основой макропропозиции, ее фундаментом является общий семантический базис, связывающий пропозиции в единое целое, ибо «макроструктура дискурса является концептуальным глобальным значением, которое ему приписывается» (Там же, с. 40). В то же время, по наблюдениям ван Дейка, есть эксплицитные, непосредственно выраженные в поверхностной структуре текста сигналы разграничения компонентов макроструктуры, которые определяют возможную дискретность или недискретность соответствующих эпизодов модели. К ним он относит: заглавия; слова, выражающие тему; резюме; тематические ключевые слова; категории времени, места и обстоятельств предложений и пропозиций; различные конструкции, определяющие основные, наиболее важные семантические характеристики дискурса или эпизода.

Исследуя тематическое содержание дискурса, ван Дейк ввел понятие семантической макроструктуры текста, которая состоит из макропропозиций, репрезентирующих в совокупности индивидуальные знания относительно описываемой в тексте глобальной ситуации. Макропропозиции соответственно связаны между собой, что обнаруживается в наличии специализированных

средств макросвязи – макроконнекторов, которые «не только сигнализируют о новых макропропозициях, но также придают некоторую связность всей макроструктуре в целом» (ван Дейк, 1989, с. 63).

Завершая обзор основных точек зрения на денотативное пространство текста, подчеркнем и выделим то, что наиболее значимо для его практического лингвистического анализа.

Проблема изучения денотативного пространства текста связана с одной из фундаментальных проблем языкознания – проблемой отображения в тексте как сложном языковом знаке мира действительности, так как само понятие денотата в одном из значений – это множество объектов действительности, знания о которых выражаются различными языковыми и речевыми единицами, в том числе и текстом. Учитывая это, можно следующим образом определить денотативное пространство текста: это воплощенное в тексте индивидуальное-авторское знание о мире, представленное в интерпретированном отображении глобальной ситуации, состоящей из макроситуаций и микроситуаций, связанных определенными отношениями и в совокупности раскрывающих главную тему литературно-художественного произведения. Создавая на страницах своих произведений воображаемый мир, автор текста осуществляет индивидуальную категоризацию ситуаций воссоздаваемого мира в рамках текста, вследствие чего компонентами денотативного пространства текста являются изображенные в нем ситуации: глобальная, макро- и микроситуации. Глобальная ситуация имеет характер события и связана с раскрытием главной темы в целостном тексте, макроситуации описывают конкретный текстовый эпизод в рамках текстового фрагмента – ССЦ, а микроситуации репрезентируются отдельным высказыванием или цепочкой высказываний. На поверхностном уровне текста денотативному пространству соответствует семантическая макроструктура, состоящая из макропропозиций, которые репрезентируют авторские знания о глобальной ситуации, описываемой в тексте. Они также связаны между собой и в совокупности формируют макроструктуру текста, участвуют в развитии главной темы произведения. В тексте имеются специальные сигналы – типовые маркеры смены темы, соответственно есть и маркеры появления новой пропозиции, репрезентирующей новую макроситуацию либо освещающей в новом ключе, аспекте уже изображенную ранее ситуацию. Семантическую базу текста составляют отношения, связывающие макроситуации внутри целого текста. Специфика денотативного пространства текста заключается в том, что оно имеет конкретную референциальную форму, обнаруживающуюся в системе конкретных персонажей, и актуализировано во времени и пространстве.

Выявление структуры денотативного пространства представляет собой преодоление противоречия между линейной связностью текста и его целостным содержанием. Начинать анализ денотативного пространства текста следует прежде всего с определения его глобальной ситуации, которая соответствует

основной теме литературного произведения и обычно репрезентируется в заглавии, ибо глобальная ситуация представляет собой в то же время в свернутом и обобщенном виде все денотативное пространство текста. Так, в анализируемом нами рассказе Н. А. Тэффи основным сигналом глобальной ситуации является ключевое предикатное слово «счастье», которое вынесено в сильную позицию текста – в позицию заглавия. Это слово в заглавии никак не конкретизировано, что затемняет его семантику, делает ее неопределенной и многозначной, тем самым создавая эффект напряжения и ожидания для читателя, эффект загадки, которую нужно разгадать. В то же время узуальная семантика этого слова все-таки содержит некоторые намеки в свернутом виде на тип изображаемой ситуации, в которой ожидается существование лица, испытывающего по какой-либо причине состояние счастья и обнаруживающего это состояние в поведении, жестах, выражении лица.

Динамический характер глобальной ситуации проявляется в характере ее текстового развертывания. Не случайно в повествовательной структуре рассказа репрезентирующие ее предикаты *счастье*, *счастливым*, *счастливы* повторяются 25 раз, каждый раз в новом свете раскрывая аспекты одной и той же ситуации «счастья». Глобальная ситуация является организующей структурой, задающей количество участников, связанных определенными отношениями. В данном рассказе глобальная ситуация формируется из трех макроситуаций, участниками которых являются счастливые люди, характеры которых создаются на фоне несчастливых персонажей: в первом текстовом эпизоде это счастливая семья Голиковых и несчастный Куликов. Во втором текстовом эпизоде это счастливые жених и невеста (Ольга Вересова и Андрей Иванович), их мать и несчастные: Карлуша, который «остался с носом»; дурища Соколова и Раклеевы, в семье которых «ад кромешный». В третьем эпизоде это счастливая учительница Анна Ивановна и несчастная, с ее точки зрения, героиня, от лица которой ведется повествование.

Текст представляет собой линейно упорядоченную совокупность дискретных текстовых единиц – ССЦ, поэтому после определения глобальной ситуации анализ денотативного пространства текста следует начинать с выделения макропропозиций, отображающих макроситуации. В анализируемом рассказе Тэффи нами выделено четыре макропропозиции.

Первая макропропозиция представляет собой авторское рассуждение о природе счастья. Она начинает рассказ и содержит в свернутом виде намек на нетрадиционное понимание природы счастья, которое в очень обобщенном виде описывается в отрыве от его носителя и характеризуется в параметре его местонахождения: *Счастье человека очень редко, наблюдать его очень трудно, потому что находится оно совсем не в том месте, где ему быть надлежит. Я это знаю.*

Вторая макропропозиция – «Счастье Голиковых». Когнитивно-пропозициональная структура здесь достаточно сложная и включает наряду с пози-

циями субъекта и предиката счастья позиции источника (причины) счастья и позицию его внешнего проявления: Семья Голиковых счастлива потому, что отец семьи ...получил блестящее повышение... его назначили на то самое место, куда метил Куликов. Того обошли, а Голикова назначили. Семья счастлива именно потому, что несчастлив Куликов, который, не получив места, злится. Н. А. Тэффи выразительно и тщательно прорисовывает проявления в поведении персонажей подобного счастья, вызванного неудачами других людей. Приведем фрагмент подобного описания:

Такого мгновенного преобразования ликов никогда в жизни не видела я. Точно слова мои повернули электрический выключатель, и сразу все вспыхнуло. Загорелись глаза, расплылись рты, замаслились закруглившиеся улыбкой щеки, взметнулись руки, свет захватывающего счастья хлынул на них, осветил, согрел и зажег.

Сам Голиков тряхнул кудрями бодро и молодо, взглянул на вдруг похорошевшую жену. В кресле закопошился старый паралитик отец, даже приподнялся немножко, чего, может быть, не бывало с ним уже много лет. Пятилетний сынишка Голиковых вдруг прижался к руке матери и засмеялся громко, точно захлебываясь.

– Куликов! Ха-ха! Н-да, жаль беднягу, – воскликнул Голиков. – Вот, должно быть, злится-то!

Фактически весь текстовой фрагмент, репрезентирующий данную макропропозицию, представляет собой описание внешнего проявления в речи, смехе, жестах и поведении счастья семьи Голиковых. Внутриситуативные связи микропропозиций однотипны – изображение во временной последовательности одновременно проявляемых эмотивных жестов разных персонажей. Завершается фрагмент внутренней речью рассказчицы, в которой обнаруживается образная конкретизация представления счастья, уподобляемого зверю:

Ну что же, – думала я, уходя. – Ведь я только этого и хотела: видеть их счастливыми. А счастье приходит к людям таким жалким и голодным зверем, что нужно его тотчас же хорошенько накормить теплым человеческим мясом, чтобы он выиграл и запрыгал.

Третья макропропозиция («Счастье Ольги Вересовой») и четвертая («Счастье Анны Ивановны») имеют в основе ту же когнитивно-пропозиционную структуру и на поверхностном уровне также репрезентируют образ счастья-зверя, которого нужно кормить теплым человеческим мясом. Текстовые фрагменты завершаются описанием счастья-зверя: *Счастье, накормленное и напоенное, прыгало из комнаты в комнату и выгибало, как кошка, спину дугой* (третья макропропозиция); *Она съела меня, а против моего трупа не имела буквально ничего* (четвертая макропропозиция).

Выделенные в тексте макропропозиции связаны логико-семантическими отношениями, которые являются базисными для организации денотативного пространства текста: первая макропропозиция в плане приоритетной стратегии развертывания содержания является вершинной, заглавной. Именно в ней

в обобщенном виде содержится концептуальная информация, которая конкретизируется, в том числе и образно-метафорически, во второй, третьей и четвертой макропропозициях, которые, с одной стороны, связаны отношениями конкретизации с первой, подчинены ей, с другой стороны, между собой вступают в отношения усиления, градации. Все перечисленные макропропозиции в разных аспектах участвуют в раскрытии глобальной ситуации

Итак, в создании глобальной ситуации участвуют макроситуации, репрезентированные в наборе макропропозиций текста, связанных между собой различными отношениями: образной конкретизации, причинно-следственными, градации и усиления. В формировании концептуального смысла глобальной ситуации участвуют в первую очередь ключевые слова (в данном рассказе неоднократно повторяемый ключевой предикат «счастье», а также функционально близкие ему метафорические номинации), именно они формируют текстовые смысловые связи, объединяющие макроситуации в единый текстовый денотат – глобальную ситуацию, которая в самом общем виде задается заголовком текста.

Дискретность текста, вычленение в его денотативном пространстве макроситуаций обеспечивают разные признаки и параметры. Это и состав участников (первый эпизод – семья Голиковых; второй эпизод – счастливые жених, невеста и ее мать; третий эпизод – разбогатевшая учительница Анна Иванова). Это и категория времени (ключевая ситуация описывается и обобщенно, вне времени, как характеризующая психологическая доминанта характеров персонажей, и в настоящем времени), и категория пространства (это замкнутое пространство дома Голиковых, открытое пространство улицы, психологическое пространство).

Еще одна особенность текстового денотативного пространства рассказа – то, что оно не зеркально фиксируется, а тщательно интерпретируется автором, дается в динамическом развитии, в нарастании, при этом каждый составляющий его текстовый эпизод насыщен оценками и охарактеризован в разных аспектах. Все это способствует созданию целостной картины изображаемого бытия.

Таким образом, текстовые ситуации, хотя и основаны на жизненном опыте автора и изображают мир, подобный миру действительности, всегда являются принципиально новыми, уникальными, так как содержат личные знания автора о мире и составляющих его фрагментах. Для текстовых ситуаций могут быть характерны обобщенность, неразвернутость или, наоборот, излишняя детализация, конкретизация, развернутость описания ситуаций в самых разных аспектах. В репрезентации их обнаруживаются разные уровни обобщения и конкретизации с разных точек зрения, позиций и в разных аспектах. Последовательность ситуаций может соответствовать реальному их следованию, а может быть произвольной, нарушенной или может прямо не эксплицироваться. В тексте может быть дана различная интерпретация одной и той же

неизменной ситуации, при этом расположение в тексте пропозиций, ее репрезентирующих, может быть различным. Все это обусловлено тем, что глобальная ситуация и макроструктура текста являются концептуальным глобальным значением, несущим индивидуально значимую для автора информацию.

Пространственно-временная организация текста

Категория континуума художественного текста и ее осмысление. Лингвистический анализ художественного текста в пространственном измерении осуществляется в двух аспектах: во-первых, сам текст рассматривается как определенным образом организованное семантическое, формально-грамматическое и графическое пространство; во-вторых, исследуются пространственно-временные отношения, характерные для моделей (картин) мира, воплощенные в художественном тексте. В данном подразделе именно второй аспект является основным предметом рассмотрения.

С понятием «модель мира» традиционно связывается совокупность знаний человека о мире, представляемая в упрощенном, схематизированном виде с указанием системных связей. Наряду с универсальными общечеловеческими, а также национальными представлениями о мире существуют семиотические репрезентации модели мира в художественных текстах различных исторических эпох и индивидуально-авторские воплощения мира в отдельных художественных текстах.

Основа модели мира – человек и окружающая его среда в их взаимодействии с указанием пространственно-временных характеристик – наиважнейших параметров Вселенной. В реальности наблюдается нерасчлененность существования во времени и пространства. Все существующие модели мира, в том числе индивидуально-художественные, отражают это нерасторжимое единство времени и пространства, хотя хронологическая последовательность в художественном тексте вступает в противоречие с реальным течением времени. Многие ученые отмечают принципиальное отличие временных и пространственных параметров художественного текста: «Создавая мир воображаемый, мир, в котором действуют вымышленные лица и в большинстве случаев в условном пространстве, автор волен сжимать, обрывать и вновь продолжать время действия и пространство в угоду заранее ограниченной содержательно-фактуальной информации» (см.: Гальперин, 1981, с. 87). Близко этой точке зрения следующее суждение М. М. Бахтина: «...Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым, пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем» (Бахтин, 1975а, с. 235). Время и пространство художественного текста уникальны, ибо имеют не объективную основу своего существования, а субъективную: в художественном тексте автор создает условное пространство и время, именно автор определяет местоположение

персонажей и временной период развития сюжета. Для обозначения неразрывной связи времени и пространства, воплощенной в художественном тексте, используются термины «хронотоп» (преимущественно в литературоведении) и «континуум» (в лингвистике текста). По определению М. М. Бахтина, хронотоп – это «существенная взаимосвязь временных и пространственных отношений» (Бахтин, 1975а, с. 234).

Многое сделал для обоснования необходимости введения в лингвистический анализ текста категории континуума и для раскрытия ее существенных признаков И. Р. Гальперин. Он подчеркивал, что категория континуума связана с отображением в тексте нерасчлененного потока движения во времени и пространстве, которое заключается в определенной последовательности фактов, событий, развертывающихся во времени и пространстве, при этом процесс подобного развертывания протекает неодинаково в разных типах текстов. Вследствие этого И. Р. Гальперин считает, что категория континуума как категория текста, проявляющаяся в разных формах течения времени, пространства, событий, представляет собой особое художественное осмысление времени и пространства объективной действительности. Именно эта категория, по его мнению, обеспечивает конкретность и реалистичность описания. Эта категория имеет текстовую природу, потому что воплощается в целостном тексте: осуществляя изображение течения времени в изменяющемся пространстве, она, как утверждает И. Р. Гальперин, требует более крупного отрезка текста, чем предложение, она является результатом синтеза связности, линейности и прерывности и обнаруживается в развитии сюжета. Континуум в его разбиении на эпизоды, подчеркивает И. Р. Гальперин, – важная грамматическая категория текста, так как при первом чтении текста каждый отрезок воспринимается в соответствии с конкретными временными и пространственными параметрами, выдвигаемыми ситуацией, при повторном же чтении конкретность временная и пространственная исчезает, затушевывается и части текста становятся вневременными и внепространственными.

Таким образом, континуум как особая категория художественного текста играет исключительно важную роль в организации его содержания и в отображении знаний автора об устройстве мира. При этом пространство и время, неотделимые друг от друга в реальности, в тексте также воплощаются в их нерасторжимом единстве. В то же время практический лингвистический анализ этих категорий предполагает их рассмотрение по отдельности.

Художественное пространство и языковые средства его репрезентации. Пространство – одно из основных проявлений реальности, с которым сталкивается человек, как только он начинает осознавать себя и познавать окружающий мир. При этом оно воспринимается им как нечто существующее вне, вокруг человека-наблюдателя, зрителя, находящегося в центре пространства. Оно заполнено вещами, людьми, оно предметно и антропоцентрично.

Мир предстает как место, где живут близкие, свои, родные люди в знакомом для человека и понятном ему предметном мире (обжитой мир), и как бесконечно открытое место, не имеющее границ, таинственное и малознакомое (Вселенная, космос). Подобное представление о пространстве, наполненном вещами и людьми и одухотворенном ими, отличает мифопоэтическую и архаическую модели мира.

Что касается научной интерпретации этой категории, то ученые обычно выделяют в качестве важнейших два варианта осмысления пространства: по Ньютону и по Лейбницу. Анализируя эти способы понимания пространства, Е. С. Кубрякова приходит к заключению, что «Ньютон говорит о геометрическом пространстве именно как о физическом, тогда как Лейбниц считает пространство феноменом познающего мир человека, притом “хорошо обоснованным” феноменом духа... Таким образом, здесь речь идет о разных типах пространств – одном физическом, а другом – ментальном, феноменальном» (Кубрякова, 1997, с. 9). Далее Е. С. Кубрякова реконструирует содержание простейшей концептуальной структуры, связанной изначально со словом «пространство»: «Это то, что соответствует картине, возникающей у человека при панорамном охвате его зрением простирающейся перед ним протяженности, за исключением расположенных в этой протяженности объектов; это то, что попадает в поле зрения не только перед ним, но и при сознательном разглядывании окружающего в ходе поворотов головы в направлении “вверх – вниз”, “вперед – сзади”, “справа – слева”, т. е. во все стороны» (Там же, с. 12). Данная концептуальная структура в свернутом виде содержит указания на важнейшие характеристики пространства, отмечаемые обычно исследователями данной категории:

1. Антропоцентричность – связь с мыслящим субъектом, воспринимающим окружающую среду и осознающим пространство, и с его точкой зрения.
 2. Отчуждаемость от человека, осмысление его как вместилища, вне которого находится человек.
 3. Круговая форма организации пространства, в центре которого находится человек.
 4. Предметность – заполненность пространства вещами, предметами (в широком смысле слова).
 5. Непрерывность и протяженность пространства, наличие разной степени удаленности: близкое и далекое пространство.
 6. Ограниченность пространства: закрытое – открытое.
 7. Направленность пространства: горизонтальная и вертикальная его ориентации.
 8. Трехмерность: верх – низ, спереди – сзади, слева – справа.
 9. Включенность пространства во временное движение.
- Дуализм восприятия пространства проявляется в традиции передавать его существенные свойства в виде оппозиций, словесных пар с противоположным

значением, которые могут к тому же иметь устойчивые оценочные (положительные или отрицательные) коннотации: верх – низ, высокое – низкое, небо – земля, правый – левый, далеко – близко, восток – запад и т. д.

Проведенный рядом ученых (М. М. Бахтин, Ю. М. Лотман, В. Н. Топоров, Б. А. Успенский и др.) анализ художественного пространства показал, что пространство в художественном тексте структурировано, как и любая другая моделирующая система. На материале архаической модели мира В. Н. Топоров прослеживает динамику идеи пространства, которая сводится к «собираанию», «обживанию» пространства, освоению его. Атропоцентричность художественного пространства понимается именно как присвоение субъектом пространства, как относительность пространственных составляющих в художественном контексте.

В художественном тексте, с одной стороны, находят отражение все существенные свойства пространства как объективной бытийной категории, ибо в тексте отражается реальный мир. С другой стороны, репрезентация пространства в каждом отдельном художественном тексте уникальна, так как в нем воссоздаются творческим мышлением, фантазией автора воображаемые миры. Можно утверждать, что в художественном тексте воплощается объективно-субъективное представление автора о пространстве. При этом объективность, достоверность художественного образа пространства обусловлена гносеологической природой текста, тем, что в нем отображаются знания автора об объективной реальности. Субъективность, в свою очередь, обусловлена тем, что в нем отображаются знания автора об объективной реальности, которые детерминированы намерениями и установками автора, его творческим замыслом, мировоззрением, концептуальными основами литературно-художественного произведения, ценностными и другими ориентирами. В художественном тексте выявляется осмысление пространственных координат с позиций определенного эстетического идеала. При этом, учитывая множественность голосов, точек зрения в художественном тексте, можно говорить и о множественной антропологической обусловленности изображенного пространства с точки зрения субъекта – автора художественного текста и с точки зрения субъектов – персонажей текста.

Таким образом, литературно-художественный образ пространства имеет психолого-концептуальные основания. Как убедительно показал Ю. М. Лотман, художественное пространство – это индивидуальная модель мира определенного автора, выражение его пространственных представлений. Это континуум, в котором размещаются персонажи и совершается действие. Оно, по его мнению, имеет не физическую природу, так как оно не пассивное вместилище героев и сюжетных эпизодов, не пустотелый сосуд. Для характеристики литературно-художественного пространства имеет значение характер и объем, параметры объектов, заполняющих пространство вокруг субъекта: оно может быть замкнутым, ограниченным телом субъекта (микрокосм) или ближайшими

границами (дом, комната и т. п.), а может быть открытым, протяженным, панорамным (макрокосм). Оно может быть также сжатым, суженным и расширенным, увеличенным.

Учитывая, во-первых, степень и характер объектной наполненности литературно-художественного пространства; во-вторых, явно (неявно) выраженный характер взаимодействия субъекта и окружающего пространства; в-третьих, фокус, точку зрения наблюдателя, в том числе автора и персонажа, предлагаем различать следующие типы литературно-художественных моделей пространства:

1. Психологическое (замкнутое в субъекте) пространство, при воссоздании его наблюдается погруженность во внутренний мир субъекта, точка зрения при этом может быть как жесткой, зафиксированной, статичной, так и подвижной, передающей динамику внутреннего мира субъекта. Локализаторами при этом обычно выступают номинации органов чувств: *сердце, душа, глаза* и т. п. – см., например, стихотворение А. Н. Апухтина «Твоя слеза»:

Твоя слеза катилась за слезой,
Твоя душа сжималась молодая,
Внимая речи лживой и чужой...
И я в тот миг не мог упасть, рыдая,
Перед тобой!

Твоя слеза проникла в сердце мне,
И все, что было горького, больного
Запрягано в сердечной глубине, –
Под эту слезою всплыло снова,
Как в страшном сне!

Не в первый раз собирается гроза,
И страха перед ней душа не знала!
Теперь дрожу я... Робкие глаза
Глядят куда-то вдаль... куда упала
Твоя слеза!

2. Близкое к реальному географическое пространство, в том числе это может быть конкретное место, обжитая среда: городская, деревенская, природная. Точка зрения может быть как жесткой, закрепленной, так и движущейся. Это плоскостное линейное пространство, которое может быть направленным и ненаправленным, горизонтально ограниченным и открытым, близким и далеким, как, например, в стихотворении С. Есенина «Гой ты, Русь, моя родная...»:

Гой ты, Русь, моя родная,
Хаты – в ризах образа...
Не видать конца и края –
Только синь сосет глаза.

Как захожий богомолец,
Я смотрю твои поля.
А у низеньких околиц
Звонко чахнут тополя.

Пахнет яблоком и медом
По церквам твой кроткий Спас.
И гудит за корогодом
На лугах веселый пляс.

Побегу по мятой стежке
На приволь зеленых лех,
Мне навстречу, как сережки,
Прозвенит девичий смех.

Если крикнет рать святая:
«Кинь ты Русь, живи в раю!»
Я скажу: «Не надо рая,
Дайте родину мою».

В данном тексте воссоздается образ близкого и родного лирическому субъекту пространства родной страны – пространства открытого, безграничного (*Не видать конца и края...*). Оно наполнено характерными для Руси, с авторской точки зрения, объектами: *Хаты – в ризах образа...*; *По церквам твой кроткий Спас*. Цветовая картина пространства родной страны представлена синим и зеленым цветом: *...Только синь сосет глаза; Побегу по мятой стежке На приволь зеленых лех*. Дана и чувственно-обонятельная картина пространства: *Пахнет яблоком и медом*. Пространство наполнено радостью и весельем: *И гудит за корогодом На лугах веселый пляс; Мне навстречу, как сережки, Прозвенит девичий смех*. В авторском восприятии географическое пространство родной страны в ценностном отношении уподобляется раю.

3. Точечное, внутренне ограниченное пространство: дом, комната, палата и т. п. Это пространство какого-либо определенного места, имеющего обозримые границы, пространство наблюдаемое. Точка зрения при этом может быть как статичной, так и динамичной. Обратимся к стихотворению И. Иргеньева «Автобус»:

По улице идет автобус,
В нем едет много человек.
У каждого – свои заботы.
Судьба у каждого – своя.

Вот инженер тире строитель.
Он строит для людей дома,
И в каждый дом, что им построен,
Души частицу он вложил.

А рядом с ним в большой знойдвестке
Отважный едет китобой.
Он кашалотов беспощадно
Разит чугунным гарпуном.

А рядом с ним стоит рабочий.
Его глаза огнем горят.
Он выполнил четыре нормы,
А захотел бы – смог и шесть.

А рядом – женщина рожает,
Еще мгновенье – и родит!
И тут же ей уступят место
Для пассажиров, что с детьми.

А рядом – футболист известный
С богиней Никою в руках.
Под иберийским жарким небом
Ее он в честном взял бою.

А рядом – продавщица пива.
С косою русою до пят.
Она всех пивом напоила,
И вот теперь ей хорошо.

А рядом в маске Дед Мороза
Коварный едет контролер.
Ее надел он специально,
Чтоб всеми признанным не быть.

Но этой хитрою уловкой
Он не добьется ничего,
Поскольку есть у всех билеты,
Не исключая никого.

В данном стихотворении пространственные координаты задаются заглавным словом – *автобус*. В первых двух строчках стихотворения задаются параметры пространства: во-первых, очень скупо, намеком обозначается открытое пространство улицы (*По улице идет автобус*), которое в дальнейшем никак не конкретизируется; во-вторых, актуализируется замкнутое внутреннее пространство автобуса: *В нем едет много человек*. Фактически все стихотворение и посвящено парадоксальному описанию в лаконичной, комически-лапидарной форме судьбы едущих в автобусе пассажиров (инженер, китобой, рабочий, рожающая женщина, футболист, продавщица пива) и контролера в маске Деда Мороза. В данном стихотворении доминирует статичность изображения персонажей в замкнутом пространстве, однако это вовсе не обязательно – замкнутое пространство может быть вместилищем динамически изображенных событий.

4. Фантастическое пространство наполнено нереальными с научной точки зрения и с точки зрения обыденного сознания существами и событиями. Оно может иметь как горизонтальную, так и вертикальную линейную организацию, это чужое для человека пространство. Этот тип пространства является жанрообразующим, вследствие чего в отдельный жанр выделяется фантастическая литература. Но данный тип пространства обнаруживается и в литературно-художественных произведениях, которые нельзя однозначно отнести к фантастике, так как многообразие форм проявления фантастического мотивирует и разнообразие его художественного осмысления. В качестве примера рассмотрим небольшое стихотворение в прозе И. С. Тургенева «Череп» (см. практикум, упражнение 120).

В данном стихотворении создан сложный образ пространства, который с первого взгляда можно квалифицировать как точечное, на что ориентирует первая фраза текста с бытийным значением: *Роскошная, пышно освещенная зала; множество кавалеров и дам*. Но изображенное далее автором фантастическое событие, а также перемещение в фокус восприятия и показ крупным планом в качестве объектов, наполняющих пространство и существующих как бы вне связи с человеком, его органов тела: *скул, черепов, десен, шаров обесмысленных глаз* – позволяют рассматривать пространство этого текста как фантастическое. Доказательством этому является и модальность стихотворения, явно выраженная лексическими средствами в рассуждениях лирического субъекта: *С ужасом глядел я...; Я не смел прикоснуться к собственному лицу, не смел взглянуть на себя в зеркало*.

5. Космическое пространство, которое характеризуется вертикальной ориентацией, является далеким для человека пространством, наполненным свободными и независимыми от человека телами (Солнце, Луна, звезды и др.). Рассмотрим, например, стихотворение Н. Гумилева:

На далекой звезде Венере
Солнце пламенной и золотистой,
На Венере, ах, на Венере
У деревьев синие листья.

Всюду вольные, звонкие воды,
Реки, гейзеры, водопады
Распевают в полдень песнь свободы,
Ночью пламенеют, как лампы.

На Венере, ах, на Венере
Нет слов обидных или властных,
Говорят ангелы на Венере
Языком из одних только гласных.

Если скажут «Еа» и «ай» –
Это радостное обещанье,

«Уо», «ао» -- о древнем рае
Золотое воспоминанье.

На Венере, ах, на Венере
Нету смерти, терпкой и душной.
Если умирают на Венере –
Превращаются в пар воздушный.

И блуждают золотые дымы
В синих, синих вечерних куцах
Иль, как радостные пилигримы,
Навещают еще живущих.

Это стихотворение начинается словосочетанием с пространственным значением *На далекой звезде Венере*, которое выполняет текстообразующую функцию (в различных вариациях оно повторяется семь раз) и является знаком, позволяющим рассматривать изображенное в тексте пространство как космическое, так как звезды, планеты и другие небесные тела традиционно считаются его атрибутами.

6. Социальное пространство субъекта-деятеля, субъекта-преобразователя. Это свое для человека, освоенное им пространство, в котором в основном протекает его сознательная жизнь, совершаются события, имеющие социально-общественную обусловленность. Модальность изображения подобного пространства может быть различной: от пафосной, оптимистической до сниженной, иронической. Обратимся к стихотворению И. Иртеньева «Песнь о юном кооператоре», в котором явно ощущается ироническая тональность изображенного социального события:

Сраженный пулей рэкета,
Кооператор юных лет
Лежит у платного сортира
С названьем гордым «туалет».

На перестройки пятом годе,
В разгар цветения ея,
Убит при всем честном народе
Он из бандитского ружья.

Мечтал покрыть Страну Советов,
Душевной полон широты,
Он сетью платных туалетов
Но не сбылись его мечты.

На землю кровь течет из уха,
Застыла мука на лице,
А где-то дома мать-старуха,
Не говоря уж об отце,

Не говоря уже о детях
И о жене не говоря...
Он мало жил на этом свете,
Но прожил честно и не зря.

На смену павшему герою
Придут отважные борцы
И в честь его везде построят
Свои подземные дворцы.

Выделенные типы литературно-художественных пространств не отрицают друг друга и чаще всего в целостном художественном тексте взаимодействуют, взаимопроникают, дополняют друг друга. Приведем в качестве примера подобного совмещения пространств разного типа стихотворение Н. Гумилева «Крыса»:

Вздрагивает огонек лампадки,
В полутемной детской тихо, жутко,
В кружевной и розовой кроватке
Притаилась робкая малютка.

Что там? Будто кашель домового?
Там живет он, маленький и лысый...
Горе! Из-за шкафа платяного
Медленно выходит злая крыса:

В красноватом отблеске лампадки,
Поводя колючими усами,
Смотрит, есть ли девочка в кроватке,
Девочка с огромными глазами.

– Мама, мама! – Но у мамы гости,
В кухне хохот няни Василисы,
И горят от радости и злости,
Словно уголечки, глазки крысы.

Страшно ждать, но встать еще страшнее.
Где он, где он, ангел светлокрылый?
– Милый ангел, приходи скорее,
Защити от крысы и помилуй!

В этом стихотворении можно усмотреть совмещение трех пространственных моделей: замкнутого точечного (его сигналы – точное указание на место происходящего: полутемная детская, кроватка, платяной шкаф), фантастического (образ домового, маленького и лысого, и образ крысы), психологического, которое воссоздается и прямыми лексическими средствами (*В полутемной детской тихо, жутко; Горе!; Страшно ждать, но встать еще страшнее*),

и косвенными, непрямыми номинациями: образ девочки с огромными глазами, ее изображенная высказанная речь (*Мама, мама!; Милый ангел, приходи скорее, Защити от крысы и помилуй!*) и невысказанная внутренняя (*Где он, где он, ангел светлокрылый?*). Доминирующим в данном стихотворении можно считать психологическое пространство.

Большое значение для выявления специфики художественного пространства, как показали исследования М. М. Бахтина, Ю. М. Лотмана, Б. А. Успенского, имеет анализ взаимодействия мира и человека, изображенного в литературно-художественном произведении, анализ взаимодействия сюжета и текстового пространства, анализ пространства в аспекте авторской точки зрения.

Так, Б. А. Успенский специально исследовал текстовую категорию пространства в свете категории авторской точки зрения, особое внимание уделяя пространственной перспективе построения повествования, которое он понимал как систему передачи изображаемого трех- или четырехмерного пространства в условиях художественных приемов искусства. Классическая линейная перспектива рассматривалась с точки зрения лица, непосредственно производящего описание, главным было определение словесной фиксации пространственно-временных отношений описываемого события к описывающему субъекту. В результате подобного рассмотрения Б. А. Успенский выделил две тенденции: 1) совпадение пространственных позиций повествователя и персонажа; 2) несовпадение пространственных позиций автора и персонажа.

При совпадении пространственных позиций рассказчик находится там же, в той же точке пространства, что и персонаж, он как бы прикреплен к нему и следует за ним. При этом Б. А. Успенский различает три варианта совпадения пространственных позиций. Во-первых, автор может полностью сливаться с персонажем, перевоплощаясь в него, принимая его психологию, идеологию. Подобный способ совпадения пространственных позиций – характерная черта поэтического текста, в прозаическом произведении он встречается при использовании различных субъективированных форм организации повествования, прежде всего сказа. Приведем пример лирического стихотворения И. Иртеньева («Моя Москва»), в котором наблюдается совпадение пространственных позиций автора и лирического героя:

Я, Москва, в тебе родился,
Я, Москва, в тебе живу,
Я, Москва, в тебе женился,
Я, Москва, тебя люблю!

Ты огромная, большая,
Ты красива и сильна,
Ты могучая такая,
В моем сердце ты одна.

Много разных стран я видел,
В телевизор наблюдал,
Но такой, как ты, не видел,
Потому что не видал.

Где бы ни был я повсюду,
Но нигде и никогда
Я тебя не позабуду,
Так и знайте, господа!

Во-вторых, автор следует за персонажем, но находится как бы над ним, расходясь с персонажем в идеологии.

В-третьих, автор находится в той же точке пространства, что и группа персонажей, совпадая с ними в пространстве. Приведем фрагмент рассказа А. Платонова «Возвращение»:

Вечером Любовь Васильевна рано собрала ужинать. Она хотела, чтобы дети пораньше уснули и чтобы можно было наедине посидеть с мужем и поговорить с ним. Но дети после ужина долго не засыпали; Настя, лежащая на деревянном диване, долго смотрела из-под одеяла на отца, а Петрушка, легший на русскую печь, где он всегда спал и зимой и летом, ворочался там, кряхтел, шептал что-то и не скоро еще уgomонился. Но наступило позднее время ночи, и Настя закрыла уставшие глаза, а Петрушка захрапел на печке.

Несовпадение пространственных позиций повествователя и персонажа обнаруживается при последовательном обзоре, когда наблюдается пространственная определенность позиции повествователя при переменной позиции персонажа. Данное явление также имеет несколько частных разновидностей.

Во-первых, это последовательный обзор, при котором пространственная определенность автора сочетается с переменной пространственной позицией персонажа, который находится по ходу действия в разных местах, объединяемых местом действия как отдельные сцены. Описывающий события повествователь перемещается в пространстве вслед за персонажем, при этом достигается эффект киноленты: передается совокупность сменяющих друг друга сцен. Приведем в качестве примера несколько строф из стихотворения Н. Гумилева «Сон Адама»:

От плясок и песен усталый Адам
Заснул, неразумный, у древа познания.
Над ним ослепительных звезд трепетанье,
Лиловые тени скользят по лугам,
И дух его сонный летит над лугами,
Внезапно наступнут зловещими снами.

Он видит пылающий ангельский меч,
Что жалит нещадно его и подругу

И гонит из рая в суровую вьюгу,
Где нечем прикрыть им ни бедер, ни плеч...
Как звери, должны они строить жилище,
Пращей и дубиной искать себе пищи.

Обитель труда и болезней... Но здесь
Впервые постиг он с подругой единство.
Подруге – блаженство и боль материнства,
И заступ – ему, чтобы вскапывать весь.
Служеньем Иному прекрасны и грубы,
Нахмурены брови и стиснуты губы.

Вот новые люди... Очерчен их рот,
Их взоры не блещут, и смех их случаен.
За вепрями сильный охотится Каин,
И Авель собирает маслины и мед,
Но воле не служат они патриаршей:
Пал младший, и в ужасе кроется старший...

Во-вторых, может крупным планом изображаться одна сцена, схваченная с движущейся позиции, с движущейся точки зрения автора; это может быть картина, изображенная сверху или изнутри движущегося транспорта, и т. п. Например, в стихотворении И. Иртеньева «Дорожное»:

Вы стояли на перроне,
Мимо поезд проносился
Темиртау – Воркута.
Вы кричали что-то громко,
Я пытался вас услышать,
Но мешал колесный стук.

Вот перрон пропал из виду,
Ваша стройная фигура
Тоже скрылася из глаз.
Я лежал на верхней полке,
Напряженно размышляя
Над значением ваших слов.

За окном столбы мелькали,
Водокачек вереницы
Уносились в никуда.
Так под стук колес вагонных
В тишине бессонной ночи
Эти строки родились.

В-третьих, возможна и общая, всеохватывающая точка зрения с «птичьего полета», когда очень широкий обзор создается за счет панорамного изобра-

жения события с одновременным охватом всей суммарной картины происходящего с какой-либо одной общей точки зрения. Приведем в качестве примера стихотворение И. Иртеньева «Пловец»:

Плывет пловец в пучине грозной моря,
Разбился в щепки ненадежный плот,
А он себе плывет, с волнами споря.
Плывет и спорит,
Спорит и плывет.

Над ним горят бесстрастные Плеяды,
Под ним ставрида ходит косяком,
А он, считай, шестые сутки кряду
Живет в открытом море босиком.

В морской воде процент высокий соли,
К тому ж она довольна холодна.
Откуда в нем такая сила воли,
Что он никак достичь не может дна?

Быть может, воспитание причиной?
А может быть, с рожденья он такой?
Факт тот, что с разъяренной пучиной
Он борется уверенной рукой.

Он будет плыть,
Покуда сердце бьется,
Он будет плыть,
Покуда дышит он,
Он будет плыть,
Покуда не спасется
Либо не будет кем-либо спасен.

М. М. Бахтину принадлежит антропоцентрическая концепция пространства художественного текста. Специально рассмотрев вопрос о пространственной форме героя, ученый пришел к выводу, что в литературно-художественном произведении находит отражение двойное сочетание мира с человеком: 1) мир изображается извне – как окружение человека и 2) мир изображается изнутри – как кругозор человека. В первом случае наблюдается внешнее формальное сочетание объектов мира пластически-живописного характера: в гармонии красок, линий, в симметрии и прочих эстетических сочетаниях. Как сочетание красок, линий, масс предмет самостоятелен, наряду с героями он воздействует на нас и воспринимается целостно. Это живописно-пластический принцип упорядочения и оформления внешнего предметного мира. Во втором случае мир изображается как кругозор действующего, поступающего сознания. Наблюдается ориентация в мире как события: мир – предмет поступка,

поступка-мысли, поступка-чувства, поступка-слова, поступка-дела. При этом центр тяжести находится в будущем, желанном, должном, а не в данности предмета, его наличности в настоящем. Противостояние предмета, пространственное и временное, – принцип кругозора. Центр пространственного расположения и ценностного осмысливания изображенных в произведении внешних предметов – внешнее тело и внешняя же душа человека (границы тела и души).

Ю. М. Лотман в серии работ, посвященных общей проблеме семиотики пространства («О понятии географического пространства в русских средневековых текстах», «Проблема художественного пространства в прозе Гоголя», «Заметки о художественном пространстве», «Сюжетное пространство русского романа XIX столетия»), большое внимание уделил раскрытию природы художественного пространства, его связи с формальными системами других моделей, в первую очередь с этическими. Особое внимание он уделил развитию сюжета литературных произведений в пределах определенного текстового пространства. В качестве примера можно привести одну очень интересную и плодотворную с точки зрения практического анализа локально-этическую метафору, предложенную ученым для характеристики персонажей. Ключевыми в ее формировании являются образы дороги и пути. Дорога – некоторый тип художественного пространства, универсальная форма организации пространства, в соответствии с которой строится литературно-художественное произведение, например «Мертвые души» Н. В. Гоголя. Путь – движение литературного персонажа в этом пространстве, реализация (полная или неполная) «дороги». Идея пути утверждается как норма жизни человека, народов и человечества, именно она определяет тип литературного героя: есть герои «пути» – движущиеся герои, имеющие цель, и есть противопоставленные им неподвижные герои. На материале произведений Л. Н. Толстого Ю. М. Лотман в соответствии с этой ключевой пространственной метафорой выявляет несколько типов героев: героев своего места, круга (Платон Каратаев) – это герои этической и пространственной неподвижности; героев открытого пространства, среди которых выделяются герои «пути» (Пьер Безухов, Левин, Нехлюдов) и герои «степи» (Хаджи-Мурат, Федор Протасов). Герои «пути» перемещаются по определенной пространственно-этической траектории в определенном направлении. При этом пребывание героя в каждой точке пространства и соответствующее этому моральное состояние мыслятся как переход в другое, следующее за ним состояние. Для такого героя являются принципиально важными внутренняя эволюция и признак «высоты»: его движение по моральной траектории есть восхождение/нисхождение либо смена того и другого. Герои «степи» являются символом антиаскетической, свободной от запретов жизни. Для них характерно свободное, непредсказуемое по направленности психологическое движение. Перемещение героя такого типа в моральном пространстве связано с реализацией внутренних качеств его личности.

Эволюция персонажа не происходит, ибо его функция – переходить границы, существующие для других; в его морально-этическом пространстве запреты и границы отсутствуют.

Лингвисты, занимавшиеся выявлением средств естественного языка, с помощью которых выражаются пространственные отношения (В. Г. Гак, И. М. Кобозева, М. В. Всеволодова, И. Р. Гальперин и др.), подчеркивали, что репрезентация этих отношений зависит от характера изображаемого пространства и признаков самих объектов, заполняющих его. В художественном тексте большое значение имеют к тому же точка зрения автора, воплощающего тот или иной тип пространства, и точки зрения персонажей, помещенных в это пространство и созерцающих его.

Человек в пространстве конкретен, он привязан к месту, вследствие чего, по утверждению И. Р. Гальперина, «пространственный континуум в художественных текстах значительно более точен, чем временной. Географические названия места действия и описание этих мест нередко даны в абсолютно реалистическом плане» (Гальперин, 1981, с. 89). В то же время точная пространственная адресация облегчает восприятие художественного текста, настраивает читателя на информацию определенного рода. Обычно она дается в начале художественного произведения или текстового фрагмента и очень часто выполняет функцию заглавия, например: «Обрыв» (И. Гончаров), «Вишневый сад», «Дом с мезонином» (А. Чехов), «Угрюм-река» (В. Шишков), «Планиета людей» (А. де Сент-Экзюпери), «Бахчисарайский фонтан» (А. Пушкин), «Мост Мирабо» (Г. Аполлинер), «Пармская обитель» (Стендаль), «Прерия» (Ф. Купер), «Холмы» (И. Бродский), «Зеленые холмы Африки», «Снега Килиманджаро», «Индийский поселок» (Э. Хемингуэй) и мн. др.

Топонимы вне текста уже содержат информацию об определенном пространстве. Так, читатель, обратившись к книге Н. Гумилева «Шатер», уже только по названиям стихотворений этого цикла будет иметь представление об их содержании: «Красное море», «Египет», «Сахара», «Суэцкий канал», «Судан», «Абиссиния», «Галла», «Сомалийский полуостров», «Либерия», «Мадагаскар», «Замбези», «Дамара», «Экваториальный лес», «Дагомей», «Нигер».

В художественном тексте топонимы выполняют текстообразующую, моделирующую функцию. Помещая персонаж в определенную среду, называя и именуя место его пребывания, автор, с одной стороны, осуществляет географическую конкретизацию описываемого события, приближая его к действительности, а также определенным образом характеризует персонаж, предопределяя его характер и дальнейшее развитие сюжета. Не случайно поэтому литературных героев различных авторов, а также жанр некоторых произведений определяют по параметрам изображенного в них пространства, например: деревенская проза, сельские жители, городской роман, морской роман, драма гостиной, драматургия кухонной раковины, колониальный роман и т. п. С другой стороны, зачастую топоним в тексте представляет собой свернутый

текст, текст в тексте, обладающий потенциалом культурно-исторических знаний, сознательно пробуждаемых автором и создающих ассоциативный пространственно-временной континуум. Это обусловлено тем, что топонимы напрямую связаны с историей, неотторжимы от нее, являются носителями информации о прошлом, знаками определенных культурно-исторических событий.

Нередко топонимика художественного текста согласуется с антропонимикой, пробуждая ассоциации, связанные с одними и теми же культурно-историческими событиями, персонифицированными в культурной памяти народа, нации, отдельного человека. Такого рода пространственные аллюзии – характерная черта идиостиля О. Мандельштама. Например, в его стихотворении «Золотистого меда струя...» (см. практикум, упражнение 45) именно благодаря топонимам и антропонимам создаются образы двух эпох – исторической и современной поэту.

В то же время топонимы могут быть нацелены и на будущее или могут быть знаками фантастического, еще не освоенного человеком и незнакомого ему мира. При этом изображенные в художественном тексте воображаемые миры становятся художественной реальностью, например: «Остров Утопия» (Т. Мор), «Город Солнца» (Т. Кампанелла), «Марсианские хроники» (Р. Брэзбери), «Остров Накануне» (У. Эко), «Волшебник Изумрудного Города» (А. Волков), «Остров доктора Моро» (Г. Уэллс). Причем в подобных литературно-художественных произведениях употребляется соответствующая фантастическому пространству окказиональная антропонимика: Ассоль, Тави Тум (А. Грин), Гэндалф (Дж. Толкиен), Гулливер (Дж. Свифт) и др. Таким образом, антропонимы, являясь неотторжимой частью характеристики персонажа, содержат дополнительную информацию о месте его проживания, его происхождении, социальном положении.

Как видим, топонимы выполняют различные текстовые функции, при этом их основная функция вне текста – наименование точки географического пространства – может быть не основной в условиях литературно-художественного целого, когда главным становится пробуждение в сознании читателя исторических, социальных, культурных коннотаций топонимов, аккумулярованных ими в процессе их исторического существования.

Топонимия и антропонимия, а также лексика с пространственным значением, характерная для конкретных литературно-художественных произведений, в дальнейшем вбирают в себя содержание всего текста и приобретают символическое значение, становясь знаками тех или иных исторических событий, изображенных в тексте, например: «Дом на набережной» (Ю. Трифонов), «Собор Парижской Богоматери» (В. Гюго), «Петербург» (А. Белый), «Тихий Дон» (М. Шолохов), «Река Потудань» (А. Платонов), «Господин из Сан-Франциско» (И. Бунин), «Тамань» (М. Лермонтов), «Кавказский пленник» (Л. Толстой). Каждое из этих произведений символизирует определенную эпоху, связанную с изображенными в них событиями. Не случайно поэтому

можно говорить о Петербурге Ф. Достоевского, А. Белого, А. Блока; о Москве А. Пушкина, М. Булгакова, М. Цветаевой.

Лексические экспликатеры художественного пространства, употребляющиеся в разных текстовых фрагментах, функционально-семантически сближаются и образуют в тексте функционально-текстовые парадигмы слов с пространственным значением. Анализ их семантики в соотнесенности с развитием сюжета позволяет говорить о монотопической и политопической структурах литературно-художественного пространства. В первом случае текстовое пространство организуется вокруг одной точки: это может быть комната, город, деревня. При этом пространственная конкретизация достигается благодаря дискретизации, выделению и описанию частных пространственных объектов внутри основного пространства. Это может быть описание улиц, различных зданий, строений внутри города, деревни, убранства комнат, как, например, в стихотворении Н. Заболоцкого «Городок» (см. практикум, упражнение 105).

Для монотопической структуры пространства характерно описание конкретного места и ближайшей окрестности, т. е. основной точки локализации описываемого события и множества точек субъектно-объектной локализации, близких по расстоянию к основной и окружающих ее. Это тип замкнутого пространства.

Во втором случае, когда текстовое пространство имеет политопическую структуру, оно организуется вокруг двух и более точек локализации событий и создается расстояниями между этими точками. Для формирования такого текстового пространства важны идея расстояний, их измерения в параметрах «далеко – близко», и идея перемещения из одной точки в другую как по горизонтали (пространство дороги), так и по вертикали («верх – низ»). В данном пространстве ориентационные параметры также характеризуются оппозицией «здесь – там». Например, у Н. Гумилева:

Рощи пальм и заросли алоэ,
Серебристо-матовый ручей,
Небо, бесконечно голубое,
Небо, золотое от лучей.

И чего еще ты хочешь, сердце?
Разве счастье – сказка или ложь?
Для чего ж соблазнам иноверца
Ты себя покорно отдаешь?

Разве снова хочешь ты отравы,
Хочешь биться в огненном бреду,
Разве ты не властно жить, как травы
В этом упоительном саду?

Политопическая структура этого стихотворения создается совмещением изображения географического открытого пространства (*рощи пальм; заросли*

алоз; небо, бесконечно голубое) и психологического замкнутого пространства, локализатором которого является изображенный в стихотворении образ сердца.

Наряду с лексикой в художественном тексте активно используются грамматические средства формирования текстового пространства: различные предложно-падежные формы, словообразовательные средства, формы имен с пространственным значением, а также бытийные предложения. Предложно-падежные формы с пространственным значением – одно из частотных средств называния литературно-художественных произведений. Например: «К морю» (А. Пушкин), «Над пропастью во ржи» (Д. Сэлинджер), «На дне» (М. Горький), «В прекрасном и яростном мире» (А. Платонов), «Вечера на хуторе близ Диканьки» (Н. Гоголь), «За рекой, в тени деревьев» (Э. Хемингуэй) и т. п.

Сама структура бытийных предложений специализирована для выражения пространственных отношений, ибо включает в себя в качестве обязательных три компонента: локализуемый объект, предикат (чаще всего им являются глаголы бытия, существования, местопребывания в пространстве, движения) и локализатор. Данные предложения используются для отображения пространственных координат изображаемых событий как внешнего, так и внутреннего мира.

Динамика пространства создается текстовой последовательностью позиций, создающих образ движущегося, изменяющегося пространства за счет смены объектов, наполняющих его, как, например, в стихотворении Н. Гумилева «Прапамять»:

И вот вся жизнь! Круженье, пенье,
Моря, пустыни, города,
Мелькающее отраженье
Потерянного навсегда.

Бушует пламя, трубят трубы,
И кони рыжие летят.
Потом волнующие губы
О счастье, кажется, твердят.

И вот опять восторг и горе,
Опять, как прежде, как всегда,
Седою гривой машет море,
Встают пустыни, города.

Когда же наконец, восставши
От сна, я буду снова я –
Простой индеец, задремавший
В священный вечер у ручья?

Итак, художественный образ пространства в литературном произведении субъективно детерминирован, имеет концептуально-психологическое основание, что обуславливает его уникальность и своеобразие. Обобщение близких, похожих по характеру репрезентации пространственных отношений в контексте

различных литературно-художественных произведений позволяет говорить об общих закономерностях воплощения пространства в художественном тексте, о его основных типологических разновидностях: психологическом, географическом, точечном, фантастическом, космическом. При этом выделяются моно- и политопические пространственные структуры, статические и динамические по характеру изображения, имеющие различную пространственную перспективу, обусловленную точкой зрения автора и особенностями локализации в пространстве персонажей.

Что касается отдельного художественного текста, то создаваемый на его страницах образ пространства всегда уникален и своеобразен. Так, если обратиться к рассказу Н. А. Тэффи «Счастье», то в нем можно отметить следующие особенности организации пространства. В данном рассказе обнаруживается политопическая структура художественного текстового пространства: в нем воплощено точечное замкнутое пространство семейного дома, линейное динамическое пространство улицы и фантастическое психологическое пространство счастья-зверя, которое доминирует с учетом концептуальной значимости. Интересно динамическое развертывание образа художественного пространства в этом рассказе. Сначала в обобщенном зашифрованном для читателя виде дается указание на местонахождение психологического пространства счастья: *...Находится оно совсем не в том месте, где ему быть надлежит.* Затем все три пропозиции, зеркально повторяющие описание состояния и поведения счастливых людей в точечном замкнутом пространстве дома и открытом пространстве улицы (сначала скучные и тусклые глаза, затем оживление при упоминании несчастливых неудачников, бурное неумеренное проявление счастья-злосчастья), завершаются описанием счастья-зверя, о котором делается предположение в конце второй макропропозиции: *А счастье, очевидно, приходит к людям таким жалким и голодным зверем, что нужно его тотчас же хорошенько накормить теплым человеческим мясом, чтобы он взыграл и запрыгал.* В счастливом доме жениха Андрея Ивановича и невесты Ольги Вересовой это счастье-зверь полностью завоевало пространство: *Счастье, накормленное и напоенное, прыгало из комнаты в комнату и выгибало, как кошка, спину дугой.* Завершается рассказ тем, что счастье-зверь, властвующий над душой Анны Ивановны, неожиданно разбогатевшей бедной учительницы, питается неудачами и неурядицами бывшей подруги: *Она съела меня, а против моего трупа не имела буквально ничего.*

В рассказе используется минимум лексических средств репрезентации пространства (место, дом, улица, коляска, магазин), которое вследствие этого становится предельно обобщенным, неконкретным. Формирование образа пространства в данном тексте осуществляется нелексическими средствами прежде всего. Н. А. Тэффи создает символическое пространство счастливых людей, которое никак не детализировано и не конкретизировано. Есть только оценочные квалификации изображенного пространства: *счастливый брак; счастли-*

вый дом. Антропонимы используются не только для создания образов счастливых людей, но и для создания пространственного фона несчастливцев: У Раклеевых ад кромешный. Катенька чуть не повесилась. Молина руки подавать не хочет.

В рассказе реализуется классическая линейная перспектива, так как наблюдается совпадение пространственных позиций повествователя и персонажа, повествователь находится в той же точке, там же, что и группа персонажей, описание надличностно, объективированно. За счет последовательности пропозиций и смены объектов, наполняющих пространство, передается внутренняя динамика пространства. В данном рассказе персонажи и связанные с ними ситуации последовательно локализируются в разных пространственных точках: счастливый дом Голиковых, счастливый дом Ольги Вересовой, счастливый экипаж Анны Ивановны. Хотя, еще раз подчеркнем, полностью отсутствует детализация в их описании. Динамика пространства достигается активным использованием предикатов движения и местоположения, сочетающихся с различными предложноподлежащими формами существительных пространственной семантики: *И я пошла к Голиковым; Шла к ним, как на редкий спектакль, а спектакль не состоялся; Вскоре после этого известия я встретила с ней на улице. Она ехала в собственном экипаже <...> Я села, и она тотчас стала рассказывать, какой у нее дом и сколько стоит коляска <...> Но когда я хотела выйти у одного магазина, она ни за что не могла со мной расстаться и велела кучеру ждать, а сама пошла за мной.*

Как видим даже по этим фразам из текста рассказа, для создания образа динамического пространства Н. А. Тэффи активно использует предикаты движения, причем наблюдается тождественный повтор одних и тех же глаголов движения.

Текстовое время и языковые средства его репрезентации

Время – такой же обязательный атрибут денотативного пространства текста, как и пространство. В различных системах знания, накопленных человеческим разумом, существуют разнообразные представления о времени: бытовое, обыденное представление, научно-физическое, научно-философское, грамматическое и пр. Множественность подходов к выявлению феномена времени детерминирует неоднозначность его толкования. Ю. С. Степанов, исследуя концепт «время», отметил, что «концепт этот столь труден уже сам по себе, да и к тому же столь запутан различными точками зрения и научными спекуляциями, что единственный способ внести хоть какую-то ясность в культурологическом отношении – это выделить в нем именно культурологический компонент, т. е. вопрос не о времени вообще, а о “времени мира”» (Степанов, 1997, с. 120).

Традиционно считается, что исторически в культурном сознании сложилось два представления о времени: о времени циклическом и времени линейном.

Время циклическое представляет собой последовательность однотипных событий, жизненных кругов, вращение по кругу, восходящее к сезонным циклам. При подобном представлении о времени акцентируется общность человеческих судеб, наблюдается ориентация на типизацию и отождествление различных событий и их участников. Характерными признаками циклического времени являются завершенность, повторяемость событий, идея возвращения, неразличения начала и конца. Это обобщенное, вечное время, повторяющееся и непреходящее. Время линейное связано с представлением об однонаправленном поступательном движении событий, с формированием исторического сознания, с идеей начала, конца, эволюции, развития. При этом особо значимым является актуализация неповторимости, уникальности событий, их единичности, а также актуализация необратимости самого жизненного процесса. Подобное представление о времени ориентировано на индивидуализацию событий и их участников. Важными признаками его являются конкретность, единичность, однонаправленное культурно-историческое развертывание. А. Я. Гуревич отмечает, что христианское сознание соединило в естественном синтезе характеристики цикличности и линейности и что подобное соединение представлений о времени в разных формах можно наблюдать на протяжении всей истории человечества. Указывает исследователь и на то, что доминанта того или другого представления о времени является мировоззренческим маркером (см. об этом: Гуревич, 1972).

Ю. С. Степанов, исследуя развитие концепта «время», выделяет три типа времени: циклическое (кольцевое), линейное (по его мнению, это то же представление о кольце, но кольце разомкнутом, разорванном в одном месте) и разом данное, которое определяется следующим образом: «Мы обозначаем этим термином такое представление, когда “настоящее”, “прошлое” и “будущее” мыслятся как бы разом, одновременно данными сознанию человека и одновременно присутствующими в определенной его действительности» (Степанов, 1997, с. 124). Думается, что для практики лингвистического анализа текстового времени важно различать время циклическое, линейное, разом данное и способы их репрезентации.

В наивной картине мира человека время интуитивно сближается с периодом жизненного существования, оно, как и пространство, присваивается человеческим сознанием, антропологизируется и предстает как время жизни человека, социального общества, нации. По мнению А. Я. Гуревича, в этом случае оно становится принадлежностью человеческого сознания. Естественно, что эта важнейшая универсалия человеческого бытия находит своеобразие воплощения в семантике текста, что порой подчеркивается самим названием литературно-художественных произведений: «Время и семья Конвей» (О. Б. Пристли), «Время жить и время умирать» (Э. М. Ремарк), «Утро» (Н. А. Заболоцкий) и др.

Если пространство наполняется вещами, объектами разного рода и ими репрезентируется, то время характеризуется событиями, их развитием и последовательностью. Вследствие этого оно включает, во-первых, семантику ограниченной длительности, различающей события, семантику меры, временного периода, точек времени. Во-вторых, оно включает семантику неограниченной длительности, семантику текущего времени, временных изменений от прошлого к настоящему и будущему. Подобное двойственное осмысление времени находило отражение в семантике соответствующей лексики древнейших индоевропейских языков, что и подчеркнул Ю. С. Степанов, ссылаясь на «Словарь синонимов главнейших индоевропейских языков» К. Д. Бака: «Индоевропейские этимологии этого концепта группируются в две основные сферы: а) обозначения “отрезка” или “меры”, первоначально длины, перенесенные на время вообще; б) разнообразные обозначения “точек” и “отрезков” времени/не времени как длительность, таких как “час”, “год”, “день” и под.» (Степанов, 1997, с. 120).

В качестве основных признаков реального времени (времени действительного мира) принято называть его одномерность, необратимость, однонаправленность (от прошлого к настоящему и будущему), протяженность (длительность), временной порядок, одновременность/разновременность, кратность (повторяемость) /однократность. В художественном тексте наблюдается, с одной стороны, стремление авторов передать жизненный поток событий подобно реальному времени, а с другой – стремление передать существеннейшие свойства времени, изменить его ход, размыть, разомкнуть временные границы, превратить однонаправленность времени. В. Б. Шкловский в статье «Новелла тайн» сопоставлял временную последовательность, отражающую реально текущее время, с повествованием, в котором есть тайны, что нередко сопровождается временными перестановками (см.: Шкловский, 1976). Именно различные временные сдвиги, временные отклонения, изображение в литературно-художественном тексте нарушений реального хода событий вызывают большой интерес исследователей при рассмотрении временных отношений в тексте.

Текстовое художественное время является моделью воображаемого мира, в различной степени приближенного к реальному, от которого оно отличается многомерностью, образностью. Каждое отдельное литературно-художественное произведение имеет собственное время, характеризующее отображаемый в данном произведении мир событий, отношений, переживаний. Художественное время – это и репрезентация реального времени в различном объеме, масштабе, с различных точек зрения, и своеобразный аспект художественно изображенной действительности, и конструктивный элемент текста. Сам ход времени в художественном тексте иной, чем в действительности, так как автор текста волен в общем потоке изображаемых событий выделять, укрупнять те из них, которые в соответствии с его творческим замыслом являются наиважнейшими, ключевыми, и, наоборот, компрессировать, сжимать события менее важные.

Существуют различные языковые способы свертывания событий (актуализации мгновенности) или их развертывания, растяжения с максимальной детализацией, конкретизацией всех аспектов изображаемого события. По мнению И. Р. Гальперина, «описываемое явление становится приближенным к наблюдателю (читателю), когда оно выделено. Выделение в тексте осуществляется перерывом в развертывании событий и фиксированием внимания на каком-либо отрезке текста... в тексте такие кадры представлены описанием, диалогом, размышлением авторов... Континуум в художественном произведении одновременно непрерывен и дискретен. Когда он непрерывен, он рисует действие, деятельность; когда он дискретен, он выражает состояние или качество» (Гальперин, 1981, с. 94). Таким образом, описание состояния человека и среды, различных качеств замедляет ход времени и укрупняет макропропозиции, становясь основой дискретности текста. Изображение действий и деятельности – основа временной непрерывности. Кроме того, в художественном тексте могут наблюдаться временные отклонения, нарушения временного порядка другого рода, так называемые ахронии. Они проявляются в двух разновидностях: как ретроспекции, или возврат к уже обозначенному, изображенному событию, взгляд в прошлое, и как проспекции – т. е. взгляд в будущее.

Хотя время в тексте – «категория креативная» (Г. А. Золотова), оно тем не менее ориентировано на определенный прототип. По мнению А. В. Бондарко, «прототипический временной дейксис выступает в ситуативно актуализированной речи как осознаваемая участниками речевого акта и существенная для смысла высказывания (интенциональная, входящая в намерения говорящего) характеристика действия как прошедшего, будущего или настоящего. Прототипический временной дейксис служит “образцом” для ряда производных, более сложных разновидностей отношений временного действия к исходной точке отсчета. Речь идет о том типе нарративного художественного текста, который отличается отсутствием соотнесенности времени описываемых событий с моментом речи автора» (Бондарко, 1997, с. 33). Прототипический временной дейксис является основой формирования текстового времени, так как в художественном тексте время изображаемых ситуаций, событий дается относительно точки отсчета, т. е. обязательно конкретизируется в общем временном плане как настоящее, прошедшее и будущее. Прототипическая основа темпорального пространства текста создается различными языковыми средствами, основу которых составляют функции видовременных форм глагола, грамматическая структура предложений и соответствующая лексика.

Как показали исследования категории времени в художественном тексте (И. Р. Гальперин, Г. А. Золотова), текстовые функции времен различны: «Прошедшее время ближе и понятнее, чем будущее... В художественном произведении прошедшее время приближено к нам. Силой художественной изобразительности автор делает прошлое настоящим. Читатель как бы становится свидетелем и наблюдателем происходящего» (Гальперин, 1981, с. 92). Формы

настоящего времени – основной способ презентации вечных истин, независимых от субъекта. По наблюдениям И. Р. Гальперина, «в разных языках настоящее время выражает наиболее обобщенное время. Оно как бы имеет разнонаправленные векторы – в прошлое и в будущее... Настоящее в художественном произведении фактически вневременно, но, будучи приближено, оно выражает реальность действия... оно способно передавать значение повторяющегося действия, может также выражать значение постоянного действия. Такой широкий диапазон значений дает возможность использовать настоящее время в разных ситуациях и в разных эстетико-художественных целях» (Гальперин, 1981, с. 99). Активно использует формы настоящего глагольного времени в функции презентации вечных истин А. Платонов. См., например: *Вся любовь происходит из нужды и тоски* («Возвращение»).

В то же время в художественном тексте временные значения не всегда четко противопоставляются и дифференцируются, так как общая семантика текста способна редуцировать, стирать темпоральные различия, следствием чего является контаминация, переплетение временных значений в контексте текстового фрагмента или целого текста. Значения глаголов преобразуются в тексте, в результате чего, как замечает И. Р. Гальперин, «их временные параметры перестают играть какую-либо роль в рамках всего текста» (Там же, с. 94). Например, подобное переплетение времен с одновременным стиранием их различий наблюдается в стихотворении в прозе И. С. Тургенева «Христос» (см.: практикум, упражнение 6).

Специфика текстового времени проявляется в том, что оно является перцептуальным, время в тексте – «объемное построение автора-перцептора» (Золотова, 1997, с. 38), так как оно воспринимается и воспроизводится субъективно, расчлененно и с возможным нарушением хода реального хронологического времени. Оно противостоит объективному времени, так как «время объективное – мера движения внешнего мира (астрономическое, биологическое, социальное время). Субъективное время – мера сознания, понятого как процесс. В художественном тексте объективное время представлено констатацией факта (“Он умер в январе...”), а субъективное – его восприятием (“Под фонарем стоял мороз у входа”))» (см.: Чернейко, 1997, с. 127).

Субъективная природа текстового времени детерминирована точкой зрения автора-наблюдателя, которая является основной организующей силой временных отношений в художественном тексте. Различаются внутренняя и внешняя точки зрения: «В плане временной характеристики использование внутренней точки зрения имеет место в том случае, когда временная позиция повествователя синхронна описываемому им времени (он ведет свое повествование как бы из “настоящего” участников действия), тогда как внешняя точка зрения представлена при ретроспективной позиции автора» (Волков, 1997, с. 221). Например, в следующем стихотворении С. Есенина можно усмотреть внутреннюю точку зрения в плане временной характеристики:

Сыплет черемуха снегом,
Зелень в цвету и росе.
В поле, склоняясь к побегам
Ходят грачи в полосе.

Никнут шелковые травы,
Пахнет смолистой сосной.
Ой вы, луга и дубравы, –
Я одурманен весной.

Радуют тайные вести,
Светятся в душу мою.
Думаю я о невесте,
Только о ней лишь пою.

Сыпь ты, черемуха, снегом,
Пойте вы, птицы, в лесу.
По полю зыбистым бегом
Пеной я цвет разнесу.

Стихотворения в прозе И. С. Тургенева организованы преимущественно внешней точкой зрения в плане временной характеристики. Рассмотрим в качестве примера стихотворение «Воробей» (см. практикум, упражнение 91).

Особый способ субъективизации времени – авторское вмешательство в ход времени, актуализация его длительности и параллельно динамизация пространства – перечисление имен предметов, что тонко подметила О. Г. Чернейко: «И предметы, собранные взглядом (перечисление), и предмет, “растянутый мыслью”, вводят в описание пространства (“тел друг подле друга”) категорию субъективного времени: времени-длительности и времени-момента... Само перечисление имен предметов видимого мира, выстроенное в естественные для языка линейные последовательности – один из способов введения субъективного времени-длительности, возникающего при восприятии предметов мира, т. е. времени авторского восприятия... Читатель “видит” время как длительность, явленную в движении взгляда наблюдателя, фокусировках его зрения, создающих фигуры и фон. Простое перечисление придает форму однородной протяженности (длительности) качественно разнородным, т. е. отличным друг от друга предметам. Это особый вид пространства-времени, где носитель статики – вещь, ставшее, а носитель динамики – взгляд» (Чернейко, 1997, с. 127–128). Приведем следующий пример подобной актуализации длительности времени в стихотворении О. Мандельштама:

Медлительнее снежный улей,
Прозрачнее окна хрусталь,
И бирюзовая вуаль
Небрежно брошена на стуле.

Ткань, опьяненная собой,
Изнеженная лаской света,
Она испытывает лето,
Как бы не тронута зимой.

И если в ледяных алмазах
Струится вечности мороз,
Здесь – трепетание стрекоз
Быстроживущих, синеглазых.

Наряду с грамматикой времени, в которой особое значение имеют видо-временные формы глагола и синтаксические конструкции, в литературно-художественном произведении большую роль играют лексические средства, прямо или косвенно обозначающие время. Общая текстовая функция этих слов – указание на время действия изображаемых событий – является основанием их объединения в одну функционально-текстовую парадигму слов. Лексическую основу текстового времени составляют слова *время, эпоха*; названия времен года (*зима, весна, лето, осень*); названия месяцев, дней недели, времени суток (*утро, день, вечер, ночь*); слова *минута, секунда, вчера/сегодня/завтра, вечность, пора, миг, мгновение, момент*; названия периодов жизни человека (*детство, юность* и пр.). Именно эта лексика в первую очередь формирует темпоральное пространство художественного текста.

Подобная же лексика очень часто является основным компонентом заглавий литературно-художественных произведений, становится основой метафорической номинации времени. Приведем ряд подобных заглавий: «Час быка» (И. Ефремов), «Детство. Отрочество. Юность», «Воскресение» (Л. Толстой), «Детские годы Багрова-внука» (И. Аксаков), «Семнадцать мгновений весны» (Ю. Семенов), «Хмурое утро», «Восемнадцатый год» (А. Толстой), «1984» (Дж. Оруэлл), «Герой нашего времени» (М. Лермонтов), «Исповедь сына века» (А. Мюссе), «Хроника времен Карла IX» (П. Мериме), «19 октября» (А. Пушкин) и мн. др. Большая часть подобных заглавий антропоцентрична, ибо содержит наведенные содержанием целого текста субъективно-оценочные коннотации, связанные с изображенным в тексте временем жизни определенных персонажей, с темпорально-обусловленными переживаниями лирического героя в поэтическом тексте. Например, в приводимом ниже стихотворении Н. Гумилева «Осенняя песня» наряду с лексикой, прямо номинирующей сезонное время, изображены и традиционные атрибуты осени (сухой падающий лист, бледно-желтый или багряный, и др.). В то же время стихотворение наполнено метафорической лексикой, сравнениями, создающими удивительно самобытный образ осени:

Осенней неги поцелуй
Горел в лесах звездой алой,
И песнь прозрачно-звонких струй
Казалась тихой и усталой.

С деревьев падал лист сухой,
То бледно-желтый, то багряный,
Печально плача над землей
Среди росистого тумана.

И солнце пышное вдали
Мечтало снами избылья
И целовало лик земли
В истоме сладкого бессилья.

А вечерами в небесах
Горели алые одежды
И, обгаренные, в слезах,
Рыдали Голуби Надежды.

Летя в безмирной красоте,
Сердца к далекому манили
И созидали в высоте
Венки воздушно-белых лилий.

И осень та была полна
Словами жгучего напева,
Как плодоносная жена,
Как прародительница Ева.

По мнению Е. А. Яковлевой, языковая модель времени содержится в семантике подобных слов – «носителей модели». Исследуя лексические оппозиции и микропарадигмы слов с семантикой времени (*время – вечность, время – пора, минуты/миг/мгновение/момент*), Е. А. Яковлева выявила особенности их функционирования в речи и специализацию в выражении различных временных значений, которые имеют большое значение для практического анализа лексических средств воплощения индивидуально-авторского представления времени в художественном тексте (см.: Яковлева, 1994). По ее наблюдениям, время как форма земного существования, мера земного бытия, не исключającego измерения, количественного выражения, противопоставлено вечности, которая является областью Божественного Абсолюта, царством Бога, истины, Духа, исключающей обыденность и ординарность. В оппозиции «время – пора» первый ее член символизирует линейное время – неповторимое и уникальное, а второй – время цикличное, повторяющееся, изображающее общность человеческих судеб. Парадигма слов *миг, мгновение/минуты, секунды/момент*, по наблюдениям Е. А. Яковлевой, имеет следующую темпоральную специализацию: *минуты* и *секунды* – это знаки бытового времени частного человеческого существования, времени повседневного, которое подлежит измерению на оси отдельной человеческой жизни и может планироваться. *Миг* и *мгновение* обычно используются для изображения особого эмоционального мироощущения сверхкратного,

удлотненного времени какого-либо значительного события. Эта лексика используется для изображения исключительного, надбытового времени, в котором происходят уникальные, особо значимые события. При этом обнаруживается личностная причастность субъекта к времени речи. *Момент* – знак рационального аналитического восприятия времени, времени стечения обстоятельств и сплетения событий.

Таким образом, текстовое время – это созданная фантазией автора и обусловленная его мировоззрением и творческим замыслом модель воображаемого мира, в разной степени приближенная к реальному миру, которая отличается многомерностью, объемом и иерархичностью частных темпоральных значений. В художественном тексте находят отражение основные универсальные представления о ходе времени и его свойствах: наполненность событиями; цикличность/линейность/временная данность; диалектика времени; движение от прошлого к настоящему, от настоящего к будущему; непрерывная текущность/длительность/временная фиксированность событий. В художественном тексте воплощаются также и уникальные индивидуально-авторские представления о времени, которые проявляются: 1) в текстовых ахрониях (ретроспекциях и проспекциях); 2) в сжатии (свертывании) и в растягивании (развертывании) времени протекания событий; 3) в дискретности времени.

Каждое отдельное литературное произведение имеет собственные уникальные особенности создания образа художественного времени. Обратимся к рассказу В. М. Шукшина «Срезал», который отличается сложным переплетением временных значений. Темпоральное пространство данного текста наполнено одним событием, изображенным в различных временных планах. В этом небольшом рассказе выявляется представительный функционально-смысловой класс слов и словосочетаний с темпоральным значением, актуализирующих разные свойства сюжетного времени: его длительность (*долго, два раза, пока, без передышки, за всю свою жизнь, сто раз, сотни раз* и пр.); диалектику времени, движение от прошлого к настоящему и будущему (*тогда, тогда-то – теперь, сейчас – потом, завтра, дальше*); временную фиксированность (*к вечеру, решающая минута, в один прекрасный момент, такой момент*); повторяемость, цикличность (*как всегда, опять, всякий раз*). В данном тексте имеются ахронии: ретроспекции (*1812 год, в прошлом году*), проспекция (*завтра*). Можно говорить о сложном переплетении различных темпоральных значений, создающих образ многомерного, иерархически организованного темпорального пространства текста с доминантой циклического кругового движения времени *люди*. Весь контекст задается предикативной конструкцией, акцентирующей повторяемость события: *так повелось*. Обобщенность описания усиливается сравнением ситуации со спектаклем, на который ходят деревенские мужики, цикличности.

Сама структура текстового времени в рассказе имеет круговую форму: в последнем авторском описании употребление наречия *всегда* подчеркивает повторяемость данного события, его типичность: *Глеб усмехнулся и не торопясь вышел из избы. Он всегда один уходил от знатных людей.*

Описание основного для сюжета рассказа события – «срезания» кандидатов – также двупланово. С одной стороны, оно внутренне драматично, имеет собственную динамику развития, с другой стороны, автор постоянно подчеркивает различными средствами типичность и повторяемость его протекания. Выделяемые в структуре события основные части: экспозиция, завязка, развитие, кульминация, развязка

Таким образом, можно сделать вывод: В. М. Шукшин в рассказе «Срезал» использует совокупность лексико-синтаксических и текстовых возможностей для воплощения на его страницах сложного, многослойного образа художественного времени – линейно-циклического, дискретного, содержащего ретроспективные и проспективные временные значения, субъективно окрашенного.

Эмотивное пространство текста

Основополагающие категории художественного текста, являющиеся носителями субъективного и объективного, – автор и персонаж, которые всегда занимают центральное положение в художественном произведении вследствие его абсолютной антропоцентричности. Это обуславливает и путь интерпретации художественного текста, в основе которого всегда лежит антропоцентрический подход.

Чувства, которые автор приписывает персонажу, предстают в тексте как объективно существующие в действительности (д и к т а л ь н ы е), а чувства, испытываемые автором и выражаемые им, имеют субъективную окраску (м о д а л ь н ы е). В целостном тексте гармонически переплетаются диктально-эмотивные смыслы (уровень персонажей) и модально-эмотивные смыслы (уровень авторского сознания), совокупность которых и составляет ядро эмотивного содержания текста.

Образ автора и образы персонажей – фигуры не равновеликие в художественном произведении. Автор связан крепкими узами с изображенным миром действительности, в том числе и с миром героев. Очень образно охарактеризовал эту связь М. М. Бахтин: «Автор – носитель напряженно-активного единства завершеного целого, целого героя и целого произведения... Сознание героя, его чувства и желания – предметная эмоционально-волевая установка – со всех сторон, как кольцом, охвачены завершающим сознанием автора о нем и его мире. Живой носитель этого единства завершения и есть автор, противостоящий герою как носителю открытого и изнутри себя не завершеного единства жизненного события» (Бахтин, 1979, с. 14–15; см. об этом также: Виноградов, 1980, с. 208–209). Выделяя в качестве отдельного объекта исследования эмоциональную структуру образов персонажей, мы понимаем относительную условность их независимости от автора в контексте целого произведения.

Бинарность эмотивного содержания обусловлена не только текстовыми свойствами носителей чувств (автор – персонаж), но и функционально. Как отмечает В. И. Постовалова, «мировидение имеет две базисные функции – интерпретативную (осуществлять видение мира) и вытекающую из нее регулятивную (служить ориентиром в мире, быть универсальным ориентиром человеческой жизнедеятельности)» (Постовалова, 1988, с. 25). Можно предположить, что целостное эмотивное содержание предполагает обязательную интерпретацию мира человеческих эмоций (уровень персонажа) и оценку этого мира с позиции автора с целью воздействия на этот мир, преобразования его.

В художественной литературе обнаруживается не только двойная аксиология (см.: Гинзбург, 1979, с. 217), но и двойная психология персонажей и психология автора, находящихся в сложных, порой антагонистических отношениях. В связи с этим при относительно безграничном многообразии текстовых эмотивных смыслов можно выделить две типологических разновидности: эмотивные смыслы, включенные в структуру образа персонажа, и эмотивные смыслы, включенные в структуру образа автора.

Образ персонажа

Персонаж относится к разряду основных содержательных универсалий текста и, по мнению В. А. Кухаренко, даже возглавляет систему текстовых универсалий. В связи с этим эмотивные смыслы, включаемые в его содержательную структуру, обладают особой информативной значимостью в тексте.

Эмоции персонажа изображаются как особая психическая реальность. Совокупность эмоций в тексте – своеобразное динамическое множество, изменяющееся по мере развития сюжета, отражающее внутренний мир персонажа в различных обстоятельствах, в отношениях с другими персонажами.

Извлечение из текста эмотивной лексики и рассмотрение ее в изоляции от текста дает лишь приблизительное, самое поверхностное представление о наборе эмотивных смыслов, реализующихся в тексте в целом в плане их однотипности/разнотипности, монотональности/политональности. Так, например, в рассказе В. М. Шукшина «Обида» значительно преобладает изображение негативных эмотивных смыслов, тональность которых задается заглавием. К подобным же, тяготеющим к монотональности текстам можно отнести его рассказы «Горе», «Ванька Тепляшин» (доминантный ряд «тоска»), «Случай в ресторане» (доминантный ряд «любовь, симпатия»), «Медик Володя» (доминанта «радость»), «Ноль-ноль целых» (доминанта «злость, возмущение»). В то же время манера психологического анализа В. М. Шукшина отличается изображением политональности, разнообразия воплощаемых эмотивных смыслов. Так, в рассказе «Верую!» представлена яркая палитра эмоциональных смыслов (жалость, злость, любовь, ненависть, возбуждение, покой, удивление и др.), крайними полюсами которых являются чувства веры и тоски,

передаваемые в тексте многочисленными лексическими номинациями (около 30 обозначений чувства веры и примерно столько же номинаций тоски).

В рассказе «Страдания молодого Ваганова», текстовая эмотивная семантика которого в дальнейшем станет объектом нашего анализа, также обнаруживается богатство и разнообразие эмоций: спокойствие, досада, любовь, вина, жалость, беспокойство, волнение, удивление, испуг, предчувствие, раздражение, злость, нежность, страдание, тревога, боязнь, смущение, одиночество, озабоченность, доверие, терпение, горе, сомнение, обида, искренность, несдержанность, растерянность, гордость и др. Как видим, в этом рассказе изображаются и близкие по тональности чувства (любовь, нежность) и полярные (спокойствие – раздражение, уверенность – сомнение). Эти эмоции репрезентируются эмотивной лексикой разного рода: категориально-эмотивной и дифференциально-эмотивной, в исходном значении и производном. Например, эмотивный смысл «волнение» репрезентируется следующим рядом слов: *волноваться, встревожить, встревожиться, загозить, зудиться, заколотиться, изнервничаться, испсиховаться, поддать в голосе*. Подобным образом (лексически вариативно) воплощаются и другие эмотивные смыслы. Отторгнутые от текста и рассматриваемые вне связи с ним, эмотивные смыслы выглядят хаотическим набором, немотивированным и случайным. Они живут только в ткани рассказа, обусловленные замыслом автора и характерами персонажей.

Рассмотрение персонажных эмотивных смыслов с различных текстовых позиций позволяет определить их разновидности. Эта типология может быть выявлена путем анализа форм воплощения эмотивных смыслов в тексте (подход от слова к функции) и путем специального рассмотрения и последующего обобщения их текстовых функций (подход от функции к слову). Эмотивные смыслы имеют различный ранг значимости в тексте, что обнаруживает анализ их структурно-синтаксического воплощения, т. е. анализ употребления эмотивной лексики в различных контекстных условиях.

Контекстологические разновидности эмотивных смыслов. Минимальной развернутостью в тексте (существуют только в рамках фразы), характеризуются фразовые эмотивные смыслы которые являются дифференциальными семантическими компонентами микротем сложного синтаксического целого. Так, в рассказе «Страдания молодого Ваганова» к подобным смыслам можно отнести чувство неуместной на первый взгляд радости, неожиданно испытываемое озабоченным и расстроенным Поповым, когда он приходит со своим горем к следователю: – *Я тут... это... характеристику принес, – сказал мужчина. И, обрадовавшись, что нашел дело рукам, озабоченно стал доставать из внутреннего кармана пиджака нечто, что он называл характеристикой*. Эта мимолетная радость еще сильнее подчеркивает растерянность и беду Попова. Дальше в тексте эта эмоция применительно к Попову больше не повторяется. Так же и чувство удовлетворения, испы-

тываемое Вагановым, остается неразвернутым в тексте, упоминается один раз: *Ну-ну-ну — легче, матушка, легче, — с удовлетворением* думал молодой Ваганов. — *Подождем пока цыпляток считать.* Обычно эти смыслы имеют сопровождающий, дополнительный характер и уточняют, обогащают эмоциями различные действия и состояния персонажа.

Семантический радиус эмотивной лексики, сигнализирующей об этих эмотивных смыслах, ограничивается рамками фразы. Чаще всего подобным образом делается легкий штрих, дополняющий портретную характеристику персонажа.

Встречаются и такие единичные эмотивные смыслы, которые вопреки своей единичности и благодаря выразительности, необычности своего словесного воплощения приобретают особую стилистическую значимость и выходят за рамки частного контекста. Это разного рода метафорические номинации, которыми так богаты рассказы В. М. Шукшина. Например, в анализируемом рассказе встречаем следующие контексты этого рода: *Не привязанный, а повизгивал бы около этой Майи...; А сердце нет-нет, да подноет...; Это впервые в жизни Ваганов так раскорячился; повело тебя, милый, заезозил* и пр. Сюда же можно отнести и необычные сравнения: *Пришел я, бритый, она лежит, как удав на перине; ...Точно камнем в окно бросили — все внутри встревожилось, сжалось.* Подобные фразовые эмотивные смыслы, благодаря экспрессивности своего словесного воплощения (индивидуально-авторские метафоры, необычные яркие сравнения), запоминаются, выделяются в тексте, так что их семантический радиус выходит за границы фразы. Поэтому такие смыслы лишь формально тяготеют к фразовым смыслам, оказываясь функционально ближе к общетекстовым.

Фрагментные эмотивные смыслы обычно совпадают с микротемой отдельного текстового фрагмента, сложного синтаксического целого. Так, раскрывая перед читателем психологическую сущность Поповой, В. М. Шукшин явно использует только две краски, в соответствии с чем выделяются два текстовых фрагмента. Сначала, при первом появлении героини на страницах рассказа, писатель подчеркивает ее фамильярность, грубость, наглость, прорывающиеся в манере говорить. Затем изображается, как под влиянием разговора со следователем в душе Поповой разрушается уверенность, уступая место настороженности, растерянности (2-й фрагмент). Цепочки фраз, показывающие динамику этих эмотивных смыслов, функционируя в рамках одного текстового фрагмента, цементируют и скрепляют его: *Попова насторожилась... Вопросительно посмотрела на молодого следователя, улыбулась заискивающе; ... Женщина сказала «ага», поднялась, прошла к двери, обернулась, озабоченная...; Женщина вовсе растерялась...; От растерянности она пошла опять к столу и села на стул, где только что сидела...; Уходила она не так уверенно, как вошла...; Женщина была сбита с толку. Она даже в голосе поддала.* Здесь, как видим, семантический радиус

слова распространяется на все пространство фрагмента. Слова сцепляются, семантически контактируя друг с другом. Весь фрагмент в целом изображает подчеркнуто, крупным планом, как в замедленной киносъемке, формирование и развитие одной эмоции – от слабого намека на нее (*насторожилась*) до полного ее раскрытия. И последний аккорд – власть вызревшей эмоции, проявившаяся в речи (*даже в голосе поддала*). Это лишь один из вариантов реализации фрагментных эмотивных смыслов, которыми богат художественный текст.

В том же рассказе совершенно иначе воспроизводится эмотивный смысл «спокойствие», характеризующий эмоциональное состояние Ваганова: *Нет, что ни делается – все к лучшему, это верно сказано. Так Ваганов успокоил себя, когда понял окончательно, что не видать ему Майи как своих ушей. Тем он и успокоился. То есть ему казалось, что успокоился. Оказывается, в таких делах не успокаиваются.* Весь фрагмент построен на игре разных форм одного слова в условиях мены альтернативных конструкций (утвердительная – отрицательная).

Чувство радости Ваганова, изумленного получением письма от Майи, изображается во фрагменте через моторные реакции, психологические жесты:

Но письмо было от Майи... У него так заколотилось сердце, что он всерьез подумал: «Вот так, наверное, падают в обморок». И ничуть этого не испугался, только ушел с хозяйской половины к себе в горницу. Он читал его, обжигаясь сладостным предчувствием, он его гладил, смотрел на свет, только что не целовал – целовать совместно было, хотя стгоряча такое движение – целовать письмо – было.

Разного рода фрагментные эмотивные смыслы способны воплощаться при помощи различных композиционных форм речи. Проиллюстрируем это.

1. Повествовательный фрагмент:

Ваганов свернул к почте. Зашел. Взял в окошечке бланк телеграммы, присел к обшарпанному, заляпанному чернилами столику, с краешку, написал адрес Майи... Несколько повисел перышком над линией, где следовало писать текст. ... И написал: «Приезжай».

И уставился на это айкающее слово... Долго и внимательно смотрел. Потом смял бланк и бросил в корзину.

Этот текстовой фрагмент повествует о сомнении и неуверенности, поселившихся в душе Ваганова, но прямо эти чувства не названы. Писатель показывает цепочку действий-жестов персонажа, акцентируя пунктуационно (многоточия в этом фрагменте – авторские знаки) и лексически (*повисел перышком, уставился, долго смотрел*) нерешительность Ваганова. Такой способ косвенного изображения эмоций через повествование о поступках персонажа очень показателен не только для В. М. Шукшина, но и для художественной прозы в целом.

2. Описательный фрагмент:

Часам к четырем утра Ваганов закончил большое письмо. На улице было уже светло. В открытое окно тянуло холодком раннего июньского утра. Ваганов прислонился плечом к оконному косяку, закурил. Он устал от письма. Он начинал его раз двадцать, рвал листы, изнервничался, испсиховался и очень устал. Так устал, что теперь неохота было перечитывать письмо. Не столько неохота, сколько, пожалуй, боязно: никакой там ясности, кажется, нету, ума особого тоже. Ваганов все время чувствовал это, пока писал, – все время чувствовал, что больше кокетничает, чем...

В данном фрагменте писатель тщательно анализирует сложное эмоциональное состояние персонажа: беспокойство, боязнь, напряженность, которые вызывают у него состояние физической усталости.

3. Текстовый фрагмент с элементами рассуждения. Обычно эта регистровая разновидность контекста – характерная особенность авторской речи. В прозе В. М. Шукшина она активно используется при выражении эмотивных смыслов и в репликах персонажей, в диалоге:

– Я так скажу, товарищ Ваганов. <...> С той стороны, с женской, – оттуда ждать нечего. Это обман сплошной. Я тоже думал об этом же... Почему же, мол, люди жить-то не умеют? Ведь ты погляди: что ни семья, то разлад. Что ни семья, то какой-нибудь да раскоряк. Почему же так? А потому, что нечего ждать от бабы... Баба, она и есть баба. <...>

– ...*Семья человеку нужна, это уж как ни крути. Без семьи ты – пустой ноль.* Чего же тогда мы детей так любим? А потому и любим, чтоб была сила – терпеть все женские выходы.

4. Эмотивный диалог является средством описания психологического состояния, прорывающегося в речь. В его структуре встречаются реплики, в разной степени эмотивно заряженные.

Приведем фрагмент диалога Ваганова и Попова, где Ваганов, пытаясь разобраться в своем чувстве, обращается за советом к Попову. Бросается в глаза парадоксальность этой ситуации, этого разговора: следователь и подследственный меняются местами.

– Павел, – в раздумье начал Ваганов про то главное, что томило, – хочу с тобой посоветоваться... <...> – Есть у меня женщина, Павел... Нет, не так. Есть на свете одна женщина, я ее люблю. Она была замужем, сейчас разошлась с мужем и дает мне донять... – Вот теперь только почувствовал Ваганов легкое смущение – от того, что бестолково начал. – Словом так: люблю эту женщину, а связываться с ней боюсь.

– Чего так? – спросил Попов.

– Да боюсь, что она такая же... вроде твоей жены. Пропаду, боюсь, с ней. Это же на нее только и надо будет работать: чтоб ей интересно жить было, весело, разнообразно... Ну, в общем, все мои замыслы побоку, а только ублажай ее.

– Ну-у, как же это так? – засомневался Попов. – Надо, чтоб жизнь была дружна, чтоб все вместе: горе – горе, радость – тоже...

– Да постой, это я знаю – как нужно-то! Это я все знаю.

– А что же?

У Ваганова пропала охота разговаривать дальше. И досадно стало на кого-то.

Как видим, диалог перенасыщен эмотивной лексикой. По наблюдениям В. А. Кухаренко, «герой выражает свои эмоции, не используя слова, называющие их, а отражая их в своем высказывании косвенно» (Кухаренко, 1988, с. 155). Наши материалы не подтверждают это наблюдение. Подобный диалог можно отнести к разряду сюжетных, ключевых. В нем отражается высочайшее психологическое напряжение персонажа, запутавшегося в полярных чувствах, сомневающегося. Сигнал этого – ключевая фраза, произнесенная в отличие от предыдущих решительно и твердо: *Словом, так: люблю эту женщину, а связываться с ней боюсь*. Далее следует самоанализ героя, объясняющего, почему он боится любви. Эмотивные смыслы в диалоге передаются и синтаксическими сигналами: недоговоренностями (*Есть у меня женщина, Павел...*), перебивками (*Нет, не так*), повторами (*Да постой, это я знаю – как нужно-то! Это я все знаю*), инверсией (*Это я все знаю*), восклицаниями и т. д.

5. Разные формы внутренней речи являются ярким средством психологической характеристики персонажа в условиях текстового фрагмента. Сигналы прямой внутренней речи – использование специальных пунктуационных знаков, событийное время, личное местоимение 1-го лица единственного числа. В рассказе «Страдания молодого Ваганова» встречаем цепочку контекстов с внутренней речью персонажа:

У него так заколотилось сердце, что он всерьез подумал: «Вот так, наверное, падают в обморок». И ничуть этого не испугался; А сердце нет-нет да подмывает: «Неужели же она моей будет? Ведь не страну же, в самом деле, едет повидать, нет же. Нужна ей эта страна, как...; ...Вот теперь вдруг ясно и просто подумалось: «А может, она так? Способна она так любить?» Ведь если спокойно и трезво подумать, надо спокойно и трезво ответить себе: вряд ли.

Приведенные выше контексты – примеры с неразвернутой внутренней речью персонажа, прорывающейся в авторское повествование в моменты накала эмоционального переживания. Об этом свидетельствуют и препозитивно расположенные эмотивные номинации: *заколотилось сердце, нет-нет да и подмывает* и др.

Для ткани рассказа характерны и развернутые фрагменты с внутренней речью персонажа:

...То, что они выложили перед ним, – вот что спутало мысли и чувства. «Ну, хорошо, – вконец обозлился на себя Ваганов, – если уж ты трус, то так и скажи себе – трезво. Ведь вот же что произошло: эта Попова непостижимым каким-то образом укрепила тебя в потаенной мысли, что и Майя – такая же, в сущности, профессиональная потребительница, эгоистка, только одна действует тупо, просто, а другая умеет и имеет к тому неизмеримо больше. Но это-то и хуже – мучительнее убьет. Ведь

вот же что ты здесь почуял, какую опасность. Тогда уж так прямо и скажи: «Все они одинаковы» – и ставь точку, не начав письма. И трусь, и рассуждай дальше – так безопаснее. Крючок конторский!

Ваганов долго сидел неподвижно за столом. Он не шутя страдал.

Внутренняя речь Ваганова обрамляется эмотивными номинациями, имеющими комментирующий характер. Препозитивная номинация (*... вот что спутало мои мысли и чувства*) готовит читателя к восприятию самоанализа персонажа, пытающегося разобраться в своих спутанных чувствах. Постпозитивная эмотивная номинация подчеркивает напряженность переживаний персонажа, переросших в страдания.

Внутренняя речь по преимуществу имеет аналитический характер, при этом она может быть построена и в форме внутреннего диалога, спора персонажа с самим собой:

... Нету в душе желанной свободы. Нет уверенности, что это не глупость, а есть там тоже, наверное, врожденная трусость: как бы чего не вышло! Вот же куда все уперлось, если уж честно-то, если уж трезво-то. «Плебей, сын плебея! Ну, ошибись, наломай дров... Если уже пробивать эту толщу жизни, то не на карачках же! Не отнимай у себя трезвого понимания всего, не строй иллюзий, но уже и так-то во всем копать... Это же тоже – пакость, мелкость. Куда же шагать с такой нищей сумой! Давай будем писать. Будем писать не поэму, не стрелы будем пускать в далекую Майю, а скажем ей так: что привезешь, голубушка, то и получишь. Давай так»...

Саморегулятивная по характеру внутренняя речь персонажа изображает новый виток в его психологическом состоянии: от мучительных сомнений, вызывающих у него злость, раздражение, страдание, он начинает избавляться и пытается убедить себя в этом.

Аутодиалог (спор персонажа с самим собой) является отражением характерной особенности человеческой психики. Кроме того, подобная внутренняя «диалогика», по терминологии М. С. Кагана, «есть форма существования духовности, высшее, конечное проявление человеческого духа» (Каган, 1985, с. 97).

Еще один вариант передачи автором точки зрения персонажа в тексте – несобственно-прямая речь. В прозе В. М. Шукшина это один из излюбленных приемов раскрытия внутреннего состояния его героев. Например:

Но винить или обижаться на Майю Ваганов не мог: во-первых, никакого права не имел на это, во-вторых... за что же винить? Ваганов всегда знал: Майя ему не чета. Жалко, конечно, но... А может, и не жалко, может, это и к лучшему: получи он Майю, как дар судьбы, он скоро пошел бы с этим даром на дно. Он бы моментально стал приспособленцем: любой ценой захотел бы остаться в городе, согласился бы на роль какого-нибудь мелкого чиновника. Не привязанный, а повизгивал бы около этой Майи. Нет, что ни делается – все к лучшему, это верно сказано.

Фрагмент насыщен эмотивной лексикой, особенно в первой части. Вторая часть конкретизирует эмоции, названные в зачине. Эмотивное содержание

фрагмента обогащается и синтаксисом фраз: использованием вопросительных предложений, сегментированных конструкций, повторов. В плане аранжировки эмотивных смыслов фрагмент представляет собой самоанализ героя. Эту направленность «непрямой речи» на психологический анализ отмечал в свое время еще В. В. Виноградов. По его мнению, «символизация настроений и переживаний в “непрямой речи” более открытая, более “предметная” и непосредственная по сравнению с экспрессивной волнистостью синтаксических форм авторского повествования» (Виноградов, 1980, с. 225).

Все выделенные выше композиционно-стилистические варианты контекста в составе целого текста взаимодействуют.

Чаще всего в прозе В. М. Шукшина встречается контаминация прямой внутренней речи персонажа и авторских описаний с вкраплениями повествования, например:

... Так начал Ваганов свое длинное письмо... Он отодвинул его, склонился на руки. Почувствовал, что у него даже заболело сердце от собственной глупости и беспомощности. «Попугай! Что это, Майя? Что это, Майя? Тьфу! ... Слизняк». Это, правда, было как горе – эта неопределенность. Это впервые в жизни Ваганов так раскорячился... «Господи, да что же делать-то? Что делать?». Повспоминал Ваганов, кто бы мог посоветовать ему что-нибудь – он готов был и на это пойти, – никого не вспомнил, никого не было здесь, кому бы он не постыдился рассказать о своих муках и кому поверил бы. А вспомнил он только... Попова, его честный, прямой взгляд, его умный лоб... А что? «А что, Майя? – съязвил он еще раз со злостью. – Это ничего, Майя. Просто я слизняк, Майя».

Возможна контаминация прямой речи и несобственно-прямой речи, несущих эмотивную семантику:

– Опять не сдюжил! Ах ты, Господи, – какие ведь мы несдюжливые! – Ваганов встал из-за стола, прошелся по кабинету. Зло брало на мужика, и жалко его было. Причем тот нисколько не бил на жалость, это Ваганов, даже при своем небольшом опыте, научился различать: когда нарочно стараются разжалобить, и делают это иногда довольно искусно. – Ведь если б ты сдюжил и спокойно подал на развод, то еще посмотрели бы, как вас рассудить: возможно, что и... Впрочем, что же теперь об этом?

В этом текстовом фрагменте прямая речь персонажа эмоционально-регулятивна, направлена на эмоциональную оценку персонажа.

Встречаются и другие модификации контаминированной речи персонажа, когда, наоборот, прямая речь – его открытое психологическое самовыражение, а несобственно-прямая – диалог-спор с самим собой, регулятивный по направленности:

– Павел, – в раздумье начал Ваганов про то главное, что томило, – хочу с тобой посоветоваться... – Ваганов прислушался к себе: не совестно ли, как мальчишке, просить совета у дяди? Не смешон ли он? Нет, не совестно, и вроде не смешон. Что уж тут смешного? – Есть у меня женщина, Павел... Нет, не так. Есть на свете женщина, я ее люблю. <...>

Условием бытования общетекстовых эмотивных смыслов является целостный текст. Проводником этих смыслов является в первую очередь эмотивная лексика. Как мы отмечали ранее, фразовые и фрагментарные эмотивные смыслы также создаются эмотивной лексикой, обладающей при этом иррадирующим эффектом, т. е. оказывающей воздействие на контекст, и в то же время конкретизирующейся в контексте. В случае с текстовыми эмотивными смыслами взаимодействие текстовой и лексической семантики иное: возрастает роль и влияние общетекстовой семантики, обогащающей семантику отдельных слов, которые в результате этого включают в свою лексическую семантику новые смыслы и приобретают статус ключевых единиц. Наблюдается одновременно символизация и конкретизация лексической семантики: слово и обобщается в тексте, и конкретизируется текстом.

Основные приемы текстового выдвигания важнейших элементов содержания текста – это повтор смысла и средств, его обозначающих, с одной стороны, и использование средств окказиональной номинации – с другой.

Особо важны в порождении ключевых текстовых эмотивных смыслов слова, обнаруживающие в тексте разнообразие и богатство лексических связей.

В анализируемом нами рассказе В. М. Шукшина ключевую эстетическую значимость имеет эмотивный смысл «страдание», характеризующий психологию главного персонажа. Этот смысл вынесен в сильную позицию текста – в заглавие, что концентрирует на нем внимание читателя, ориентирует на восприятие эмотивного содержания определенной тональности. Весь последующий текст рассказа является художественно-образной конкретизацией эмотивной семантики заглавия.

Содержательно-фактуальная информация начала рассказа не содержит прямых указаний на характер страданий персонажа. Наоборот, первая фраза светла и оптимистична: *Молодой выпускник юридического факультета, молодой работник прокуратуры Георгий Константинович Ваганов был с утра в прекрасном настроении.* Затем идет серия описаний противоречивых чувств Ваганова, которые он испытал в прошлом и о которых ему напомнило полученное письмо: ожидание (*ждал от жизни всего*); неожиданность (*...но этого письма никак не ждал*); желание (*...хотелось ... увидеть Майю*); досада (*не оставляло навязчивое какое-то, досадное сравнение*); спокойствие (*Так Ваганов успокоил себя... тем он и успокоился*); беспокойство (*...ему казалось, что он успокоился; в таких делах не успокаиваются*).

Писатель рисует, как, получив письмо от некогда любимой девушки, Ваганов испытал гамму прекрасных чувств, основу которых составляют волнение, нежность, сладостное предчувствие встречи с любимой. Первый сигнал неблагополучия, диссонирующего с состоянием Ваганова, прорывается из действительности и нарушает равновесие Ваганова: *Но тут дверь кабинета медленно, противно запыла... Ваганов мгновенно помедлил и сказал, не очень стараясь скрыть досаду..* Настроение досады, раздражения, злости усиливается из-за при-

косновения Ваганова к нелепой жизненной драме семьи Поповых, проникающей в его сознание, смущающей его своей типичностью. Независимо от воли и желания главного персонажа эта история захватывает его, и в ее свете он видит и свое будущее: на его мечты о любви и счастье накладывается история несостоявшейся любви Поповых. Это порождает сложное, мучительное состояние, прорывающееся в следующем внутреннем монологе Ваганова:

– Э-э, – с досадой подумал про себя Ваганов, – повело тебя, милый, загозил. Что случилось-то? Прошла перед глазами еще одна бестолковая история неумелой жизни... Ну? Мало ли их прошло уже и сколько еще пройдет! Что же, каждую примерять к себе, что ли? Да и почему – что за чушь! – почему какой-то мужик, чувствующий только свою беззащитность, и его жена, обнаглевшая, бессовестная, чувствующая, в отличие от мужа, полную свою защищенность, почему именно они, со своей житейской неумностью, должны подсказать, как ему решить теперь такое – такое! – в своей непростой, немаленькой, как хотелось и думалось, жизни?

И автор далее комментирует: *Но вышло, что именно после истории Поповых у Ваганова пропало желание «обстреливать» далекую Майю. Утренняя ясность и взволнованность потускнели. Точно камнем в окно бросили – все внутри встревожилось, сжалось.* Мы видим, как сменяющие друг друга всплески чувств Ваганова нарастают, усиливаются, становятся мучительными: досаду сменяет тревога, а затем и страх. Следующий внутренний монолог уже содержит прямое лексическое указание на эмотивный смысл «страдание»: *Но это-то и хуже – мучительнее убьет. Ведь вот же что ты здесь почуял, какую опасность.* И, наконец, следует авторская квалификация психологического состояния Ваганова: *Ваганов впервые долго сидел неподвижно за столом... Он не шутя страдал.* Впервые появившаяся номинация ключевого для персонажа эмотивного смысла далее изображается вариативно: прямой внутренней речью персонажа (*Не отнимай у себя трезвого понимания всего, не строй иллюзий, но уже и так-то во всем копаться...*); авторским описанием внутреннего состояния (*Почувствовал, что у него даже заболело сердце от собственной глупости и беспомощности*); авторским описанием цепочки жестов персонажа и констатацией его состояния (*Он устал от письма. Он начинал его раз двенадцать, рвал листы, изнервничался, испсиховался и очень устал*).

В тексте наблюдается динамическое становление смысла «страдание», кульминацией его являются фразы: *Это, правда, было как горе – эта неопределенность. Это впервые в жизни Ваганов так раскорячился; ...Никого не было здесь, кому бы он не постыдился рассказать о своих муках и кому поверил бы.* В целом в изображении страданий Ваганова обнаруживается конвергенция приемов. Многочисленные лексические сигналы эмотивного смысла «страдание» (*мука, мучительно, страдать, горе, испсиховаться, изнервничаться, раскорячиться* в значении «страдать») сопрягаются в тексте с эмотивными смыслами «боязнь», «сомнение», «любовь», «злость», «надежда» и др.

Под их воздействием эмотивный смысл «страдание» обрастает в тексте различными эмотивными наслоениями и становится в результате этого сложным, многокомпонентным, состоящим из ряда различных, порой полярных эмоций. Компонентами общего смысла «страдание» оказываются смыслы мучительного разлада героя с самим собой, неуверенности, страха.

Вершину иерархии этих компонентов составляет все-таки сема 'страдание', акцентированная заглавием, которое имеет форму внешней аллюзии и представляет собой ассоциацию с известным произведением И. В. Гете, почти повторяет его название (ср.: «Страдания молодого Вертера»).

Текстовые ассоциации – результат сжатия классического сюжета, представленного в заглавии и одновременно возрожденного в развернутом текстовом повествовании в новом варианте. Так, история Ваганова – это и повторение истории Вертера, и новое ее осмысление.

История Вертера знакома всем. «Символическое значение Вертера было громадно. Молодая Германия 1770-х годов узнала себя в чувствительном и мятежном герое. “Вертеризм” становится явлением мировой культуры» (Гинзбург, 1979, с. 220). Подлинный предмет изображения в Вертере – любовь, неистовая страсть. Гете внимательно изучает и показывает читателю мельчайшие душевные движения героя.

В. М. Шукшин предлагает нам еще одну историю несчастной любви. Время вносит изменения в сознание и душу человека, а писатель, познавая их, запечатлевает их в образах своих персонажей. Так, молодой юрист Ваганов в изображении В. М. Шукшина уже не сгорает от несчастной любви, его любовь не освещена трагическим светом, скорее ирония автора проглядывает в изображении страдания как любви-сомнения, любви-страха, нерешительной любви. В результате хрестоматийно знакомая роль играет в этом рассказе неожиданно, чем и удивляет, и привлекает читателя.

Существуют, таким образом, три разновидности эмотивных смыслов (фразовые; фрагментные, общетекстовые), определяемые семантическим радиусом манифестирующей их эмотивной лексики (контекст фразы, текстовый фрагмент, целостный текст) и характером взаимодействия лексической эмотивной семантики и эмотивного содержания текста.

Функционально-текстовые разновидности эмотивных смыслов в структуре образа персонажа. Исследователи литературного персонажа отмечают в качестве его значимой характеристики наличие общего семантического центра, который соотносит друг с другом серию портретных зарисовок персонажа, эпизодов, описаний его действий и внутренних состояний и скрепляет их в определенное единство, функционирующее в многообразных сюжетных ситуациях (см., например: Гинзбург, 1979, с. 272; Гончарова, 1984, с. 87). Представление о мире эмоций персонажа, очевидно, также постепенно наращивается в текстах и в результате образует представление о целостном духовном мире, имеющем свой семантический центр, свою эмоциональную доминанту.

Эмотивные смыслы, включаемые в структуру персонажа, неравноценны по значимости в тексте, имеют разную функциональную направленность в создании образа литературного героя. В связи с этим можно выделить следующие их типологические разновидности: интерпретационно-характерологические, эмоционально-жестовые и эмоционально-оценочные.

1. Интерпретационно-характерологические эмотивные смыслы. Речь идет об интерпретации с позиции автора текста, воссоздающего на страницах произведения свой вариант эмоций человека. Индивидуально-авторская картина эмоций воплощается прежде всего в эмоциональном портрете персонажа.

Интерпретационно-характерологические эмотивные смыслы – это основные эмотивные смыслы в структуре образа персонажа, без них не может быть образа персонажа. Они олицетворяют скрытое от глаз состояние его души. Большим мастером воплощения эмотивных смыслов этого рода можно назвать Л. Н. Толстого, творчество которого Л. Я. Гинзбург относит к высшей точке аналитического объясняющего психологизма (см. об этом: Гинзбург, 1979, с. 271).

Обратимся снова к рассказу «Страдания молодого Ваганова». Внутренний облик Поповой, например, обозначается в рассказе сразу же, при первом ее появлении, характеризующим прилагательным *не робкая* и усиливается описанием особенностей ее поведения: *с замашками продавцовской фамилярности*.

Характер Майи также сразу определяется характеризующим прилагательным *гордая (гордая девушка)*, а затем дополняется повтором одного и того же сравнения: *Майя похожа на деревянную куклу, сделанную большим мастером... она женщина, как все женщины, но к тому изящная, как куколка*. Это сравнение с куклой, усиленное эпитетом *деревянная*, мгновенно и ясно обнажает равнодушную неискренность, недушевность Майи.

При описании внутреннего мира Ваганова, наоборот, доминируют эмотивные глаголы и безлично-предикативные слова, символизирующие подвижность его эмоциональной жизни, сменяемость чувств и их противоречивость (*ждал – не ждал, жалко – не жалко, успокоился – не успокоился* и др.).

Особо следует отметить метафорически-характеризующие эмотивные смыслы: *...Он читал его, обжигаясь сладостным предчувствием; ...Подождал, что под сердцем шевельнется нежность и окатит горячим, но горячим почему-то не окатило*. Показательно, что в анализируемом рассказе подобные смыслы используются именно при образной характеристике эмоциональной сферы Ваганова.

Если говорить в общем о психологизме В. М. Шукшина, то надо отметить, что при изображении эмоций персонажа он активно употребляет образные номинации. Так, в рассказе «Осенью» писатель создает образ любящего сердца Филиппа Тюрина, страдающего, мучающегося, терпящего все ради

любви. Целый ряд фраз участвует в порождении этой образной ассоциации: *Всю жизнь сердце кровью плакало и болело; И с годами боль не ушла ... болело и болело по Марье сердце; Боль не ушла с годами, но, конечно, не жгла так, как жгла первые женатые годы.* В текстах Шукшина обычно получают образное освещение сильные переживания героев. В возникновении образных ассоциаций участвуют чаще всего глаголы становления (*запечься, рассказать, потеплеть* и т. п.); исчезновения (*лишиться, пропасть* и др.); уничтожения (*убить, разворотить, треснуть, подмывать* и т. п.); соединения (*скрепиться* и др.); отделения (*отодрать, отломить* и др.).

Образная метафорическая интерпретация внутреннего эмоционального мира персонажей сближает манеру психологического анализа В. Шукшина с психологизмом А. Куприна, А. Платонова, В. Астафьева, М. Шолохова.

Особую эстетическую значимость в эмотивной характеристике персонажа имеют окказиональные эмотивные номинации и окказиональные словоупотребления. Например, в рассказе «Страдания молодого Ваганова» встречаем следующие фразы, включающие подобные номинации: *Не привязанный, а повизгивал бы около Майи; Все утро сладостно зудилось; Пробьет он ее деревянное сердечко; Это впервые в жизни Ваганов так раскорячился.*

Подобные окказиональные номинации эмоциональных состояний преследуют цель обозначить уникальность эмоций и в то же время выразить к ним отношение, чаще всего ироническое.

В рассказах В. М. Шукшина встречается много таких номинаций. Например, в рассказе «Беспалый» предчувствие любви, ее возникновение обозначается глаголом *беспокоиться*: *Сергея увидел Клару первый раз в больнице (она только что приехала работать медсестрой), увидел и сразу забеспокоился. Сперва он увидел только очки и носик-сапожок. И сразу забеспокоился... Сергей так забеспокоился, что у него заболело сердце.* Подобное этому эмоциональное состояние совершенно иначе описано в рассказе «Страдания молодого Ваганова»: *... Подождал, что под сердцем шевельнется нежность и окатит горячим, но горячим почему-то не окатило.*

В некоторых случаях очень трудно определить точно текстовую семантику слова, настолько смысл его удаляется от словарно-парадигматического и характеризуется размытостью и неопределенностью. Например, таким употреблением характеризуется лексема *плясать*, которая используется Шукшиным в рассказе «Верую!» для символического обозначения определенного эмоционального состояния: *Живи, сын мой, плачь и приплясывай; ... Тут — или плясать, или уж рвать на себе рубашку, и плакать, и скрипеть зубами.*

Интерпретационно-характерологические эмотивные смыслы в большей степени тяготеют к экспликации, к обязательной манифестации лексическими средствами. В меньшей степени им свойственна текстовая экспликация, текстовая суггестия, но в то же время и она имеет место. Так, нерешительность Ваганова, его склонность к сомнениям и внутренним противоречиям

передается синтагматическим сопряжением далеких, порой антагонистических чувств и усиливается синтаксисом фраз, порядком следования частей высказывания, активным использованием противительных союзов. Осознание самим Вагановым сложного чувства любви-боязни происходит сначала в контексте несобственно-прямой речи: *Пока ясно одно: он любит Майю и боится сближения с ней. Боится ответственности, несвободы, боится, что не будет с ней сильным и деятельным и его будущее – накроется.* Здесь наблюдается усиление второго компонента этого сложного чувства по типу крещендо, за счет повтора, развернутой объектной конкретизации. Затем этот мотив начинает звучать громко в прямой речи персонажа, в ряде реплик, направленных Попову: *...Я ее люблю; Люблю эту женщину, а связываться с ней боюсь; Да, боюсь, что она такая же... Вроде твоей жены. Пропаду, боюсь, с ней; ...Люблю ее, и знаю, что она... никогда мне другом настоящим не будет.* Здесь также наблюдается волнообразная текучесть эмоций («люблю... люблю, а боюсь»; «боюсь, что...»; «боюсь») с доминированием и конкретизацией боязни. Но окончательного разрешения противоречия в пользу одного из компонентов нет, о чем свидетельствует вопросительная интонация последнего предложения.

Семантика интерпретационных эмотивных смыслов может варьироваться в зависимости от форм их воплощения. Фразовые эмотивные смыслы обычно интерпретируются как временные реактивные, т. е. как одномоментные отклики на ситуацию. Общетекстовые эмотивные смыслы отражают доминирующее в жизни персонажа эмоциональное состояние. Подобное состояние также может быть реактивным, но его отличие от предыдущих – длительность, продолжительность. Так, реакцией Ваганова на получение письма является мучительное страдание, вызываемое комплексом чувств: любовью, боязнью, неуверенностью. Доминантное эмоциональное состояние может интерпретироваться и как постоянное сущностное свойство персонажа, как его психологическая особенность. Например, в рассказе «Алеша Бесконзвойный» Шукшин тщательно анализирует доминирующее в эмоциональной жизни персонажа чувство любви, которое одновременно является и вполне конкретным, направленным на мир чувством, и обобщенным, вневременным свойством характера персонажа:

...Последнее время Алеша стал замечать, что он вполне осознанно любит. Любит степь за селом, зарю, летний день... То есть он вполне понимал, что любит. Стал случаться покой в душе – стал любить. Людей труднее любить, но вот детей и степь, например, он любил все больше и больше... Алеша любил детей, но никто бы никогда так и не подумал – что он любит детей: он не показывал. Иногда он подолгу внимательно смотрел на кого-нибудь, и у него в груди ныло от любви и восторга... Особенно он их любил, когда они были еще маленькие, беспомощные.

Отображение в семантике персонажей эмоций как реактивно-ситуативных и как квалификативных, характеризующих, связано с особенностями пси-

хологии личности, в частности с двумя важнейшими ее характеристиками – жизненной доминантой и ситуационной доминантой (см.: Караулов, 1987, с. 37).

Как показал анализ материала, интерпретация, ориентированная на внутренний мир персонажа, может быть эксплицирована в разной степени: она может быть предельно свернутой (употребление в характерологической функции дифференциально-эмотивной лексики, включенных предикатов, предполагающих мысленную реконструкцию, развертывание), может быть ядром интерпретирующих конструкций (главные предикаты, представленные денотативно-эмотивной лексикой) и максимально развернутой в пространных описаниях, отмеченных активным использованием лексических повторов, разного рода сравнений.

2. Эмоционально-жестовые эмотивные смыслы. Главное их предназначение – символизировать поведением, жестами внутреннюю, скрытую эмоциональную жизнь персонажа. Этот тип индивидуально-художественной эмоциональной изобразительности академик В. В. Виноградов относит к приемам косвенной, побочной символизации переживаний героев (см.: Виноградов, 1980, с. 222). По его мнению, система эмоциональной изобразительности в русской литературе обогатилась А. С. Пушкиным, который «создал формы литературного театра», новые формы моторной изобразительности (см.: Там же, с. 221). Выявление особенностей моторной экспрессии чрезвычайно важно для анализа художественного текста, ибо вскрывает портретную характеристику персонажа. Если лексика эмоционального состояния и отношения, качества и характеристики используется прежде всего для создания внутреннего портрета персонажа, то лексика внешних проявлений эмоций используется для создания его внешнего психологического портрета. В рассказе В. М. Шукшина «Случай в ресторане» дается следующее портретное описание персонажа: *Старичок опять ушел в себя, опять потух взор и отвисла губа. <...> Вобрал голову в плечи и смотрел угасшими глазами в стол. Рот приоткрыт, нижняя губа отвисла.*

Косвенная символизация переживаний героя редко достигается использованием системно-языковых лексических средств, призванных передавать моторику эмоций, ибо количество подобной лексики в языке невелико. В рассказе «Страдания молодого Ваганова» встретился только один развернутый контекст, моторная изобразительность которого базируется на лексике этого рода:

Он читал его, обжигаясь сладостным предчувствием, он его гладил, смотрел на свет, только что не целовал – целовать совестно было, хотя сторяча такое движение – целовать письмо – было. Ваганов вырос в деревне, с суровым отцом и вечно занятой, вечно работающей матерью, ласки почти не знал, стыдился ласки, особенно почему-то поцелуев.

В повествовании Шукшина жесты персонажей изображаются чаще всего не специализированной для выполнения этой функции лексикой, вторичными

предикатами внешнего проявления эмоций. Мотивация жестов эмоциями передается либо включенными предикатами – зависимыми конкретизирующими словами с эмотивной семантикой, либо содержанием всего текстового фрагмента. В итоге обнаруживаются три варианта эмотивно-моторной экспрессии.

Во-первых, это аналитические сочетания обобщенных по семантике вторичных предикатов внешнего проявления эмоций и эмотивно-характеризующих слов. В рассказе «Страдания молодого Ваганова» подобным образом изображается речь главного персонажа, как бы говорит: *не очень стараясь скрыть досаду; с раздражением; с досадой; со злостью; еще раз со злостью; с искренней злостью* и т. д.

Во-вторых, это конкретные по семантике предикаты с включенной семой эмотивности. Например, в этом же рассказе активно используется глагол речи *воскликнуть* (*воскликнул доверчиво Попов; ... опять воскликнул Попов; ... воскликнула женщина у двери*) и глагол *возмутиться* (*... возмутилась женщина*).

В-третьих, это окказиональные жестовые номинации, эмоционально заряжаемые окружающим контекстом и только в контексте осмысляемые как средство эмоционально-образительной моторики. В текстах В. М. Шукшина встречается изображение самых разных, порой необычных жестов, как, например, в следующей фразе из рассказа «Срезал»: *Полковник бил себя кулаком по голове и недоумевал*.

Необычным выглядит использование звукоподражательных глаголов в функции предикатов фраз, передающих проявление эмоционального состояния: *Последнее время что-то совсем неладно было на душе у Тимофея Худякова – опостылело все на свете. Так бы вот встал на четвереньки, и зарычал бы, и залаял, и головой бы замотал. Может, заплакал бы* («Билетик на второй сеанс»); *И душа чего-то заскулила. Заныла прямо, затревожилась!* («Осенью»); *Бронька весь напрягся, голос его рвется, то срывается на свистящий шепот, то неприятно, мучительно взвизгивает. Он говорит неровно, часто останавливается, рвет себя на полуслове, глотает слюну* («Миль пардон, мадам»). В рассказе «Страдания молодого Ваганова» к этой группе номинаций тяготеет жестовый предикат *повизгивать* (*Не привязанный, а повизгивал бы...*).

Чувства героев В. М. Шукшина звучат в речи (лексика типа *бормотать, молить, возмущаться, завывать, визжать*), проявляются в физиологических жестах (лексика типа *вздыхнуть, вздрогнуть, сморщиться*), в характере зрительного восприятия (*засмотреться, оглядеть*), в движении (*бухнуть, вихляться*). Писатель особо подчеркивает и выделяет во внешности своих персонажей выразительность глаз, способных блестять, сверкать, засветиться, посверкивать и т. д. Например: *Глаза у Броньки сухо горят, как угольки, поблескивают* («Миль пардон, мадам!»); *Филя одни только эти глаза и увидел в избе, когда вошел. Они полыхали болью, они молили, они звали его* («Залетный»).

Надо отметить, что, создавая психологический образ персонажа, В. М. Шукшин стремится не повторяться, старается индивидуализировать каждый миг его внутренней психической жизни. С этой целью писатель обращается к ключевым словам моторной экспрессии, имеющим особую эстетико-стилистическую значимость в контексте всего произведения. Эта традиция описания внутреннего мира персонажа с ориентацией на ключевое слово идет от стиля А. П. Чехова.

Таким ключевым жестом, обнажающим внутреннее состояние Ваганова, является трижды повторяемое в рассказе описание ситуации с ответным письмом Майе, которая заканчивается всегда одинаково:

(1) *Он скомкал письмо в тугий комок и выбросил его через окно в огород. И лег на кровать, и крепко зажмурил глаза, как в детстве, когда хотелось, чтобы какая-нибудь неприятность скорей бы забылась и прошла.*

(2) *Аккуратно разорвал лист, собрал клочочки в ладонь и пошел и бросил их в корзину. Постоял над корзиной... Совершенный тупой покой наступил в душе. Ни злости уже не было, ни досады.*

(3) *Потом смял бланк и бросил в корзину... И вышел на улицу. Пошел твердо домой.*

Взятые в изоляции от текста, предикаты *скомкать*, *разорвать*, *бросить* квалифицируются как предикаты разрушения, перемещения объекта. В тексте они обозначают жесты – следствия определенных душевных переживаний. Они обладают эмотивной целенаправленностью. За счет наведенных контекстом эмотивных смыслов меняется и семантический ранг предикатов, начинающих обслуживать сферу психической деятельности персонажа. Таким образом, прием косвенной символизации чувств персонажа базируется на текстовых связях слов, учитывает смысловые наращения и ассоциации.

В русской литературе можно наметить, хотя и очень условно, две линии психологизма: с ориентацией на описание скрытых эмоций и их интерпретацию (опыт М. Ю. Лермонтова, Л. Н. Толстого, Ф. М. Достоевского, М. А. Шолохова и др.) и с ориентацией на показ в первую очередь внешних проявлений эмоций (опыт А. С. Пушкина, А. П. Чехова и др.). Так, В. В. Виноградов отмечает следующую особенность психологизма Пушкина: «Пушкин никогда не повествует о переживании как динамическом процессе, изменчивом в своем течении, противоречивом, прерывистом и сложном. Он не анализирует самой эмоции, самого душевного состояния, но присматривается к ним как сторонний наблюдатель. Мало того, лишь в редких случаях Пушкин называет эмоции, душевные движения их именами. Чаще всего лаконически изображаются внешние проявления чувств, психические состояния, симптомы их» (Виноградов, 1980, с. 220). Для произведений В. М. Шукшина характерен синтез характерологических и изобразительно-жестовых смыслов, сплав двух аспектов отображения эмоций: писатель одновременно анализирует внутреннее эмоциональное состояние персонажа и показывает внешнее проявление его в поведении.

Например: *Николай Григорьевич в эту минуту, когда кричал в лицо старику, страдал вполне искренне, бил себя кулаком в грудь, только что не плакал («Выбираю деревню на жительство»); Серега особенно любил походку жены: смотрел, и у него зубы немели от любви. Он дома с изумлением оглядывал ее всю, играл желваками и потел от волнения («Беспалый»).*

3. Эмоционально-оценочные смыслы. Условия их бытования – оценочные высказывания персонажей, которые можно отнести к высказываниям-экспрессивам. Е. М. Вольф, исследуя функциональную семантику оценочных структур, заметила, что «эмоциональные состояния, которые отражаются в оценочных речевых актах, двояконаправленны: они могут касаться как говорящего, так и собеседника» (Вольф, 1985, с. 175). Вследствие этого в тексте выделяются две типологические разновидности эмотивно-оценочных высказываний.

Эмотивно-оценочные рефлексивы. Их отличительная особенность – замкнутость в субъекте, направленность на самого говорящего. Основное средство их манифестации – общеоценочная эмотивная лексика, междометия, частицы, коннотативно-эмотивная лексика. В зависимости от характера используемой лексики меняется и степень оценочности высказываний. Так, междометия в большей степени эмотивны, они выражают общую реакцию говорящего на положение дел в мире. Например: *Фу ты, черт! – с досадой сказал Ваганов; Надо же! – женщина даже посмеялась. – Ну надо же!; Господи! – воскликнула женщина у двери; Ну, елки зеленые! – все больше изумлялся Ваганов.*

Коннотативно-эмотивная лексика, наоборот, в большей степени оценочна и в меньшей степени приспособлена для выражения разнообразных эмоциональных тонов. В. М. Шукшин активно использует слова этого рода в прямой и несобственно-прямой речи персонажей. Так, подобные номинации широко представлены во внутренней речи Ваганова. Как только не называет он сам себя: *крючок конторский, плебей, сын плебея, слизняк!* Употребление слов с негативной оценкой в ситуации автокоммуникации, во-первых, выражает чувства недовольства, раздражения, испытываемые персонажем; во-вторых, подобная откровенная негативная самооценка персонажа еще сильнее обнажает дисгармонию его внутреннего мира, нерешительность.

Эмотивно-оценочные регулятивы. Данный тип речевых оценочных высказываний характеризуется ориентацией на собеседника и включает при этом все виды похвал и оскорблений. Основное средство их манифестации – коннотативно-эмотивная лексика, ярче всего обнажающая межличностные отношения. Условия ее бытования – прямая речь персонажей. Обычно эмоционально-оценочные высказывания чаще всего встречаются в повествовании, ориентированном на разговорную речь, ибо эта лексика несет на себе печать разговорности. В рассказе «Страдания молодого Ваганова» такая лексика встречается в речи супругов Поповых, с ее помощью выражающих неприемлемо-негативное отношение друг к другу: *Ну, не зараза она после этого!* (реплика Попова); *Нахалюга!*; *Дурак необтесанный!* (реплики Поповой).

Подобные высказывания обладают сильной прагматической направленностью. Персонажи, произносящие их, стремятся оказать эмоциональное воздействие на собеседника, заразить его определенными эмоциями. Особенность этих высказываний – сильный перлокутивный эффект. Мотивы использования эмотивно-оценочных регулятивов – самые разные, чаще всего это реакция на поступки других персонажей.

Если говорить в целом о прозе В. М. Шукшина, то можно отметить, что активное выражение подобных эмотивно-оценочных смыслов – ее яркая стилистическая особенность. В текстах этого писателя используется широкий круг эмоционально-оценочных номинаций, активно пополняемый авторскими окказиональными обозначениями: *Загогулина!*; *Три извилины в мозгу и все параллельные!*; *Сундуки какие-то!*; *Пузырь!*; *Сын ты мой занюханый!*; *Вареный петух!*; *Тубик!*; *Пупок!* и мн. др.

Как видим, в структуре образов персонажей обнаруживается многообразие эмотивных смыслов. Но внутренняя жизнь персонажа получает эстетическое осмысление только в контексте всего произведения – с учетом всей системы образов персонажей, в свете авторской концепции. Вне этих связей она ущербна и неполноценна. Как заметил М. М. Бахтин, «изнутри переживаемая жизнь не трагична, не комична, не прекрасна и не возвышенна для самого предметно ее переживающего и для чисто сопереживающего ему; лишь поскольку я выступлю за пределы переживающей жизни души, займу твердую позицию вне ее, активно вовлеку ее во внешне значимую плоть, окружу ее трансгредивными ее предметной направленности ценностями (фон, обстановка как окружение, а не поле действия – кругозор), ее жизнь загорится для меня трагическим светом, станет прекрасной и возвышенной» (Бахтин, 1979, с. 63).

Жизнь души персонажей полна противоречий, вызываемых самыми разными мотивами и соответственно имеющих различные проявления: это может быть внутренний конфликт эмоций (например, антагонизм любви и боязни в душе Ваганова, вызывающий его страдания), межличностный эмоциональный конфликт (отношения супругов Поповых), конфликт персонажа и мира в целом.

Конфликтность эмоциональной сферы персонажа отражает общий закон художественного текста, так как «принцип противоречия – основной движущий механизм поведения литературного героя» (см.: Гинзбург, 1979, с. 103). Противоречия эти не фатальны, по мере развития сюжета они разрешаются, и особую роль в их разрешении играет эмоциональная доминанта характера персонажа. Это также соответствует той общей тенденции в структурной организации персонажа, которую отметила Л. Я. Гинзбург: «По мере того как персонаж становится многомерным, составляющие его элементы оказываются разнонаправленными и потому особенно нуждающимися в доминантах, в преобладании неких свойств, страсти, идеи, организующих единство героя» (Там же, с. 89). В свою очередь, изображение эмоциональной доминанты литературного персонажа отражает положение дел в мире: психологи давно отмечали

в качестве основополагающих черт личности ее эмоциональную направленность, т. е. тяготение каждого человека к той или иной системе переживаний. Автор литературного произведения подбирает лексику таким образом, что это подсказывает читателю, в каком эмоциональном ключе ему следует воспринимать героя.

Итак, образ персонажа вне текстовых связей – это схема, скелет, который обрастает плотью смысла только в контексте всего произведения и прежде всего в контексте авторских интенций, так как «автор интонирует каждую подробность своего героя, каждую черту его, каждое событие его жизни, каждый его поступок, его мысли, чувства» (Бахтин, 1979, с. 7). В связи со сказанным особо важным представляется рассмотрение эмотивных смыслов в структуре образа автора.

Образ автора

Художественный текст как законченное речевое произведение пронизан субъективностью и антропоцентрическими устремлениями, а антропоцентричность выражается в речи и как субъективно-модальное значение. Вследствие этого в эмотивном содержании текста есть макрокомпонент, объединяющий модальные эмотивные смыслы, которые мы относим к разряду *интенциональных*.

«Интенциональность – устремленность личности вовне – исходная структура человеческой личности» (Постовалова, 1988, с. 15). Особенно ярко эта черта личности обнаруживается в творческой деятельности и воплощается в ее результатах, поэтому интенции автора должны быть отнесены к смысловой стороне формирования текста и рассматриваться при этом в качестве его определяющих свойств. Онтологическая природа образа автора определяет бытование в тексте интенциональных модальных значений или, в иной терминологии, субъективно-оценочной модальности (см.: Гончарова, 1983б, с. 91), субъективно-модального плана текста (см.: Солганик, 1984, с. 180), авторской модальности (см. например: Барлас, 1987, с. 75; Кухаренко, 1988, с. 100), экспрессивной окрашенности текста (см.: Федосюк, 1988, с. 15), образно-оценочного смысла (см.: Купина, 1983, с. 106).

Художественный текст формируется образом автора и его точкой зрения на объект изображения (см. об этом: Гинзбург, 1974, с. 91; Гончарова, 1983б, с. 90–91; Кухаренко, 1988, с. 78), поэтому изучение интенциональных эмотивных смыслов помогает более полному раскрытию образа автора литературного произведения.

Один из самых важных и трудных вопросов связан с изучением языковых средств выражения интенциональных эмотивных смыслов. Многие исследователи субъективной модальности текста обращают внимание на наличие в языке комплекса способов выражения отношения субъекта к объекту. Среди приемов выражения этого отношения в условиях разных фрагментов прежде

всего выделяются эксплицитные и имплицитные способы. Лексические средства выражения авторской оценки являются одним из важнейших способов выражения авторского «я» в тексте.

Лексические средства выражения интенциональных эмотивных смыслов. Автор обнаруживает свои симпатии, антипатии и прочие эмотивно-модусные квалификации изображенного мира в условиях разных типов речи (как монологической, так и диалогической) и в текстовых фрагментах различной композиционной формы. В качестве иллюстраций приведем три контекста, содержащих эмотивную характеристику Поповой:

(1) *Попова, миловидная еще женщина лет сорока, не робкая, с замашками продавцовской фамильярности, сразу показала, что она закон знает: закон охраняет ее.*

(2) – *Так, так... – Ваганов убедился, что прав Попов: изменяет ему жена. Да еще и нагло, с потерей совести.*

(3) *Да, уверенная бабочка, – со злостью уже думал Ваганов. – Ну нет, так просто я вам мужика не отдам.*

Первый контекст представляет описание портрета Поповой, который содержит два эмотивных прилагательных в функции включенных предикатов. Первое из них (не робкая) указывает на эмотивно-характерологическую доминанту внутреннего мира героини, а второе, наряду с обозначением эмотивных качеств (фамильярность), является проводником авторского отношения – неприязни, неодобрения. Этот способ репрезентации авторских интенций можно отнести к прямым, непосредственно выраженным эмотивно-оценочным смыслам.

Второй контекст – это конструкция с прямой речью Ваганова, содержащая в ремарке лексические сигналы его внутренней речи. Третий контекст – конструкция с прямой речью Ваганова, ремарка которой представляет собой эмотивную интерпретацию его состояния. Эмотивная оценка Поповой в обоих контекстах осуществляется с позиции главного персонажа и обнаруживается в его внутренней речи (*нагло, с потерей совести, уверенная бабочка*), но в то же время голос персонажа звучит явно при поддержке голоса автора. Подобный способ репрезентации в тексте авторских интенций является косвенным, опосредованным. Таким образом, в рассказе обнаруживаются два способа манифестации авторских интенций, доминирующим при этом является косвенный способ.

В анализируемом рассказе основание модуса эмотивной квалификации Поповой, Майи, Попова – точка зрения Ваганова. Именно через его восприятие автор оценивает своих героев. При этом порой бывает очень трудно уловить авторский голос, сопровождающий и поддерживающий точку зрения персонажа, отделить авторскую позицию. Приведем еще один фрагмент текста:

Ваганова – ни тогда, на курсе, ни после, ни теперь, когда хотелось мысленно увидеть Майю, – не оставляло навязчивое какое-то, досадное сравнение: Майя похожа

страдал много... Не это ли и есть сила-то человеческая – вот такая терпеливая и безответная? И не есть ли все остальное – хамство, рвачество и жестокость?

Здесь все: и лексика, и синтаксис фраз, и композиция фрагмента – выражает однотональный модально-эмотивный смысл восхищения и одобрения. Эмоциональное отношение к этому персонажу обуславливается и порождается эмоциональным содержанием его внутреннего мира.

Если в целом обобщить эмотивную лексику, использующуюся в формировании психологического портрета Попова, то можно заметить, что она достаточно разнообразна в категориально-семантическом отношении и единообразна по тональности. Автор использует лексику эмоционального состояния (*озабоченно, доверчиво, жалко, виновато, совестно, много страдал, тверд, спокоен*), эмоциональной характеристики (*чистый, честный, прямой взгляд, виноватый, доверчиво-мудрые глаза*), эмоционального жеста (*обрадовавшись, не ласковый*). Подбор лексики, характеризующей внутренний мир персонажа, обнаруживает авторскую модальность и вызывает к персонажу одобрительное отношение.

Таким образом, вторжение авторской точки зрения в ход повествования осуществляется самыми разными способами лексического развертывания эмотивной лексики в тексте: от минимального контекста до текстового фрагмента. При этом субъектом модуса эмотивной квалификации может быть и сам автор-повествователь, и персонаж. Для В. М. Шукшина более характерен персонаж в качестве основания эмотивно-модусной координаты текста.

Семантические разновидности интенциональных эмотивных смыслов, обусловленные объектом оценки. В плане содержания (объект оценки) интенциональные эмотивные смыслы с учетом их направленности подразделяются на персонажные, ситуативные, частно-событийные и глобально-событийные.

Персонажные эмотивные смыслы достаточно подробно проанализированы выше (хотя и в другом аспекте – в плане выражения), поэтому сделаем лишь некоторые обобщения относительно их специфики.

В целом, по отношению к Ваганову и Попову в рассказе доминирует одобрительно-ироническое отношение автора, а по отношению к Поповой и Майе – неприязнь и неодобрение. Особенность эмоциональной оценки персонажа со стороны автора проявляется в том, что он действует «в рамках определенной типологической модели персонажа» (Гончарова, 1983, с. 90). Эта реакция на героя основывается на целостном отношении к нему. М. М. Бахтин называл подобную авторскую реакцию на героя тотальной (см. об этом: Бахтин, 1979, с. 8).

Ситуативные интенциональные смыслы представляют собой эмоциональную оценку конкретной текстовой ситуации и также могут быть неразвернутыми, локальными (см. ниже 1-й контекст) и развернутыми (см. 2-й контекст):

(1) Целиком занятый решением этой волнующей загадки в своей судьбе, Ваганов прошел в кабинет, сразу достал несколько листов бумаги, приготовился писать письмо. Но тут дверь кабинета медленно, протяжно закрылась... В проем осторожно просунулась стриженная голова мужчины, которого он мельком видел сейчас в коридоре на диване.

В данном фрагменте наблюдаем предупредительно-тревожную оценку будущей, еще не состоявшейся ситуации, сигналом которой является включенный предикат с семантикой отрицательного воздействия (*противно*).

(2) Ваганов побежал глазами по неровным строчкам... Он уже оставил это занятие – веселиться, читая всякого рода объяснения и жалобы простых людей. Как думают, так и пишут, ничуть это не глупее какой-нибудь фальшивой гладкописи, честнее, по крайней мере.

Ситуация, описанная в этом фрагменте («чтение объяснений и жалоб простых людей»), оценивается в динамике как бы самим Вагановым (сначала – ирония, веселье, затем – серьезное, честное отношение), но за Вагановым явно просматривается автор, особенно в последней фразе, содержащей сопоставление с гладко написанными грамотными объяснениями. Причем это сопоставление оказывается в пользу простых людей, искренность и честность которых противопоставляются неискренности (*фальшивая гладкопись*). При этом конкретная ситуация обобщается до типичного жизненного события.

К частно-событийным интенциональным смыслам в рассказе можно отнести эмоции, которые вызваны разладом в семье Поповых. Писатель показывает воздействие этого события на Ваганова и одновременно изображает его эмотивную реакцию на это событие: *Что случилось-то? Прошла перед глазами еще одна бесполовая история неумелой жизни... ну? Мало ли их прошло уже и сколько еще пройдет!* Причем супруги Поповы воспринимаются Вагановым в разных по оценочности эмоциональных зонах, так как являются носителями антагонистических чувств: Попов – в зоне положительных эмоций, Попова – в зоне отрицательных эмоций:

Но неотвязно опять стояли перед глазами виноватый Попов и бойкая жена. Как проклятие, как начало помешательства. <...> Да и почему – что за чушь! – почему какой-то мужик, чувствующий только свою беззащитность, и его жена, обнаглевшая, бессовестная, чувствующая, в отличие от мужа, полную свою защищенность, почему именно они, со своей житейской неумностью, должны подсказать, как ему решить теперь такое – *такое!* – в своей не простой, не маленькой, как хотелось и думалось, жизни?

Этот частный случай неотвязно занимает душу и сердце Ваганова, разрастается до размеров глобального события и становится символом типичного разлада: столкновения добра (терпения, способности к любви и жалости, к прощению, осознанию своей вины) и зла (наглости, самоуверенности, жестокости). Эта оппозиция разрешается явно в пользу добра и терпения, а следующие риторические вопросы содержат интенциональные глобально-

событийные эмотивные смыслы с семантикой одобрения: *Не это ли и есть сила-то человеческая – вот такая терпеливая и безответная? И не есть ли все остальное – хамство, рвачество и жестокость?* Эта точка зрения автора, наряду с другими, подчинена общему замыслу произведения и участвует в формировании его концепции. В связи с этим точка зрения автора и его образ главенствуют в произведении.

Множественность точек зрения делает художественное произведение оленочно-политональным с обязательной доминантой, задаваемой прямыми оценками образа автора или главного оценивающего персонажа (косвенно-авторскими оценками), как в данном рассказе.

Восприятие текста

Содержание художественного текста – относительно бесконечно. Требуется определенная работа ума и сердца читателя для постижения истинного смысла художественного текста. «Когда сочиняют, думают о человеке», – утверждал известный итальянский лингвист и писатель Умберто Эко (1988, с. 85). Художественный текст – результат речетворческой деятельности автора, стремящегося не только выразить читателю свое миропонимание, но и определенным образом воздействовать на него.

Эмотивные смыслы под влиянием эмоциональной тональности текста воспринимаются целостно. Учитывая эту особенность восприятия текста, считаем необходимым специально остановиться на освещении категории эмоциональной тональности текста, прежде чем говорить об экстенциональных эмотивных смыслах. Совокупность эмоциональных тонов текста не производит впечатления случайного, хаотического набора. В тексте все упорядочено, и эмотивные смыслы в том числе. Ключом к этому служит авторская концепция, то, ради чего и создается текст. Именно она определяет иерархию эмотивных смыслов в тексте и определяет доминанту в их многоголосии, тем самым фактически задает общую эмоциональную тональность текста, которая по своему генезису интенциональна, порождена мировидением автора. Текст как индивидуальная картина мира интерпретирует его в соответствии с общим для всех индивидуальных картин мира законом, который заключается в том, что «субъекты картин мира различаются своим глубинным мироощущением, которое задает картине мира индивида свою особую тональность, эмоциональную окрашенность» (Постовалова, 1988, с. 30). Вследствие этого эмоциональная тональность текста – универсальная категория, заложенная в природе любой индивидуальной картины мира.

Эмоциональность текста питается всеми эмотивными смыслами, эксплицитными и имплицитными, диктальными и модальными, выраженными в тексте, поэтому она зависит от всего содержания текста в целом и прежде всего от его эмотивного содержания. Осознавая эту зависимость и обусловленность

ее целостным содержанием текста, нужно учитывать неравноценность различных факторов ее порождения.

Существенная черта текста – его многокомпонентность, многозвучие. Полифонизм эмоциональных тонов возникает в результате взаимодействия уровня образа автора и уровня образов персонажей. Но при всей сложности эмотивного содержания текста обычно в нем ощущается ориентация на актуализацию определенного эмоционального компонента, который становится доминирующим и воспринимается как олицетворение эмоциональной тональности всего текста в целом (ср. веселые, грустные, мрачные, лиричные, оптимистические, печальные и прочие определения-эпитеты к произведениям искусства). Гармоническое единство тональности скрепляет текст и обуславливает его смысловую целостность.

Безусловно, эмоциональная тональность вбирает в себя все эмотивные смыслы, содержащиеся в тексте, но ведущая партия в хоре текстовых эмоций принадлежит все-таки интенциональным эмотивным смыслам, отображающим авторскую позицию и концепцию. Особое значение имеет и место эмотивной лексики в синтагматике текста, например, употребление эмотивной лексики в позиции заглавия. Это связано с тем, что заглавие содержит в сжатом, компрессированном виде информацию текста, «отражает смысловую детерминанту структуры текста» (Колшанский, 1987, с. 40). Заглавие, по словам Умберто Эко, – «ключ к интерпретации... Восприятие задается им» (Эко, 1988, с. 89). Если в этой позиции оказывается эмотивная лексика, она заряжает своей тональностью весь текст. Так, В. М. Шукшин активно использует в функции заглавий эмотивную лексику, интерпретирующую в определенном эмоциональном смысле события, изображенные в тексте: «Страдания молодого Ваганава», «Горе», «Обида», «Верую!», «Упорный», «Чудик» и др.

Эмоциональная тональность текста создается также неоднократным повторением отдельного стилистического приема, поэтому любой повтор – не только средство текстовой связи, но и обязательное условие возникновения эмоциональной тональности, а повторная лексическая номинация – ее сильное и действенное средство, особенно если дублируется лексика эмоций. Обычно то, что обозначено в повторе, – центр, предмет писательских устремлений.

Следует различать фразовую и текстовую эмоциональные тональности. Они отличаются и внешне – по конкретным условиям реализации, и внутренне – по функционально-смысловой направленности. Фразовая эмоциональная тональность – фундамент, основа, помогающая осмыслить и воспринять текстовую эмоциональную тональность, которая обычно включает фразовую и опирается на нее.

В рассказах В. М. Шукшина чувства персонажей сложны и многоцветны. Чтобы передать их многоликость и сложность, писатель использует различные языковые средства, и прежде всего разного рода повторную номинацию. Основную роль в порождении эмоциональной тональности текста играет

повторная номинация, члены которой связаны отношениями тождества и включения типа: *Так Ваганов успокоил себя... тем он и успокоился. То есть ему казалось, что успокоился. Оказывается, в таких делах не успокаиваются.*

На уровне фразовой синтагматики актуализируются прежде всего различные признаки повторяемых глаголов чувств, участвующих в повторной номинации, и соответственно чувства передаются многоаспектно, объемно, крупным планом. На уровне текстовой парадигматики эти глаголы воспринимаются как слова близкие, имеющие минимальные стилистические и смысловые различия (глаголы-синонимы, слова различных семантических подгрупп одной ЛСТ слов). Они сближаются, сливаются в одно смысловое поле и зачастую являются основными выразителями доминирующей эмоциональной тональности текста. Каждый рассказ писателя обычно окрашивается своей тональностью.

Наблюдается и развертывание фразовой тональности в текстовую. Так, в рассказе «Страдания молодого Ваганова» Шукшин показывает сложное эмоциональное состояние персонажа, страстно любящего и одновременно боящегося своей любви. Этот комплекс противоречивых чувств подчеркивается и неоднократно анализируется автором в тексте, обнаруживаясь не только в речи самого героя, но и в авторском повествовании. Основная универсальная функция повторной номинации – функция усиления, подчеркивания – реализуется при этом и на уровне фразы, и на уровне целого текста, а номинационные цепочки глаголов чувств выдвигают обозначаемые ими эмоции как самые существенные в центр восприятия. Таким образом, текстовый повтор – наиболее сильный вид повтора, а повтор эмотивной лексики выполняет суперлинейную функцию, заключающуюся в том, что эмотивное содержание повторяющихся лексем выходит за рамки фразового контекста и «заражает» своей тональностью весь текст. Так как в тексте выявляются группы близких по тональности лексем, происходит борьба тональностей, в результате которой побеждает тональность концептуально значимая.

Исследуя эмоциональную тональность, в первую очередь надо учитывать художественно-эстетическую значимость эмотивных смыслов и только во вторую очередь – частотность лексических показателей этих смыслов. Прямой зависимости между частотностью и тональностью нет, хотя в научной литературе высказывается и противоположное мнение по этому вопросу. В некоторых случаях общая эмоциональная тональность даже противоречит частотному лексическому ядру (см. рассказы «Обида», «Страдания молодого Ваганова» и др.), но, безусловно, лексические единицы, содержащие семы эмотивности разного ранга, оказывают иррадирующее влияние на содержание текста и его фрагментов.

Рассмотрение целостного эмотивного содержания текста с учетом категории эмоциональной тональности – предпосылка решения еще одной проблемы – проблемы экстенционального контекста и экстенциональных эмотивных смыслов, «инстанции читателя», по определению Л. Я. Гинзбург (1979, с. 218).

Обратимся теперь непосредственно к рассмотрению экстенциональных эмотивных смыслов.

Изучение секретов эмоционального воздействия искусства на человека – одна из важнейших проблем эстетики еще с античных времен. Художественный текст сегодня рассматривается и в свете активно разрабатываемой концепции речевых актов. Это обусловлено тем, что художественное произведение в целом представляет собой развернутое оценочное повествование, оно насыщено оценочными субъектами (сам автор, персонаж), оценочными высказываниями, обнаруживающими разнообразные жизненные стереотипы.

Обязательным элементом оценочных речевых актов является «направленность на перлокутивный эффект – эмоциональную реакцию собеседника» (Вольф, 1985, с. 166). Эту способность художественного текста вызывать эмоциональную реакцию у читателя И. Я. Чернухина относит к разряду категориальных его характеристик (см.: Чернухина, 1983, с. 14). На заключительном этапе восприятия текста вновь становится актуальной интерпретация текста (второй вариант толкования термина, акцентирующего роль читателя как интерпретатора), предполагающая осознание и усвоение эмоциональной информации текста наряду с его идейно-художественным содержанием. С этой стороной произведений искусства связана концепция вчувствования как эстетического сопереживания, теория заражения.

Эмоциональное воздействие литературного произведения на читателя исследуется преимущественно в психологии. Прекрасным образцом исследования текста в этом аспекте являются работы Л. С. Выготского, который считал, что «художественное наслаждение не есть чистая рецепция, но требует высочайшей деятельности психики. Переживания искусства не воспринимаются душой, как куча зерен – мешком, скорее они требуют такого прорастания, какого требует семя на плодородной почве» (Выготский, 1980, с. 255). Этот известный психолог и тонкий исследователь художественных произведений утверждал, что задача искусства – не простая коммуникация чувств, и последовательно развивал концепцию эстетической реакции, основанной на антагонизме изображаемых чувств, разрешающемся катарсисом, т. е. сложным превращением чувств (см.: Там же, 1980, с. 286).

Читатель осуществляет эмотивно-модусные квалификации текста в целом и разного рода его составляющих в результате воздействия содержания текста на его (читателя) сознание, поэтому мы относим эти эмотивно-модусные квалификации к разряду экстенциональных эмотивных смыслов текста. По наблюдениям В. П. Белянина, читатель художественного текста распознает чувственную «картину мира» автора через лингвистическую информацию (см.: Белянин, 1987, с. 140); наша задача – определить в тексте эти лингвистически выраженные знаки эмоций (прежде всего лексические), воздействующие на читателя и способствующие адекватной эмоциональной оценке содержания текста.

Художественный текст воздействует на читателя совокупностью всех своих формально-семантических качеств и свойств (системой образов, сюжетом, композицией и др.), единой совокупностью языковых средств, в составе которой лексические средства занимают не последнее место. По данным многих психологов, вся теория заражения связана с явлением индукции эмоционального воздействия, основанном на сильном воздействии фрагментов, содержащих лексику эмоций.

В то же время ткань художественного произведения неравноценна по силе эмоционального воздействия, и это зависит чаще всего от состава эмотивной лексики. В тексте выделяются фрагменты, изображающие так называемые эмотиогенные ситуации, которые обладают повышенным уровнем эмотивного воздействия.

Эмотивное содержание текстовых фрагментов и эмотивное восприятие могут быть гармоничны и согласованы друг с другом, а могут быть и дисгармоничными, так как «читатель не только “читает” писателя, но и творит вместе с ним, подставляя в его произведение все новые и новые содержания» (Виноградов, 1971, с. 8). Таким образом, при интерпретации текста вполне естественно совпадение и несовпадение иллюкутивных целей автора и перлокутивного эффекта произведения в целом или какого-либо его фрагмента. Читатель «нередко сопротивляется оценкам автора. Иногда же писатель сам заставляет читателя путаться в расстановке оценочных акцентов» (Гинзбург, 1979, с. 218). В результате этого возникают самые разные, порой непредсказуемые соотношения эмотивного содержания текста или его фрагмента и восприятия их читателем, обуславливающие возможности различной интерпретации одного и того же текста. Показательно в этом отношении признание А. Чехова, сделанное им в письме А. Суворину: «Конечно, было бы приятно сочетать искусство с проповедью, но для меня лично это чрезвычайно трудно и почти невозможно по условиям техники. Когда я пишу, я вполне рассчитываю на читателя, полагая, что недостающие в рассказе субъективные элементы он добавит сам» (Переписка, 1984, с. 128–129).

Этот феномен варибельности эмоционального восприятия, колебаний эмоционального резонанса вплоть до парадоксального восприятия, противоречащего замыслу автора, не случайное явление и имеет под собой реальное жизненное основание, что достаточно убедительно доказано как психологами, так и лингвистами. В то же время эта вариативность толкования содержания текста не может быть бесконечной, она сдерживается инвариантностью формы текста, включая и лексическую ткань произведения.

Возьмем, к примеру, текстовый фрагмент, рисующий воображаемое Вагановым составление письма к Майе. Этот фрагмент насыщен эмотивной лексикой, передающей взволнованность и влюбленность персонажа. В то же время экспрессивные номинации (*повело тебя, милый, заезозил; все утро сладко зудилось*), окказиональные развернутые сравнение (...*Вот он сядет писать...*

И будет он эти красивые, оперенные слова пускать, точно легкие стрелы с тетивы – и втыкать, и втыкать их в точеную фигурку далекой Майи. Он их навтыкает столько, что Майя вскрикнет от неминуемой любви) вызывают у читателя не только сочувствие переживаниям Ваганова, но и мягкую иронию, смех, которые обнаруживает и сам автор по отношению к своему персонажу.

Этот диссонанс еще более ощущается при восприятии текстового фрагмента о чтении Вагановым своего письма к Майе. После прочтения этого фрагмента у читателя скорее всего должна появиться эмоция сочувственной иронии. Для проверки своей гипотезы мы провели эксперимент и предложили этот фрагмент студентам филологического факультета университета, студентам факультета методики начального обучения педуниверситета и студентам театрального института (180 человек).

Цель эксперимента – выявление широты разброса эмотивных реакций читателя, характера вариативности интерпретации эмотивного содержания данного фрагмента. Суть эксперимента заключалась в следующем: испытуемые, лишённые текстовых пресуппозиций, должны были определить и сформулировать, используя эмотивную лексику, доминирующие регистровые разновидности эмотивных смыслов, характерных, на их взгляд, для структуры образа Ваганова (1-й вопрос) и свойственных образу автора (2-й вопрос). Кроме того, им следовало сформулировать собственное эмоциональное отношение к данному текстовому фрагменту (3-й вопрос). В инструкции опрашиваемым рекомендовалось, отвечая на первый вопрос, перечислить все возможные, с их точки зрения, виды эмоционального состояния персонажа, а отвечая на второй и третий вопросы, – указать, желательно одним словом, основные доминирующие эмоции. Требуя сформулировать эмоциональные доминанты, мы учитывали закон процесса смыслового восприятия текста, который заключается в сжатии, укрупнении воспринимаемой интегрируемой информации.

Эксперимент показал, что испытуемые по-разному воспринимают текстовые эмотивные смыслы разного ранга. Так, на первый вопрос получено 44 эмотивных лексических квалификаций состояния персонажа, выражающих 13 эмотивных смыслов: неопределенность (76), волнение (55), беспокойство (42), страдание (38), любовь (33), досаду (21), страх (14), тоску (9), ожидание (6), ненависть (4), одиночество (4), удовольствие (3), стыд (2). В этом ряду значительно преобладают эмотивные смыслы со знаком «минус» (их репрезентируют 10 лексем, 273 словоупотребления, составляющие 86 % ответов), а доминанту ряда составляют эмотивы-номинативы, точно определяющие эмоционально сложное, противоречивое состояние персонажа. В тех случаях, когда испытуемые затруднялись в подборе эмотивной лексики, они обозначали сложность эмоционального состояния персонажа аналитическими сочетаниями типа «муки неопределенности», «разлад с самим собой», «нарушение внутреннего равновесия» и др. В целом, опрошенные студенты достаточно точно определили эмотивные смыслы, характеризующие внутренний мир Ваганова.

Осмысляя авторскую позицию относительно образа Ваганова, испытуемые отдали предпочтение положительным эмоциям типа: сочувствие (64), понимание (13), уважение (7), снисходительность (2), удивление (1). Эти эмоции репрезентируются в анкетах 11 лексемами, 88 словоупотреблениями, составляющими 74 % ответов. Наряду с этими эмоциями названы также: ирония (12), отвращение (8), противоречивое отношение (1). Доминанта ряда – сочувствие. В этом блоке ответов аналитические квалификации встречаются еще чаще, они также передают сложное эмоциональное отношение типа «снисходительное сочувствие», «сочувствие с примесью горечи» и др.

Пытаясь передать чувства, вызванные прочтением фрагмента, участники опроса дали антагонистические, противоречивые формулировки. Но доминируют все-таки эмотивные квалификации со знаком «плюс», гармонически соответствующие авторским оценкам: сочувствие (48), симпатия (19), жалость (18), удивление (5), снисходительность (92). Всего испытуемые использовали 11 лексем (92 словоупотребления, или 68 %). Хочется отметить, что в группе ответов на третий вопрос, наряду с лексикой, встречаются уже не только аналитические сочетания типа «мятушаяся, ищущая, заблудшая душа», «человек хороший, очень эмоциональный» и т. п., но и предложения, например: «Это нелепо, смешно и грустно одновременно»; «Мне за него обидно»; «Вначале Ваганову можно сопереживать, хотя большей частью сопереживание иронично». В оценке персонажа активно использовались эмоционально-оценочные существительные типа «слизняк», «лицемер», «слабак» и т. п. В целом, надо отметить, что в этой группе ответов разброс мнений самый большой, причем встречаются и неожиданные оценки персонажа типа «зависть», «замешательство», «досада» и пр. Это еще раз подтверждает неоднократно высказанное в литературе мнение, что эмоциональный резонанс, эмоциональные реакции читателя при восприятии текста не всегда предсказуемы и могут сильно отличаться от авторского замысла. При определении же авторской точки зрения и осмыслении состояния персонажа разброс эмотивных квалификаций меньше, и доминируют при этом эмотивные смыслы одной тональности.

Обобщая результаты эксперимента, мы можем отметить следующее: несмотря на то, что все компоненты художественного текста нацелены на одну перлокутивную цель – вызвать у читателя определенное по тональности чувство, в реальности эмоциональная тональность текста (или его фрагмента) не всегда совпадает с теми экстенциональными эмотивными смыслами, которые наводятся содержанием текста в сознание читателя и, по закону обратной связи, наводятся читателем в текст (текстовые приращения смысла, обусловленные влиянием социального контекста).

В художественной речи не только фрагменты текста, изображающие эмоции персонажа, являются эмоциогенными. Очень часто и пейзаж выступает как прием эмоционального заражения читателя определенной эмоцией. В. М. Шукшин активно использует это средство. Для его рассказов особенно характерны

описания природы в эпилогах. При этом пейзаж обычно несет новый эмоциональный смысл, способствующий разрешению текстового эмоционального конфликта. Так, рассказ «Страдания молодого Ваганова» завершается следующей пейзажной зарисовкой. Сначала идет развернутое описание:

День стоял славнецкий – не жаркий, а душистый, теплый. Еще не пахло польню, еще лето только вступало в зрелую пору свою. Еще молодые зеленые силы гнали и гнали из земли ядреный сок жизни: все цвело вокруг, или начинало цвести, или только что отцвело, и там, где завяли цветки, завязались пухлые живые комочки – будущие плоды. Благодатная, милая пора! Еще даже не грустно, что день стал убывать, еще этот день впереди.

Затем происходит разрыв этого описания: вклинивается эпизод на почте. И заключительным аккордом звучит фраза, структурно и содержательно развивающая пейзажное описание:

И сеном еще не пахло, еще не начинали косить.

Эта небольшая миниатюра окрашена общей светлой тональностью, которая достигается изображением красочной картины наступления лета, использованием эмотивно-характеризующих прилагательных, открыто выражающих интенционально-эмотивные смыслы (*День стоял славнецкий; Благодатная, милая пора!*) и определяющих эмоциональную тональность данного фрагмента. Особо выделяется многократное повторение наречия *еще*, вносящего своей семантикой оптимистическую ноту надежды в общее эмоциональное многоголосие рассказа. Контрапунктной представляется фраза: *Еще даже не грустно, что день стал убывать, еще этот день впереди*. Эта фраза поглощает и подавляет выраженные ранее в рассказе диктальные эмотивные смыслы (раздражение, злость, страдание и др.) и излучает вопреки им надежду и оптимизм. Явно просматривается параллель с началом рассказа, где автор трижды акцентирует молодость Ваганова. На этой оптимистической ноте и заканчивается рассказ. Таким образом, в борьбе внутритекстовых тональностей выигрывает светлая тональность, при этом наблюдается гармония изображенных эмотивных смыслов и суггестированных, воздействующих на читателя.

Подобное эмоциональное развитие темы соответствует общей функциональной семантике оценочных структур, которые «предполагают оптимистическую картину мира. Это выражается не только в том, что норма, соотносясь с должноствами, требованиями, бывает сдвинута в зону «плюс», но и в том, что по шкале времени движение обычно рассматривается «как происходящее по направлению к норме, от худшего к лучшему» (Вольф, 1985, с. 116). Кроме того, такое эмоциональное разрешение обусловлено природой самих произведений искусства, эстетически преобразующих действительность таким образом, чтобы повлиять на человека и на ход его практической деятельности. По мнению Л. С. Выготского, «искусство есть скорее организация нашего поведения на будущее, установка вперед, требование, которое, может быть,

никогда и не будет осуществлено, но которое заставляет нас стремиться поверх нашей жизни к тому, что лежит за ней» (Выготский, 1980, с. 319). С этим связана и воспитательная роль эмоций, воплощенных в тексте. Именно они указывают «читателю, каким он должен быть» (см.: Эко, 1988, с. 98).

Таким образом, отображение эмоций в художественном тексте, осуществляемое в первую очередь благодаря использованию эмотивной лексики, чрезвычайно сложный процесс, которой обусловлен той нагрузкой, которая падает на эмотивное слово в тексте. Это, в свою очередь, является следствием сложности семантической организации самого художественного текста и многообразия тех функций, которые призвана выполнять эмотивная лексика в условиях такого семантически сложного языкового знака, как текст.

Как показал функционально-текстовый анализ эмотивной лексики, основная функция ее в художественном тексте – создание его эмотивного содержания и эмоциональной тональности.

Частные текстовые функции эмотивной лексики – создание психологического портрета образа персонажей (описательно-характерологическая функция), эмоциональная интерпретация мира, изображенного в тексте, и оценка его (интерпретационная и эмоционально-оценочная функции), обнаружение внутреннего эмоционального мира образа автора (интенциональная функция), воздействие на читателя (эмоционально-регулятивная функция).

В художественном тексте сосуществуют различные эмотивные смыслы, что порождает богатство эмотивного содержания текста, его эмоциональное многоголосие, полифонизм эмоциональных тонов, отражающих сложную картину мира чувств, создаваемого автором. Текстовые эмотивные смыслы не только передают представление автора о мире чувств человека, но и выражают отношение автора к этому миру, оценивают его с позиций автора, и в то же время они явно прагматичны, направлены на эмоциональное заражение читателя, обладают большой иррадирующей силой. По этой причине эмотивные смыслы неоднородны.

Рассмотрение текстовых фрагментов, содержащих эмотивную лексику, в функциональном аспекте с учетом концепции коммуникативной лингвистики по трем линиям их соотносительности (текст – объект, текст – автор, текст – читатель) позволило выявить типологические разновидности текстовых эмотивных смыслов, организуемых соответственно в три парадигмы классифицирующего типа: диктальные (эмотивные смыслы в структуре образа персонажа), модалные (интенциональные эмотивные смыслы в структуре образа автора) и экстенциональные (эмотивные смыслы, введенные в сознание читателя содержанием текста).

При исследовании функционирования и способов лексической репрезентации в тексте этих типологических разновидностей эмотивных смыслов были обнаружены и частные парадигмы эмотивных смыслов вариантного типа.

Диктальные эмотивные смыслы опрокинуты в действительный мир человеческих эмоций. Совокупность их в тексте – своеобразное динамическое множество, изменяющееся по мере развития сюжета, отражающее внутренний мир персонажа в различных обстоятельствах, в его отношениях с другими персонажами.

Эмотивные смыслы, ориентированные на внутренний мир персонажа, могут быть в разной степени эксплицированы: они могут быть предельно свернуты и предполагать мысленную реконструкцию в случае употребления в характерологической функции дифференциально-эмотивной лексики или различных грамматических вариантов включенных предикатов эмоций; могут быть ядром интерпретирующей конструкции в случае использования с этой целью главных предикатов эмоций; могут быть максимально развернуты в пространственных текстовых фрагментах или в целостном тексте. Таким образом, способы манифестации диктальных эмотивных смыслов чрезвычайно разнообразны: от свернутых (семный конкретизатор, слово) и минимально развернутых (словосочетание, предложение) до максимально развернутых (фрагмент текста, текст). Вследствие этого с учетом формы воплощения диктальных эмотивных смыслов в тексте разграничиваются фразовые, фрагментные и общетекстовые смыслы. Дальнейшая их дифференциация связана с учетом типа повествования и композиционных речевых форм фрагментов: описательные эмотивные смыслы, повествовательные эмотивные смыслы, эмотивные рассуждения, эмотивный диалог, различные эмотивные конструкции с чужой речью.

Эмотивные смыслы, включенные в структуру образа персонажа, функционально подразделяются на интерпретационные (характерологические и изобразительно-жестовые) и эмоционально-оценочные смыслы. Первые интерпретируют с позиции автора эмоциональное состояние персонажа и проявление этого состояния во внешности, жестах, поведении, речи; вторые являются средством эмоциональной оценки персонажа и с позиций автора, и с позиций других персонажей.

Вся совокупность диктальных эмотивных смыслов, различных по форме воплощения в тексте и по выполняемой функции, представляет собой парадигму диктальных эмотивных смыслов вариантного типа.

Художественный текст создает картинно-образный облик мира эмоций, конкретизированный в образах персонажей. Микромир души человека на его страницах предстает в целостности и уникальности, сложности и динамизме. Психологи выделяют категорию общего (смешанного, по терминологии Л. С. Выготского) чувства, под которым подразумевается сложность эмоционального состояния человека в определенный временной отрезок. Искусство имеет дело именно с подобными смешанными чувствами. Сколько людей, столько и уникальных эмоциональных миров, а искусство и призвано познавать и отображать эти индивидуальные миры.

Эмотивные смыслы, характерные для образа автора, по своей природе интенциональны. Это внутренние, запрограммированные автором смыслы, выражающие его эмотивные интенции. Подобные эмоционально-оценочные смыслы, идущие от автора, так же как и диктальные, семантически и функционально неоднородны и проявляются в тексте разнообразно. Можно говорить о локальных, эпизодических оценках, существующих в тексте в виде вставных вкраплений, дополнительных включений, которые выражаются отдельными эмотивными лексемами, обычно наречиями, прилагательными, интенсификаторами. Можно говорить и о генерализованных способах выражения эмоционально-оценочных авторских смыслов в форме развернутых контекстов.

Экспрессивные контексты-«всплески» фиксируют в концентрированном виде и динамично выражают в наиболее яркой форме субъективно-модальные значения, в соответствии с сюжетным развитием. При этом компонентами экспрессивного контекста, манифестирующими эти значения, могут быть разные единицы. Безусловно, существует арсенал языковых средств выражения субъективно-модальных смыслов в художественном тексте, но это не значит, что в каждом тексте обязательно должен быть реализован весь имеющийся потенциал этих средств, так как приемы передачи субъектно-модальных значений являются приметой стиля, индивидуального мастерства писателя.

Субъект модуса эмотивной квалификации является основанием деления интенциональных эмотивных смыслов на прямые и косвенные. Семантические разновидности этих смыслов производны в первую очередь от объекта оценки, с учетом которого в их числе выделяются персональные, ситуативные, частно-событийные и глобально-событийные эмотивные смыслы. Вся совокупность интенциональных эмотивных смыслов также составляет парадигму вариантного типа.

Экстенциональные эмотивные смыслы – это надтекстовые эмотивные смыслы, направленные на читателя и заражающие его определенными эмоциями, которые затем сам читатель по закону обратной связи приписывает содержанию текста. Эти эмотивные смыслы трудноуловимы, индивидуальны, и в связи с этим анализировать их чрезвычайно сложно. В порождении этих смыслов участвуют текстовые фрагменты, насыщенные эмотивной информацией, воплощающие эмоциогенные ситуации.

Если в области лексической семантики соотношение денотативного и коннотативного значений давно рассмотрено в пользу первого (денотация – основа категориально-лексической семантики), то в области текстовой семантики вопрос соотношения диктальных и модальных смыслов широко не обсуждается и в связи с этим не решен окончательно.

Диктальные эмотивные смыслы составляют денотативный макрокомпонент эмотивного содержания текста, интенциональные и экстенциональные – коннотативный макрокомпонент.

Текстовые эмотивные смыслы неоднородны, и их совокупность являет собой своеобразную иерархию, зависящую от коммуникативной стратегии

текста, в котором эмотивно-модальный макрокомпонент, предназначенный для передачи авторских эмотивно-модальных квалификаций и для эмоционального воздействия на читателя, составляет концептуальный стержень эмотивного содержания текста и возвышается над диктальными эмотивными смыслами, обеспечивающими передачу информации о чувствах персонажей.

В сфере текста властвует авторская супероценка, скрепляющая все семантические составляющие текста, в том числе эмотивные смыслы, и обеспечивающая целостность содержания текста.

Как видим, художественный текст обнаруживает многообразие эмотивных смыслов, отличающихся по содержанию (регистровые тональности), степени конкретизации, композиционным условиям их выражения (контекстновариативное членение), по функции в тексте (интерпретационные, оценочные и др.) и по соотносительности с субъектом эмоций, испытывающим их (диктально-персонажные, модально-авторские). Эмотивные текстовые смыслы разнообразно взаимодействуют друг с другом: пересекаются и расходятся, притягиваются и отталкиваются. В результате подобного взаимодействия складывается эмотивное содержание художественного текста, категориальной основой которого является эмоциональная тональность текста.

ГЛАВА 3

СТРУКТУРНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ТЕКСТА

Единство формальной, содержательной и коммуникативной сторон художественного текста – неопровержимый факт, но, несмотря на это, логика исследования текста обусловлена аспектами его рассмотрения.

Своеобразие лингвистического подхода к исследованию структурной организации художественного текста обнаруживается на понятийно-категориальном уровне: предметом рассмотрения являются категории членимости и связности, максимально сопрягаемые с внешней стороной литературного текста, его линейной организацией.

Членимость текста

Членимость как свойство текста получила статус текстовой категории в работах И. Г. Гальперина, хотя само это текстовое явление традиционно изучалось под разными углами зрения и лингвистами, и литературоведами. Признавая целостность универсалий текста, филологи, исследуя текст, всегда выявляли в этой целостности разного рода компоненты, части, элементы в зависимости от параметров рассмотрения (см., например, структуру сюжета, композиционное устройство, типы повествования, систему образов и мн. др.).

Подобное изучение текста (в целостности, предполагающей членимость) соответствует как стратегии порождения текста, так и стратегии понимания. Автор текста воспринимает мир действительности одновременно в его континуальности и структурности и стремится свои представления об устроенности и организованности мира выразить в характере воплощаемых в тексте эпизодов, событий, фрагментов действительности, тем самым сознательно (и в то же время бессознательно) отбирая, вычленивая нечто существенное, с его точки зрения, для изображения. Психология восприятия текста характеризуется стремлением читателя преодолеть линейность текста, выявить в его организации важнейшие компоненты, части, эпизоды. Таким образом, категория членимости, с одной стороны, имеет субъективную природу, так как она всегда интенциональна (запрограммирована автором) и экстенциональна (осмыслена читателем). С другой стороны, она объективно обусловлена необходимостью отражения мира в его упорядоченности и устроенности. Членимость текста также напрямую связана с характером человеческого мышления, включающего одновременно операции анализа и синтеза поступающей информации, взаимодополняющие друг друга, что также объясняет объективную обусловленность этой категории.

И. Р. Гальперин, кроме того, выделил прагматическую и структурно-познавательную основы членимости. Он подчеркивал, что «членение текста имеет двоякую основу: раздельно представить читателю отрезки для того, чтобы облегчить восприятие сообщения, и для того, чтобы автор для себя уяснил характер временной, пространственной, образной, логической и другой связи отрезков сообщения. В первом случае явно ощутима прагматическая основа членения, во втором – субъективно-познавательная» (Гальперин, 1981, с. 57).

Научное осмысление категории членимости связано с выделением в тексте на одном основании структурных, формально выраженных однотипных частей, компонентов. По этому поводу И. Р. Гальперин заметил: «Представляется неоспоримым тот факт, что членимость текста – функция общего композиционного плана произведения, характер же этой членимости зависит от многих причин, среди которых не последнюю роль играют размер частей и содержательно-фактуальная информация, а также прагматическая установка создателя текста» (Там же, с. 51). Как оказалось, самое важное и трудное при выявлении частей текста – выдержать последовательно основание классификации, так как к обозначенным выше факторам членимости добавляются и графическое выделение частей, и композиционно-речевая форма изложения, и тип передаваемой информации, и роль в семантическом развертывании содержания литературного произведения.

И. Р. Гальперин предложил выделить два типа членения текста: объемно-прагматическое и контекстно-вариативное. К первому типу он относит членение текста на тома, книги, части, главы, главки, отбивки, абзацы и сверхфразовые единства. Ко второму типу – следующие формы речетворческих актов:

1) речь автора: а) повествование; б) описание; в) рассуждение автора; 2) чужую речь: а) диалог (с вкраплением авторских ремарок); б) цитацию; 3) несобственно-прямую речь (см.: Там же, 1981, с. 52).

В целом соглашаясь с предложенной типологией, хотелось бы внести несколько уточнений. Во-первых, считаем необходимым членение текста на сложные синтаксические целые (или сверхфразовые единства) выделить в особую разновидность членения, так как при этом учитывается не только объем (размер) частей и установка на внимание читателя, но в первую очередь внутреннее содержательное и структурно-композиционное устройство ССЦ. Такое членение можно определить как структурно-смысловое. Во-вторых, следует расширить контекстно-вариативное членение, включив в него другие формы чужой речи: полилог, монолог, внутренний монолог, внутренний диалог. Сходство всех трех типов членения текста – в их субъективно-объективной природе, в обусловленности творческим замыслом автора, а также в их функциональном предназначении. Размышляя о двух типах членения текста (объемно-прагматическом и контекстно-вариативном), И. Р. Гальперин заметил, что «они преследуют одну и ту же цель, но разными средствами. В их основе лежит членение объективной действительности на воспринимаемые нашим сознанием, упорядоченные, как-то организованные отрезки. Непрерывный континуум не дает возможности остановиться на отдельном, частном и препятствует адекватному осмыслению происходящего. Необходимо “дух перевести”. Трудно себе представить большой текст, в котором не было бы разбиения на главы, части и в котором не было бы переключения форм изложения» (Гальперин, 1981, с. 61). Сказанное в полной мере относится и к сложному синтаксическому целому.

При всем отмеченном выше онтологическом сходстве типов членения текста они принципиально различаются по формальным признакам своего обнаружения в тексте, по разной степени их участия в семантическом развертывании содержания, по текстовым функциям.

Объемно-прагматическое членение текста

На первый взгляд этот тип членения максимально обусловлен механизмом восприятия текста читателем и стремлением писателя облегчить его: внешне, графически отделить части друг от друга, обозначить их (том, раздел, глава и т. д.), выделить текстовой фрагмент, используя абзацный отступ. Как отмечает И. Р. Гальперин, «размер части обычно рассчитан на возможности читателя воспринимать объем информации “без потерь”» (Гальперин, 1981, с. 51). Но если бы это было только так и только этим обусловлено, литературные тексты имели бы зачастую сходное объемно-прагматическое членение.

В то же время анализ литературных произведений различных авторов обнаруживает совершенно обратное явление – уникальность объемно-прагматического членения в идиостиле различных авторов. Есть произведения,

где этот тип членения текста используется максимально, при этом текстовая значимость каждой отдельной фразы (или двух-трех фраз) повышается за счет их графического выделения, выдвигения в качестве самостоятельного абзаца. См., например, ряд текстовых фрагментов в повести О. Мандельштама «Египетская марка»:

Ломтик лимона – это билет в Сицилию к жирным розам, и полотеры пляшут с египетскими телодвижениями.

Лифт не работает.

По домам ходят меньшевики-оборонцы, организуя ночное дежурство в подворотнях.

И страшно жить и хорошо!

Он – лимонная косточка, брошенная в расщелину петербургского гранита, и выпьет его с черным турецким кофеом налетающая ночь.

Я не боюсь бессвязности и разрывов.

Стригу бумагу длинными ножницами.

Подклеиваю ленточки бахромкой.

Рукопись – всегда буря, истрепанная, исклеванная.

Она – черновик сонаты.

Марать – лучше, чем писать.

Не боюсь швов и желтизны клея.

Портняжу, бездельничаю.

Рисую Марата в чулке.

Стрижей.

Юдифь Джорджоне улизнула от евнухов Эрмитажа.

Рысак выбрасывает бабки.

Серебряные стаканчики наполняют Миллионную.

Проклятый сон! Проклятые стогны бесстыжего города!

Графическая интерпретация отдельных фраз в качестве самостоятельных абзацев выделяет их крупным планом, замедляет чтение текста и, пожалуй, скорее затрудняет его восприятие, чем облегчает, так как заставляет читателя, осознающего их текстовую значимость, задуматься над смыслом подобного выдвигения.

Подобная максимальная редукция абзаца до объема одной фразы – явление достаточно характерное для прозы XX в., особенно для произведений В. Хлебникова, Б. Пильняка, А. Веселого и многих других. Приведем в качестве примера финальный текстовый фрагмент «орочонской» (по определению самого автора) повести В. Хлебникова «Око»:

О ручей, я иду к счастью. О белки, я иду к счастью! Не задевайте о мои ноги, травки, не замедляйте счастья.

Дойду ли я так? Нет, нужно бежать до той поляны, где я поставлю жилье.

Не шуми, вода, так громко, я иду к счастью!

Заплетайтесь в мои ноги, цветы!

Нежьте и услаждайте слух, птахи!

О, если бы медведь помог мне!

О, если бы рысь принесла ветки!

Нет, сама я должна срубить шалаш, где буду сидеть одна, смеясь.

Вот и готово. Как быстро.

Не успела оглянуться.

Теперь положу берестяной черпак и черепа зверей. И оставлю кругом следы. Точно не первый день здесь живу.

Нет, лучше пусть цветы и травы будут не тронуты вокруг шалаша.

Здесь я встречу тебя, милый.

Ах, брат идет! Точно. Отвернусь от него и тело буду умыть.

Расстанемся надолго.

Внимательное прочтение текстов с подобным объемно-прагматическим членением позволяет говорить об особой их интонации, мелодике, ритмической организации.

Другой, противоположный пример – текст, для которого объемно-прагматическое членение не актуально, в котором нет зрительного графического выделения отдельных текстовых фрагментов. Яркий пример тому – 18-й эпизод романа Джеймса Джойса «Улисс». В нем не только нет абзачных отступов, но и совершенно не используются пунктуационные знаки – показатели внутрифразовой членности.

Приведем начало этого эпизода, занимающего около 35 страниц:

Да потому что такого с ним никогда не было требовать завтрак себе в постель скажика пару яиц с самой гостиницы Городской герб когда все притворялся что слег да умирающим голосом строил из себя принца чтоб заинтриговать эту старую развалину миссис Риордан воображал будто с ней дело в шляпе а она нам и не подумала отказать ни гроша все на одни молебны за свою душеньку скряга какой свет не видал жалась себе на денатурат потратить четыре шиллинга все уши мне прожужжала о своих болячках да еще эта вечная болтовня о политике и землетрясениях и конце света нет уж дайте сначала нам чуть-чуть поразвлечься упаси господи если бы все женщины были вроде нее сражалась против декольте и купальников которых кстати никто ее не просил носить...

Этот текст еще более сложен для восприятия, так что в данном случае объемно-прагматическое членение, вероятно, в большей степени все-таки обусловлено общим творческим замыслом произведения, его концептуальной основой, чем намерением облегчить восприятие текста читателями. Такое членение также не участвует в семантическом развертывании содержания, эту функцию выполняют ССЦ, поэтому в подобных случаях абзацы и ССЦ обычно не совпадают по объему: абзац может включать несколько ССЦ, и наоборот. Например, в рассказе Н. А. Тэффи «Счастье» первые два абзаца составляют одно ССЦ, являющееся завязкой рассказа («рассуждение о природе счастья»), второе ССЦ («посещение семьи Голиковых») состоит уже из следующих девяти абзацев.

Объемно-прагматическое членение в поэтическом тексте осуществляется в графическом выделении строф, по своей сути напоминающих прозаические абзацы, хотя имеющих принципиально иную природу благодаря ритмико-мелодической организации поэтической речи. Здесь также обнаруживается разная степень проявления объемно-прагматического членения: от максимального (например, лесенка В. В. Маяковского) до минимального и вплоть до нулевого. Например, стихотворение Сергея Соловьева «Андрею Белому» построено таким образом, что графически выделенной наряду со строфами оказывается каждая фраза строфы:

Ты помнишь ли, как мы с тобою встали
У царских врат,
Облекши грудь броней из тяжелой стали,
Мой старший брат?

Когда мы поклялись до смерти биться
С напором бурь,
Навстречу нам взвились две голубицы,
Пронзив лазурь.

Отозвался их песне голубиной
Звон наших лир,
Обоим нам назначен был единый
Златой потир.

Мой старший брат, тебе навстречу рдела
Моя заря,
Когда я пал, пронзив мечами тело,
У алтаря.

Пусть далеко до полного рассвета,
Пусть ноет грудь, –
Нам белый голубь Нового Завета
Укажет путь.

Стихотворение З. Гиппиус «Все кругом» структурно состоит из двух частей. Первая представляет собой длинный ряд оценочных, порой метафорических предикатов, характеризующих действительность, знаком которой является сочетание с обобщенно-пространственной семантикой в позиции заглавия, выполняющее функцию грамматического субъекта.

Страшное, грубое, мелкое, грязное,
Жестко-тупое, всегда безобразное,
Медленно рвущее, мелко-нечестное,
Скользкое, стыдное, низкое, тесное,
Явно-довольное, тайно-блудливое,

Плоско-смешное и тошно-трусливое,
Вязко-, болотно- и тинно-застойное,
Рабское, хамское, гнойное, черное,
Изредка серое, в сером упорное,
Вечно лежащее, дьявольски косное,
Глупое, сохлое, сонное, злостное,
Трупно-холодное, жалко ничтожное,
Непереносное, ложное, ложное!

Но жалоб не надо: что радости в плаче?
Мы знаем, мы знаем: все будет иначе.

Отсутствие объемно-прагматического членения в первой части вынуждает читателя воспринимать 14 строк, содержащих 37 оценочно-характеризующих предикатов, в их интонационно-мелодической и смысловой целостности. Выделенные пробелом и абзацным отступом две последние строки альтернативны и по смыслу, что выражается противительным союзом *но* в начале двуступия и усиливается категорическим утверждением *все будет иначе*, противостоящим заглавию.

Таким образом, объемно-прагматическое членение, воспринимаемое первоначально как чисто формальное, внешнее выделение текстовых фрагментов графическими средствами, содержательно, концептуально и стилистически обусловлено.

Структурно-смысловое членение текста

Это членение связано уже непосредственно с семантическим развертыванием содержания литературного произведения и осуществляется при выявлении в нем сложных синтаксических целых (см. гл. 1), так как считается, что ССЦ являются единицами текста, качественно новыми по сравнению с предложениями, функционирующими в составе целого текста.

Почему их выделение в тексте считается структурно-смысловым членением текста?

Прежде всего потому, что оно связано с семантическим развертыванием текста, с выделением в нем микротем, развивающих, уточняющих, конкретизирующих основную тему литературного произведения. Фактически подобное членение, с одной стороны, выявляет смысловые куски на линейном пространстве текста, а с другой стороны, оно способствует созданию вертикального, содержательного контекста, обусловленного стяжением ССЦ, связанных тематически. Например, в рассказе В. М. Шукшина «Срезал» (см. наш анализ в практикуме) выявлено 8 ССЦ, раскрывающих смысл события-действия, названного в заглавии. Сначала дается описание ключевой для рассказа ситуации «срезания» в обобщенном, предельно типизированном виде. Этому посвящено ССЦ, содержащее характеристику Глеба Капустина и описание того,

как он «срезал знатного гостя». Типичность, повторяемость, регулярность ситуации актуализируется в развязке данного ССЦ:

И как-то так повелось, что когда знатные приезжали в деревню на побывку, когда к знатному земляку в избу набивался вечером народ – слушали какие-нибудь дивные истории или сами рассказывали про себя, если земляк интересовался, – тогда-то Глеб Капустин приходил и срезал знатного гостя. Многие этим были недовольны, но многие, мужики особенно, просто ждали, когда Глеб Капустин срежет знатного.

Второе ССЦ с данной микротемой описывает подобный случай, произошедший в прошлом, когда Глеб Капустин *срезал полковника – с блеском, красиво.*

Далее в тексте выделяется несколько диалогических единств, в которых Глеб Капустин неоднократно ставит в тупик кандидата наук Константина Ивановича, а затем и его жену, как бы готовя кульминационную сцену унижения (диалог о первичности духа и материи, диалог о шаманизме в отдельных районах Севера, вопрос о Луне – деле рук разума, монолог Глеба Капустина о кандидатстве, о словах «покатить бочку», о нескромности и огромном желании Глеба Капустина кое-кого по носу щелкать, чтоб не зазнавались). Расположенные в разных точках текстового словесного пространства, эти ССЦ интегрируются, сближаются в единый смысловой блок, но в то же время четко отграничиваются от текстовых фрагментов, раскрывающих другие микротемы.

Следовательно, выявление ССЦ в тексте – это осуществление его смыслового членения.

Далее. Подобное членение является и структурным, так как в тексте выделяются единицы, участвующие в его общем композиционном устройстве и обладающие собственным внутренним устройством.

Г. Я. Солганик, глубоко и многосторонне осветивший природу прозаических строф (ССЦ), выявил в их множестве два структурных типа: прозаические строфы с цепной связью и прозаические строфы с параллельной связью (см. об этом: Солганик, 1973). На наш взгляд, эти связи имеют не столько межфразовую, сколько текстовую природу и проявляются во всем тексте, так что они в большей степени свойственны тексту. Кроме того, в строении прозаических строф Г. Я. Солганик выделил два плана: 1) собственно семантический, обнаруживающий внутреннюю организацию строфы и связанный с синтаксическими средствами соединения предложений, и 2) композиционно-тематический, определяющий внешний рисунок, контур строфы, характер развития мысли, темы. Именно этот второй план, наличие собственной внутритекстовой композиции, на наш взгляд, самое существенное качество ССЦ. Большая заслуга Г. Я. Солганика – в описании композиционных структур ССЦ, их разновидностей, обусловленных прежде всего типом зачина и концовки, а также степенью соотношенности со всем текстом.

Есть ССЦ автосемантические, меньше обусловленные текстовым окружением (например, 1-е и 2-е ССЦ в рассказе «Счастье»). Есть синсемантические

ССЦ, имеющие общие с контекстом смысловые компоненты, обычно на стыке развязки и завязки. Например, 2-е ССЦ рассказа «Срезал» заканчивается следующим образом: *Многие этим были недовольны, но многие, мужики особенно, просто ждали, когда Глеб Капустин срежет знатного. Даже не то что ждали, а шли раньше к Глебу, а потом уж – вместе – к гостю. Прямо как на спектакль ходили.*

Третье ССЦ начинается словами: *В прошлом году Глеб срезал полковника – с блеском, красиво,* – которые являются завязкой следующего ССЦ («Как Глеб Капустин срезал полковника») и в то же время имеют регрессивную направленность, возвращают нас к предыдущему ССЦ. Синсемантические ССЦ – основные текстовые двигатели сюжета, его развития.

Итак, самые существенные стороны сложного синтаксического целого, важные для структурно-смыслового членения текста, это его смысловое единство, обусловленное единством микротемы, текстовые функции, т. е. роль в семантическом развертывании текста, и собственное внутреннее композиционное устройство.

Контекстно-вариативное членение текста

Существенная черта художественного текста – отражение в нем множественности точек зрения, что, собственно, соответствует множественности позиций, голосов, точек зрения в самой жизни. Ведь в действительности самые разные точки зрения сосуществуют, при этом происходит их наложение, совпадение, пересечение, отталкивание или притяжение.

Ю. М. Лотман по поводу текстовой предназначенности точки зрения в художественном тексте высказал следующее: «Проблема точки зрения вносит в текст динамический элемент. Каждая из точек зрения в тексте претендует на истинность и стремится утвердить себя в борьбе с противостоящими. Так возникла та сложная “многоголосая” структура точек зрения, которая создает основу современного художественного повествования» (Лотман, 1970, с. 335).

Обычно точка зрения понимается как концептуальная, мировоззренческая позиция, исходя из которой освещаются события в литературном произведении. В последние годы в этом же смысле стали использоваться также термины «фокус», «фокализация», «перспектива», «ориентация». Еще раньше в традиции русской филологической интерпретации текста принято было говорить о голосе, голосах в литературно-художественных произведениях (В. Б. Шкловский, М. М. Бахтин, Б. М. Эйхенбаум и др.). Так, Бахтин называл роман многоголосым, разноголосым речевым явлением, отмечая при этом, что «роман – это художественно организованное разноречие, иногда разноязычие, и индивидуальная разноголосица... социальным разноречием и вырастающей на его почве индивидуальной разноголосицей роман оркестрирует все свои темы, весь свой изображаемый и выражаемый предметно-смысловой мир. Авторская речь, речи рассказчиков, вставные жанры, речи героев – это только

те основные композиционные единства, с помощью которых разноречие входит в роман; каждое из них допускает многообразие социальных голосов и разнообразие связей и соответствий между ними (всегда в той или иной степени диалогизированное). Эти особые связи и соотношения между высказываниями и языками, это движение темы по языкам и речам, ее дробление в струях и каплях социального разноречия, диалогизация ее – такова основная особенность романной стилистики» (Бахтин, 1975а, с. 76).

М. М. Бахтин, отмечая разноголосицу романа, обращал большое внимание на композиционно-стилистические (или композиционно-речевые) формы воплощения ее в повествовательской структуре. Им выделены следующие композиционно-стилистические единства:

- 1) прямое авторское литературно-художественное повествование (во всех его многообразных разновидностях);
- 2) стилизация различных форм устного бытового повествования (сказ);
- 3) актуализация различных форм полулитературного (письменного) бытового повествования (письма, дневники);
- 4) разные формы литературной, но внехудожественной авторской речи (моральные, философские, научные рассуждения, риторическая декламация и т. п.);
- 5) стилистически индивидуализированные речи героев (см.: Там же).

Если обобщить множественные точки зрения, то среди них выделяются две важнейшие, генерализирующие все остальные в тексте. Это точка зрения автора и точка зрения персонажа, которые соответственно формируют две базовые композиционно-речевые формы изложения – авторскую речь и речь персонажа (чужую речь).

Расположенные линейно, горизонтально по всему тексту, высказывания автора и персонажей составляют речевые партии, выражающие определенное мироощущение, позицию. Для того чтобы выявить эти речевые партии, необходимо осуществить вертикальное членение текста с целью обнаружения вертикального контекста для каждого голоса. Вертикальные контексты, представляя собой различные речевые партии, пронизывают горизонтальную структуру текста и отражают множественность точек зрения. Они предстают в тексте в различных композиционно-речевых формах.

Система использования в литературных произведениях различных точек зрения для выражения различных субъектных позиций берет свое начало в русской литературе с произведений А. С. Пушкина – романа «Евгений Онегин», «Повестей Белкина» и др.

Таким образом, контекстно-вариативное членение текста в первую очередь разграничивает в нем два речевых потока – речь автора и речь персонажа.

Авторская речь. «Сигналами концепта» автора (термин В. А. Кухаренко) являются классические композиционно-речевые формы: о п и с а н и е,

повествование и рассуждение, которые часто определяются как логические и речевые текстовые универсалии. В последние годы появляются более строгие лингвистические описания этих контекстно-вариативных компонентов текста с привлечением не только данных лексики, морфологии, конструктивного синтаксиса, но и логики, семантического синтаксиса. Описание и повествование содержат преимущественно диктальную информацию и привязаны к сюжету.

1. Описание по определению направлено на вещный, предметный мир, мир человека. В художественных текстах это прежде всего описания макромира, окружающего человека, – природы, места и местности, пространства, предметов и вещей, его заполняющих. Описывается также микромир самого человека – его внешность, физическое и эмоциональное состояние. В литературных текстах обычным является сопряжение описаний макро- и микромира человека: описание внешнего мира действительности соотносится с внутренним состоянием персонажа прозаического произведения или лирического героя поэтического текста.

Рассмотрим стихотворение З. Гиппиус «Мгновение»:

Сквозь окно светится небо высокое,
Вечернее небо, тихое, ясное.
Плачет от счастья сердце мое одинокое,
Радо оно, что небо такое прекрасное.
Горит тихий, предночный свет,
От света исходит радость моя.
И в мире теперь никого нет.
В мире только Бог, небо и я.

В этом стихотворении явно выражены универсальные признаки описания: статичность, использование глаголов настоящего времени несовершенного вида, выражение типичного логического отношения – экзистенции, существования наряду с характеристикой (небо – *высокое, тихое, ясное*; сердце – *одинокое*; свет – *тихий, предночный* и т. д.). Обычно в описании используются глаголы бытия и состояния. Здесь глаголы проявления качества (*светиться*), звучания (*плакать*) и горения (*горит*) под воздействием логико-синтаксического построения делексикализируются и приобретают бытийную семантику.

Возможны ли тексты только описательные? Да, возможны, особенно в поэзии, когда предметы и явления изображаются в их пространственном существовании, вне развития событий и даже как бы вне времени. Приведем примеры:

Овальное озеро с балетным льдом,
Заснувшая мельница и мельника дом.
Раскидистый дуб, седоволосый страж.
Вечернего неба злато-синий витраж.

В плаще и полумаске кавалер валет,
Сверкает обагренный его стилет...
По снегу перебегающая тень ветвей
И кровью истекающий туз червей.

В. Эльснер. Декорация

Под небом мертвенно-свинцовым
Угрюмо меркнет зимний день,
И нет конца лесам сосновым,
И далеко до деревень.

Один туман молочно-синий,
Как чья-то кроткая печаль,
Над этой снежною пустыней
Смягчает сумрачную даль.

И. Бунин. Родина

Тексты-описания статичны, они как бы фиксируют важное, постоянное в мгновениях бытия. По мнению Ю. М. Лотмана, «бессюжетные тексты имеют отчетливо классификационный характер, они утверждают некоторый мир и его устройство» (Лотман, 1970, с. 286). Их признаки – признание мира изображаемых денотатов некоторым универсумом и утверждение определенного устойчивого порядка внутренней организации мира.

Надо отметить, что подобные тексты-описания встречаются достаточно редко, в основном описание взаимодействует в литературных произведениях с другими контекстно-вариативными речевыми формами.

2. Повествование – основной движущий механизм сюжета, так как его универсальный признак – это динамичность. Наиболее часто в повествовании используются акциональные глаголы в прошедшем времени, передающие последовательность событий, их динамику и составляющие повествовательную канву. Основные логико-семантические отношения в повествовании – временная последовательность, отношения обусловленности (причинно-следственные, условные, цели и др.). В плане формально-грамматическом характерно использование сочинения и подчинения. Можно рассмотреть в качестве примера повествовательный контекст из рассказа В. М. Шукшина «Срезал»: *В прошлом году Глеб срезал полковника...* (см. наш анализ в практике).

Обычно в повествовательных контекстах используются глаголы конкретного физического действия, деятельности, движения, речевой деятельности и т. п.

Повествование, как и описание, может встречаться в чистом виде, когда оно не осложнено другими контекстно-вариативными формами. Тексты, построенные только на повествовании, – это фольклорные произведения (мифы и сказки преимущественно), рассказы-нарративы, сказы, лирические стихотворения.

Многие стихи Игоря Иртеньева сюжетны, динамичны, преимущественно глагольны. Например, стихотворение «Лесная школа»:

Шел по лесу паренек,
Паренек кудрявый,
И споткнулся о пенек,
О пенек корявый.
И про этот про пенек,
Про пенек корявый,
Все сказал, что только мог,
Паренек кудрявый.
Раньше этот паренек
Говорил коряво.
Научил его пенек
Говорить кудряво.

3. Рассуждение как композиционно-речевая форма характеризуется отрывом от сюжета. Рассуждения замедляют развитие текстовых событий. В формальной логике рассуждение понимается как цепь размышлений, умозаключений на какую-либо тему, излагаемых в определенной достаточно жесткой последовательности. При этом обычно выделяют в структуре рассуждения три части: тезис, доказательство (аргументацию) и вывод в виде обобщения или заключения.

Приведем в качестве иллюстраций афоризмы Петра Яковлевича Чаадаева:

Говорят про Россию, что она не принадлежит ни к Европе, ни к Азии, что это особый мир. Пусть будет так. Но надо еще доказать, что человечество, помимо двух своих сторон, определяемых словами – запад и восток, обладает еще третьей стороной.

Есть люди, которые умом создают себе сердце, другие – сердцем создают себе ум; последние успевают больше первых, потому что в чувстве гораздо больше разума, чем в разуме чувств.

Религия начинается с веры в то, что она хочет познать: это путь веры; наука принимает что-либо на веру, лишь подтвердив это путем ряда совпадающих фактов: это путь индукции; и та и другая, как видите, разными путями приходит к тому же результату – познанию.

В художественном тексте эта универсальная схема может быть неполной, но обязательным является вывод. Доминирующий тип логико-синтаксических отношений для рассуждения – причинно-следственные, хотя они не всегда эксплицируются, чаще всего они имплицитны и на поверхностном уровне могут быть предельно свернуты. Например, в рассказе «Срезал» финальное описание заключается авторской сентенцией (*Глеб жесток, а жестокость никто, никогда, нигде не любил еще*), которая обнаруживает точку зрения автора на жестокость вообще.

Рассуждения автора в тексте обычно используются применительно к самым разным ситуациям, здесь нет никаких ограничений; они обусловлены, вызваны какими-либо конкретными фактами, ситуациями, т. е. ситуативны.

Рассуждения могут быть соотнесены со всем содержанием текста. Так, подобный тип рассуждений свойствен стихотворениям Н. А. Заболоцкого. Например, его стихотворение «Стирка белья» завершается следующей сентенцией:

Благо тем, кто смятенную душу,
Здесь омоет до самого дна,
Чтобы вновь из корыта на сушу
Афродитою вышла она!

А в его же стихотворении «Зеленый луч» в заключительной строфе содержится следующее суждение:

Только тот, кто духом молод,
Телом жаден и могуч,
В белоглавый прянет город
И зеленый схватит луч!

В то же время по собственному содержанию рассуждения имеют обычно вневременной, глобальный, обобщающий характер. Они рупор авторских идей, выражающих его мировосприятие, воплощенных в объяснительной форме авторской речи. В прозаическом тексте рассуждения автора обычно обнаруживаются в авторских отступлениях, замечаниях, комментариях по поводу описываемых событий, поступков персонажей и т. д.

Как уже видно, рассуждение – композиционно-речевая форма, свойственная и прозаическим, и поэтическим текстам. Приведем еще стихотворный пример:

Луна восходит на ночное небо
И, светлая, покоится влюбленно.
По озеру вечерний ветер бродит,
Целуя очастливленную воду.
О, как божественно соединенье
Извечно созданного друг для друга!
Но люди, созданные друг для друга,
Соединяются, увы, так редко.

Н. Гумилев. Соединение

В данном стихотворении поводом для рассуждения о том, как редко встречается божественная гармония людей, послужило описание гармонии природы, красоты ночного пейзажа.

Рассуждения автора встречаются как в серьезных текстах, так и в рассчитанных на комический эффект. Стихи, например, И. Иртеньева отличаются

обилием подобных рассуждений – см. его «Похвалу движению»:

По небу летят дирижабли,
По рельсам бегут поезда,
По синему морю корабли
Плывут неизвестно куда.
Движеньё в природе играет
Большое значенье, друзья,
Поскольку оно составляет
Основу всего бытия.
А если в процессе движенья
Пройдешь ты, товарищ, по мне,
То это свое положенье
Приму я достойно вполне.
И, чувствуя вдавленной грудью
Тепло твоего каблука,
Я крикну: «Да здравствуют люди,
Да будет их поступь легка!»

Рассуждения, рассчитанные на комический эффект, обычно характеризуются обыденными, тривиальными и примитивными суждениями, в отличие от серьезных рассуждений, которым свойственны оригинальность и яркость мысли.

Чужая речь в художественном тексте. Этот тип речи – основной конструктивный компонент структуры образа персонажа. Формы речевого воплощения персонажей многообразны, а выбор их обусловлен как субъективно – творческим замыслом автора, так и объективно – характером самого персонажа.

Выбор центральных персонажей, их расстановка, создание их речевых партий – один из самых важных моментов порождения литературного произведения, а изучение чужой речи в ткани художественного текста – одна из главнейших проблем лингвистики текста, в изучение которой внесли свой вклад выдающиеся филологи нашего столетия М. М. Бахтин и В. В. Виноградов. В последние десятилетия много сделали для углубленного изучения этой проблемы и в классификации чужой речи Е. А. Гончарова, В. А. Кухаренко, Л. А. Новиков и др.

К настоящему времени при исследовании голоса персонажей принято прежде всего разграничивать внешнюю и внутреннюю речь, а также собственно речевые формы их воплощения.

1. Внешняя речь персонажа представляет собой совокупность произнесенных вслух высказываний персонажа, которые функционируют в тексте как самостоятельные реплики, составляющие речевую партию персонажа и выполняющие функцию его речевой характеристики. При этом на лексическом, синтаксическом и интонационном уровнях сохраняются черты устной разговорной речи.

В зависимости от способов включения в текст различаются следующие конструктивные разновидности внешней речи: полилог, диалог, монолог, конструкции с прямой речью, конструкции с косвенной речью, несобственно-прямая речь.

– Полилог представляет собой поток реплик различных персонажей. При этом лица, произносящие эти реплики, указываются не всегда. В тексте реплики полилога обычно оформляются как самостоятельные высказывания, занимающие отдельные строки, а показателем их устной произнесенности является тире перед репликой. Эта форма текстовой репрезентации чужой речи активно проявила себя в русской литературе 1920–1930-х гг., что объясняется стремлением изобразить народ, массовое сознание, диалогизировать текст. В качестве иллюстрации приведем текстовый фрагмент из романа Артема Веселого «Россия, кровью умытая» (пунктуация и графика текста сохранены авторские):

Солдатская глотка – жерло пушечье.

Тыща глоток – тыща пушек.

Из каждой глотки – вой и рев:

– Окопались...

– Хаба-ба...

– Говори, еще говори.

– Измучены, истерзаны...

– Воюй, кому жить надоело.

– Триста семь лет терпели.

– Долой войну!

– Бросай оружие!

– Домой!

Давно над полком сшибались крики, как бомбы, рвались матюки, потом тише

тише

и замолчали.

При подобном изображении устной речи выдвигается на первый план содержание высказываний (что говорится) и соответственно не конкретизируются участники речевых актов (кто – кому), редуцируется их характеризованность и не характеризуется сам процесс речевой деятельности (как говорят). Автор предельно обобщенно при помощи образных ассоциаций рисует говорящих (*солдатская глотка – жерло пушечье* и др.) и характеризует речь (*вой, рев, крики, как бомбы*).

– Диалог – форма речевого общения двух персонажей. Он также может представлять собой совокупность реплик без указания персонажей, их произносящих. Снова обратимся в фрагменту из романа Артема Веселого:

Слова станишника мне вроде в насмешку показались, спрашиваю:

– Слыхал, про большевиков-то что говорят? Продали, слышь?

- Брехня.
- Ой ли?
- Собака и на владыку лает.
- Что ж они такие за большевики?
- Партия – долой войну, мир без никаких контрибуций. Подходящая для нас партия.
- Так ли, кум?
- Свято дело святово.
- Ты и сам большевик?
- Эге.
- Значит, домой?
- Прямой путь, легкий ветер.
- Заныло сердце во мне...

В прозаическом тексте реплики персонажей диалога могут сопровождаться авторским комментарием (см., например, рассказ В. М. Шукшина «Срезал»).

Основные функции диалога и полилога – создание полифоничности произведения, введение множественных мировоззренческих точек зрения, выражение различных оценочных позиций, а также характерологическая функция создания речевого портрета персонажа.

– Монолог – это такая форма текстовой репрезентации чужой речи, которая позволяет автору более полно и открыто высказать точку зрения персонажа на конкретное событие, поступок, выразить его знания о мире, его убеждения. В связи с этим монолог обычно представляет собой рассуждение по конкретному вопросу. Так, в рассказе В. М. Шукшина «Срезал» главный его персонаж Глеб Капустин произносит монолог на тему кандидатства (*..Позвольте вам заметить, господин кандидат, что кандидатство – это ведь не костюм, который купил раз и навсегда. Но даже костюм и то надо иногда чистить*) и по поводу выражений «покатить бочку», «сорваться с цепи».

Монологическая речь персонажа в прозаическом тексте – сигнал текстового напряжения, поскольку она инициируется прежде всего каким-либо эмоциональным переживанием, накалом страстей, а значит, как правило, насыщена эмотивной, оценочной лексикой, экспрессивными синтаксическими конструкциями.

В произведениях, рассчитанных на комический эффект, эти черты монологической речи автором усиливаются, гиперболизируются. Приведем в качестве примера монолог Ивана Петровича Огурцова, октябриста и члена Государственной думы, из рассказа Власа Дорошевича «Депутат III Думы»:

И Иван Петрович величественно, но в волнении встал.

– Говорите! Смотрите на меня, как на свой орган! Да! Как на свою руку, ну, там ногу, язык. Как на свою голову. В том, то есть, смысле, что вы можете повернуть меня, куда вам угодно. Что такое я? Один? Сам по себе? Огурцов, – каких тысячи. Но если за мной мой город, мои избиратели! Если за мной реальная сила! О, тогда! Мои желания – их желания, мои слова – их слова, мой язык – их язык. Если я говорю, требую, властно приказываю их именем! Я сила-с! Я могущество-с! И только приходя

в соприкосновение с моими избирателями... Я как Антей! Хотите задушить меня, поднимите меня на воздух, оторвите от почвы, – да! И вы сделаете свое, – вы задушите меня!

– Помилуйте!

– Но, соприкоснувшись с моей почвой, с избирателями, я, как Антей, поднимаюсь с новыми силами, с новым могуществом на борьбу. Говорите же! Приказывайте! Если вы потребуете от меня чего-нибудь неисполнимого, противоречащего всему складу моих мыслей, всему строю моих чувств, – я откажусь, я уйду, я сложу с себя звание вашего избранника!

– Помилуйте! Помилуйте! Зачем же-с!

– Но я знаю, что вы, мои единомышленники, мои дорогие избиратели, – вы ничего не потребуете от меня, что бы противоречило нашей программе, нашему политическому мировоззрению...

– Зачем же-с!

– ...нашему credo. Я слушаю. Я повинуюсь.

Полилог, диалог, монолог – типичные композиционно-речевые формы драматических произведений, главнейшие сущностные характеристики драматургического жанра.

– Конструкции с прямой речью наиболее адекватно отражают структуру речевых актов, так как содержат указания и на участников речевой деятельности (говорящего и слушающего), раскрывают содержание речи и характеризуют сам процесс говорения, произнесения. Данные конструкции графически интерпретируют реплики персонажей, которые даются в кавычках или выделяются проpositивным тире, а также отделяются от авторской реплики тире (в препозиции) или двоеточием (в постпозиции).

Подобные конструкции интересны тем, что они имеют неограниченные потенциальные возможности авторской интерпретации в ремарке к речи персонажа. Особо значима при этом позиция предиката, вводящего реплику, в которой, конечно, используются специализированные для выполнения этой функции глаголы речи. Этот семантический класс глаголов очень многочислен в русском языке. Глаголы речи отмечают различные особенности произношения: дикцию, четкость, громкость, темп, интенсивность речи и др. (*шепелявить, заикаться, восклицать, тараторить, орать, шептать* и т. д.), они способны обозначать речевое общение (*переговариваться, договориться* и др.), речевое сообщение (*заявить, объявить, сообщить* и др.), речевое воздействие (*хвалить, ругать, оскорбить* и др.), речевое выражение эмоций (*рыдать, упрашивать, просить* и др.). Но гораздо более интересно и стилистически значимо использование в роли предикатов речи глаголов самых разных семантических групп. Это становится возможным в силу особенностей самой конструкции с прямой речью: глагольное слово, помещенное на стыке реплики в составе ремарки, начинает испытывать смысловые наращения и, наряду с основным значением, передавать идею говорения, произнесения. Приведем примеры из рассказа «Срезал»:

(1) – *Кандидаты?* – удивился Глеб. (Текстовый смысл: ‘произнес, удивившись’.)

(2) – *Костя вообще-то в математике рубил хорошо, – вспомнил кто-то...*

(3) *Он оживился.*

– *Ну, и как насчет первичности?*

Здесь в качестве предикатов, вводящих прямую речь, используются эмотивный глагол (*удивиться*), глагол мыслительной деятельности (*вспомнить*) и глагол эмоционального жеста (*оживиться*). Это типично для художественной речи, так как в качестве слов, вводящих речь, чаще всего используется именно эмотивная лексика, лексика мыслительной деятельности, жеста, движения, звучания и др. Это позволяет автору показать нерасторжимую связь речи персонажа с его внутренним эмоциональным и интеллектуальным миром, единство речи и жестового поведения, речи и движения персонажа.

В предикатной позиции, вводящей речь, встречаются и окказиональные номинации. Например, в этом же рассказе автор так вводит реплики Глеба Капустина в первом его диалоге-споре с кандидатом наук:

(1) <...> *И тут он попер на кандидата.*

– *В какой области выявляете себя?* – спросил он.

(2) – *Ну, и как насчет первичности?* <...>

– *Первичности духа и материи.* – Глеб бросил перчатку. Глеб как бы стал в небрежную позу и ждал, когда перчатку поднимут. Кандидат поднял перчатку. <...>

– *Как всегда,* – сказал он с улыбкой.

Конструкции с прямой речью позволяют автору одновременно передать речь персонажа, описать особенности этой речи, оценить ее (в авторской ремарке) и непосредственно отразить особенности речи персонажа на лексико-грамматическом уровне в составе ремарок.

– Конструкции с косвенной речью менее выразительны, их функция – отображать прежде всего содержание высказывания персонажа в литературно обработанной форме, без намеренного подчеркивания произносительных особенностей. Они представляют собой сложное предложение, где главная часть функционально аналогична авторской ремарке, а изъяснительное придаточное передает содержание высказывания. Приведем контекст, содержащий подобные конструкции, из рассказа А. Платонова «Происхождение мастера», в котором говорится о том, как «Захар Павлович искал самую серьезную партию, чтобы сразу записаться в нее»:

Нигде ему точно не сказали про тот день, когда наступит земное блаженство. Одни отвечали, что счастье – это сложное изделие и не в нем цель человека, а в исторических законах. А другие говорили, что счастье состоит в сплошной борьбе, которая будет длиться вечно.

В следующей партии сказали, что человек настолько великолепное и жадное существо, что даже странно думать о насыщении его счастьем – это был бы конец света.

– Несобственно-прямая речь. Сам термин предложен в 1920-е гг. В. В. Володиным. Особенность этого типа речи – контаминация голосов автора и персонажа или, по В. В. Виноградову, «скольжение речи по разным субъектным сферам». Например:

Мальчик лежал на овчине между шоферов. Приткнулся возле Кулубека и во все уши слушал разговор взрослых. Никто не догадывался, что он даже рад был, что приключился вдруг такой буран, заставивший этих людей искать прибежища у них на кордоне. Втайне он очень хотел, чтобы не стихал буран много дней, – по крайней мере дня три. Пусть они живут у них. С ними так хорошо! Интересно. Дед, оказывается, всех знает. Не самих, так отцов и матерей (*Ч. Айтматов. Белый парод*).

Как видим, контаминация обнаруживается в наложении признаков прямой персонажной и авторской речи. Пунктуационно, формально границы между этими речевыми разновидностями никак не отмечаются. В плане выражения все оформляется однотипно, как одно целостное авторское описание. Авторский текст обычно количественно доминирует. Сигналами речи персонажа является смена интонации (с повествовательной – на побудительную, эмоционально-экспрессивную), появление экспрессивных синтаксических конструкций, в том числе свойственных устной речи: парцелированных и фразеологизированных. Эти конструкции обнажают внутренние переживания персонажа, являются способом его изображения изнутри, с оценочной позиции самого персонажа.

Характерно, что несобственно-прямая речь – самый сложный способ организации речевых партий автора и персонажа – получила большое распространение в литературе XX в. Голоса автора и персонажа в ней часто настолько переплетаются, сливаются, что трудно найти границу между ними.

Приведем для примера текстовый фрагмент из рассказа В. М. Шукшина «Думы», насыщенный этим типом речи, что отражено и в заглавии рассказа:

...Только странно: почему же проклятая гармонь оживила в памяти именно эти события? Эту ночь? Ведь потом была целая жизнь: женитьба, коллективизация, война. И мало ли еще каких ночей было-перебыло! Но все как-то стерлось, поблекло. Всю жизнь Матвей делал то, что надо было делать. Ему сказали, надо идти в колхоз, – пошел, пришла пора жениться – женился, рожали с Аленой детей, они вырастали... Пришла война – пошел воевать. По ранению вернулся домой раньше других мужиков. Сказали: «Становись, Матвей, председателем. Больше некому». Стал. И как-то втянулся в это дело, и к нему тоже привыкли, так до сих пор и тянет эту ляжку. И всю жизнь была только на уме работа, работа, работа. И на войне тоже – работа. И все заботы, и радости, и горести связаны были с работой. Когда, например, слышал вокруг себя – «любовь», он немножко не понимал этого. Он понимал, что есть на свете любовь, он сам, наверно, любил когда-то Алену (она была красивая в девках), но чтоб сказать, что он что-нибудь знает про это больше, – нет. Он и других подозревал, что притворяются: песни поют про любовь, страдают, слышал даже – стреляются...

Не притворяются, а привычка, что ли, такая у людей: надо говорить про любовь – ну давай про любовь. Дело-то все в том, что жениться надо! Что он, Колька, любит, что ли? Глянется ему, конечно, Нинка – здоровая, гладкая. А время подперло жениться, ну и ходит, дурак, по ночам, «тальянит». А чего не походить? Молодой, силенка играет в душе... И всегда так было.

Хорошо еще, что не дерутся теперь из-за девок, раньше дрались. Сам Матвей не раз дрался. Да ведь тоже так – кулаки чесались и силенка опять же была. Надо же ее куда-нибудь девать.

Данный фрагмент организован таким образом, что чередование в нем голосов автора и персонажа приводит к полифонизму и многоголосию, к политональности и множественности оценочных высказываний.

2. Внутренняя речь персонажа. Наряду с внешней, речевую партию персонажа составляет и его внутренняя речь. Хотя она напоминает внешнюю речь и производна от нее, но имеет свои особенности, выявленные психологами (Л. С. Выготский, А. А. Леонтьев, Н. И. Жинкин и мн. др.): ассоциативность, усеченность, редукция конструкций, семантическая свернутость, неопределенность и др. Этот тип речи используется в литературном произведении прежде всего для психологического анализа внутреннего мира персонажа, для описания его интеллектуального и эмоционального мира, мира ума, души и сердца. Существуют разные текстовые разновидности внутренней речи, выделяемые с учетом ее объема (протяженности), характера и способов включения в текст, с учетом ее содержания и используемых в ней лексико-грамматических средств.

В. А. Кухаренко предложила следующую типологию внутренней речи: поток сознания, внутренний монолог, аутодиалог, малые вкрапления внутренней речи (Кухаренко, 1988).

– Поток сознания. Сам термин выражает суть обозначаемого им текстового явления – отображение внутренней речи персонажа в форме, наиболее приближенной к реальной работе сознания. Автор в данном случае стоит как бы над персонажем, не вмешивается непосредственно в описание его переживаний. Термин «поток сознания» был зафиксирован в 1890 г. в работе У. Джеймса «Принципы психологии», где он используется для обозначения потока переживаний человека, а в 1922 г. о нем вспомнили в связи с произведением Дж. Джойса «Улисс». Именно на это произведение обычно указывают как на самый яркий пример изображения в литературе потока человеческих переживаний (см. фрагмент текста, приведенный нами ранее, на с. 163).

Этот способ описания сознания и подсознания персонажа – чрезвычайно сложен для писателя и труден для читательского восприятия. Нужно обладать высоким уровнем литературно-художественной компетенции, чтобы адекватно осмысливать изображенный в тексте поток сознания персонажа, обычно передающий неконтролируемую работу сознания и подсознания, насыщенную ассоциациями, свернутыми образами и лишенную ясной логики.

– Внутренний монолог, так же как обычный произнесенный монолог, содержит размышления о каких-либо проблемах, чаще всего трудных, неразрешимых. Его содержание может быть обращено как к прошлому, которое оценивают, анализируют, так и к будущему, к тому, о чем мечтают, что предполагают и планируют. Сигналы внутренней речи – слова автора, указывающие на мыслительный процесс, обычно это глаголы *думать, подумать, подумалось* и др. Например, рассказ В. М. Шукшина «Страдания молодого Ваганова» насыщен различными формами внутренней речи. Есть в нем и внутренний монолог:

Но вот теперь вдруг ясно и просто подумалось: «А может она так? Способна она так любить?» Ведь если спокойно и трезво подумать, надо спокойно и трезво же ответить себе: вряд ли. Не так росла, не так воспитана, не к такой жизни привыкла... Вообще не сможет, и все. Вся эта история с талантливым физиком... Черт ее знает, конечно! С другой стороны, объективности ради, надо бы больше знать про все это – и про физика, и как у них все началось, и как кончилось, «Э-е, – с досадой подумал про себя Ваганов, – повело тебя, милый: заезжил. Что случилось-то?» Прошла перед глазами еще одна бестолковая история неумелой жизни... Ну? Мало ли их прошло уже и сколько еще пройдет! Что же, каждую примерять к себе, что ли? Да и почему, – что за чушь! – почему какой-то мужик, чувствующий только свою незащищенность, и его жена, обнаглевшая, бессовестная, чувствующая, в отличие от мужа, полную свою защищенность, почему именно они, со своей житейской неумностью, должны подсказать, как ему решить теперь такое! – в своей не простой, не маленькой, как хотелось и думалось, жизни?

– Аутодиалог сигнализирует о разладе во внутреннем мире персонажа, о сомнении, поселившемся там, о борьбе добра и зла, эмоционального и рационального, ума и сердца. Сигнал дисгармонии внутреннего мира – «диалогизация сознания» (М. Бахтин). Это отражается и на лексико-грамматическом уровне аутодиалога, в котором активно употребляется оценочная лексика, вопросительные, регулятивные синтаксические конструкции, редуцированные высказывания.

Этот рассказ Шукшина содержит и аутодиалоги, т. е. разговоры персонажа с самим собой:

Ну, хорошо, – вконец обозлился на себя Ваганов, – если уж ты трус, то так и скажи себе – трезво. Ведь вот же что произошло: эта Попова непостижимым каким-то образом укрепила тебя в потаенной мысли, что и Майя – такая же, в сущности, профессиональная потребительница, эгоистка, только одна действует тупо, просто, а другая умеет и имеет к тому неизмеримо больше. Но это-то и хуже – мучительнее убьет. Ведь вот же что ты здесь почуял, какую опасность. Тогда уж так прямо и скажи: «Все они одинаковы!» – и ставь точку, не начав письма. И трусь, и рассуждай дальше – так безопаснее. Крючок конторский!

Плебей, сын плебей! Ну, ошибись, наломай дров... Если уж пробивать эту толщу жизни, не на карачках же! Не отнимай у себя трезвого понимания всего, не строй иллюзий, но уже и так-то во всем копать... это же тоже – пакость, мелкость. Куда же

шагать с такой нищей сумой! Давай будем писать. Будем писать не поэму, не стрелы будем пускать в далекую Майю, а скажем ей так: что привезешь, голубушка, то и получишь. Давай так.

– Наряду с развернутыми текстовыми формами внутренней речи, существуют и лаконичные, неразвернутые формы, или, как мы уже упоминали, «малые вкрапления внутренней речи», по В. А. Кухаренко. Их функция – фиксировать мгновенные эмотивные реакции персонажа на события внешнего мира. В рассказе Н. А. Тэффи «Выслужился» ряд подобных вкраплений внутренней речи мальчика Лешки, которого родители из деревни определили в «мальчишки для комнатных услуг», описывают его эмоциональную реакцию на события, происходящие в господском доме.

...Лешка затаил дыхание, прижался к стене и тихо стоял, пока, сердито гремя крахмальными юбками, не проплыла мимо него разгневанная кухарка.

«Нет, дудки, – думал Лешка, – в деревню не поеду. Я парень не дурак, я захочу, так живо выслужусь. Меня не затрешь, не таковский!»

И, выждав возвращения кухарки, он решительными шагами направился в комнаты. ««Будь, грит, на глазах». А на каких я глазах буду, когда никого никогда дома нет...»

Жилец сидел не один. С ним была молоденькая дама в жакете и под вуалью. Оба вздрогнули и выпрямились, когда вошел Лешка.

«Я парень не дурак, – думал Лешка, тыча кочергу в горящие дрова. – Я те глаза намозолю. Я те не дармоед – я все при деле, все при деле!...» <...>

Жильца с гостей он застал молчаливо склоненными над столом и погруженными в созерцание скатерти.

«Ишь уставились, – подумал Лешка, – должно быть, пятно заметили. Думают, я не понимаю! Нашли дурака! Я все понимаю. Я как лошадь работаю!» <...>

Жилец как пуля отскочил от своей дамы.

«Чудак, – думал Лешка, уходя. – В комнате светло, а он пугается!» <...>

Жилец сидел спокойно рядом с дамой, но галстук у него был на боку, и посмотрел он на Лешку таким взглядом, что тот только языком прищелкнул:

«Что смотришь-то! Сам знаю, что не дармоед, сложа руки не сижу». <...>

На этот раз жилец не услышал Лешкиных шагов: он стоял перед дамой на коленях и, низко-низко склонив голову к ее ножкам, замер, не двигаясь. А дама закрыла глаза и все лицо съежила, будто на солнце смотрит...

«Что он там делает? – удивился Лешка. – Словно пуговицу на ейном башмаке жует! Не... видно, обронил что-нибудь. Пойду поищу...»

Н. А. Тэффи так настойчиво и последовательно чередует повествовательные контексты и сопровождающие их вкрапления внутренней речи персонажа, неадекватно оценивающего поступки окружающих, что этот прием порождает комический эффект. В тексте рассказа вкрапления внутренней речи выделяются пунктуационно.

В заключение следует отметить, что в литературном произведении все рассмотренные выше формы контекстно-вариативного членения текста взаимодействуют, сопрягаются, дополняют друг друга. В то же время если взять

произведения какого-либо автора в целом, то можно говорить о доминирующей в них композиционно-речевой форме, отображающей особенности идиостиля данного писателя.

Связность текста

Это важнейшая текстовая категория, именно ее наличие повышает статус некоторого множества высказываний, превращая их в текст. Сейчас уже сложилось твердое убеждение в том, что наряду с лексической и грамматической синтагматикой существует синтагматика текста, которая обнаруживается в законах межфразовой сочетаемости, в наличии особых внутритекстовых связей.

Текст – явление многослойное, что отражается и в наборе внутритекстовых связей, которые соответствуют основным уровням текста: семантическому, лексико-грамматическому, образному, прагматическому. Текст – очень сложный знак, поэтому он имеет гибкую систему внутритекстовых связей, ведь известно, что чем ниже уровень языковой системы, тем жестче правила комбинации составляющих ее единиц, и наоборот, чем выше уровень языковой системы, тем более мягкими являются правила соединения ее единиц.

Доминанта внутритекстовых связей – семантическое согласование в широком смысле. Все компоненты текста – от крупных (ССЦ) до мельчайших (слово) – должны быть семантически связаны между собой и соотносены с глобальным содержанием текста. Именно семантическая связь – фундамент текста, она определяет его единство и целостность. Все частные лексические, формально-грамматические и прочие проявления связности обусловлены общей семантической идеей текста.

Существуют самые разные типологические характеристики внутритекстовых связей: эксплицитные/имплицитные (основание – степень словесной выраженности в тексте); лексические/грамматические (основание – языковые способы репрезентации связи); параллельная/последовательная связь (основание – характер соотносительности фраз в контексте) и др.

На наш взгляд, классификация внутритекстовых связей должна опираться на уровневое представление текста, так как они обнаруживаются на всех его уровнях.

На уровне семантики существование внутритекстовых связей обусловлено концептуальностью текста и его соотносительностью с определенным фрагментом действительности.

На уровне грамматики текста они обусловлены закономерностями грамматического согласования и грамматической зависимости, которые мотивированы законами языковой синтагматики.

На прагматическом уровне эти связи обусловлены особенностями индивидуально-авторского стиля.

Взятые все вместе, разнообразные внутритекстовые связи составляют совокупность специализированных компонентов, являющихся средствами текстообразования.

Рассмотрим типы внутритекстовых связей в соответствии с названными уровнями текста.

Текстообразующие логико-семантические связи

Все разновидности этого рода связей построены на повторе информации, осуществляемом на разных участках текстового пространства, в различном объеме и различными лексическими средствами. Вследствие этого они могут быть контактными и дистантными, полными и частичными.

Полный тождественный повтор. Наиболее простой и наиболее ранний по времени его возникновения механизм связи, который осуществляется повторением одинаковых словоформ, имеющих один корень. Так, в рассказе Н. А. Тэффи слово «счастье», вынесенное в заглавие, повторяется неоднократно.

Стихотворение И. Иртеньева «Пловец» начинается строфой, содержащей поликомпонентный тождественный повтор: глагол *плывет* повторяется здесь четыре раза.

Плывет пловец в пучине грозной моря,
Разбился в щепки ненадежный плот,
А он себе плывет, с волнами споря,
Плывет и спорит,
Спорит и плывет.

Частичный лексико-семантический повтор. Наряду с полным повтором, в этом текстовом фрагменте есть и частичный лексико-семантический повтор. Он представляет собой повторение различных словоформ, имеющих один корень. В данном стихотворении это словосочетание *плывет пловец*, в котором одно и то же действие обозначено дважды: семантикой корня существительного и личным глаголом.

Тематический повтор. Является проявлением закона семантического согласования слов в тексте, основного закона синтагматики текста. Суть его заключается в том, что сочетающиеся слова должны соответствовать друг другу, должны иметь (реально или потенциально) общие семы. Слова, относящиеся к одной тематической группе, сближаются в тексте, образуя единую функционально-текстовую парадигму слов, выполняющих общую текстовую функцию. Например, в рассказе «Счастье» это лексика смеха, движения, внешнего выражения эмоций в поведении, жестах, речи.

В стихотворении «Пловец» такую концептуально значимую группу слов (что подтверждается названием стихотворения) составляют слова, содержащие

Когда потемки наступают
И приближается гроза,
Со дна души моей мерцают
Ее прекрасные глаза.

Н. Заболоцкий

Все три стихотворения содержат, несмотря на полное несовпадение эстетических и мировоззренческих систем их авторов, лексику, прямо связанную с ключевым словом «портрет», вынесенным в заглавием (*картина, полотно, живопись, холст, багет, нарисован, на стене висит, под стеклом и др.*), или косвенно соотношенную с ней, конкретизирующую объект художественно-живописного описания: *мужчина тридцати примерно лет, У него густые брови, И холеные усы <...> На груди его медали* (И. Иргеньев); *С портрета Рокотова снова Смотрела Струйская на нас? Ее глаза – как два тумана, Полуулыбка, полуплач, Ее глаза – как два обмана, Покрытых мглою неудач* (Н. Заболоцкий); *По слепым глазам старухи Ходят мухи, мухи, мухи. <...> По щеке сползает муха* (А. Тарковский).

Синонимический повтор. Активно используется в тексте и как средство межфразовых связей, и как средство, способствующее разнообразию номинаций однотипных ситуаций, явлений, предметов, и как средство создания экспрессивности текста. В рассказе Н. А. Тэффи «Счастье», как мы уже отмечали, особую текстовую значимость имеет лексика смеха, которая участвует в создании образов персонажей, испытывающих особое состояние злосчастия. В ее составе мы обнаруживаем и синонимы (в том числе контекстуальные), способствующие актуализации различительных свойств смеха различных персонажей: *Хохотала жена; Закопошился паралитик и засмеялся одной половиной рта; А маленький мальчик захлебнулся и сказал...*

Антонимический повтор. Этот вид повтора является не только одним из средств текстовой связи, но и сильным экспрессивным средством. Обычно он используется тогда, когда надо подчеркнуть противоречие, конфликтность внутреннего психологического состояния человека или описываемых событий, что отображается порой и в заглавиях литературно-художественных произведений: «Война и мир» (Л. Н. Толстой), «Толстый и тонкий» (А. П. Чехов), «Время жить и время умирать» (Э. М. Ремарк) и др.

В качестве примера текстообразующей и связующей роли антонимов приведем фрагмент монолога Демона из одноименной поэмы М. Ю. Лермонтова:

Клянусь я первым днем творенья,
Клянусь его последним днем,
Клянусь позором преступленья
И вечной правды торжеством,

Клянусь паденья горькой мукой,
Победы краткою мечтой;
Клянусь свиданием с тобой
И вновь грозящую разлукой...

Этот страстный монолог весь построен на антонимических парах слов, призванных выражать накал и противоречивость внутреннего состояния Демона: *первый день творенья – его последний день; позор преступленья – правды торжество; паденье горькой муки – победы краткая мечта; свидание с тобой – грозящая разлука* и пр. В этой парадигме антонимов есть и абсолютные словарные антонимы, и контекстуальные индивидуально-авторские антонимические сочетания слов. Так как антонимические пары слов относятся обычно к одним тематическим лексическим группировкам, они формируют в тексте содержательные блоки, связанные одним, хотя и внутренне противоречивым смыслом.

Дейктический повтор. Его основа – проформы, т. е. слова дейктические, бедные содержанием, использующиеся для обозначения в тексте повторяемых смыслов. Лексическое множество дейктических слов формируется местоименными словами: местоименными существительными (*он, кто, что, тот* и др.), прилагательными (*такой*), глаголами (*делать*), наречиями (*так, это*), числительными.

Эти слова имеют текстовую природу, т. е. они могут функционировать только в тексте, и главная их функция – текстообразующая, заместительная. Она представляет собой замещение в постпозиции (*к а т а ф о р а*) или в препозиции (*а н а ф о р а*) какого-либо конкретного обозначения, смысла. Обратимся к рассмотренному выше стихотворению И. Иргеньева «Портрет».

В данном стихотворении встречается дейктическое наречие *там*, которое замещает смысл двух предыдущих фраз, личные местоимения *у него, он, его*, которые замещают в двух последних строках обозначение персонажа стихотворения, имеющееся в первой строфе: *мужчина тридцати примерно лет*. Любой текст насыщен местоименными словами, хотя и в разной степени, вследствие чего можно утверждать, что дейктический повтор – универсальное средство текстовой связи, без которого обходится редкий текст. Не случайно именно местоимения, несмотря на свою немногочисленность, по данным частотных словарей имеют самую высокую частотность употребления в речи.

Выражение универсальных логико-смысловых отношений как средство связности текста. Отображаемые в тексте предметы, явления, события, так же как и в действительности, взаимосвязаны, нерасторжимы, что репрезентируется не только на содержательном и композиционном уровнях, но и на уровне внетекстовых логико-смысловых связей. Основное средство таких связей – союзы (сочинительные и подчинительные), выполняющие функцию

соотнесения текстовых фрагментов и самостоятельных высказываний, фраз (а не предикативных частей в составе сложного предложения). Например, в рассказе «Счастье» есть абзацы, которые оформляются фразами с начальными союзами *и, а*: *И я пошла к Голиковым...; А маленький мальчик захлебнулся и сказал, подставляя матери затылок, чтобы его погладили за то, что он умный...; И она смотрела на меня недоверчиво...; И даже в горле у него от счастья что-то щелкнуло. А старуха, невестина мать, горела счастьем, как восковая свеча...; И она крестится дрожащей от радости рукой...; И снова рассказывала о своих дорогих и хороших вещах и смотрела на меня с отчаянием и злобой...; И все умоляла меня навестить и заходить почаще.*

Союзы – каноническое средство выражения в тексте универсальных логических отношений. Семантика и семантические группировки союзов выражают следующие отношения: совпадение, совмещение событий (конъюнкция: *и, вместе с тем, сверх того* и др.); альтернативность, выбор одного из событий (дизъюнкция: *или, либо*); противопоставление существующих событий (контраюнкция: *но, а, напротив* и др.); отношения зависимости (субординация: *так как, так что, если, потом, чтобы* и др.). Возьмем, к примеру стихотворение А. Тарковского «Надпись на книге»:

Покинул я семью и теплый дом
И седины я принял ранний иней,
И гласом вопиющего в пустыне
Мой каждый стих звучал в краю родном.

Как птица нищ и как Иаков хром,
Я сам себе не изменил поныне,
И мой язык стал языком гордыни
И для других невнятным языком.

И собственного плача или смеха
Я слышу убывающее эхо,
И, Боже правый, разве я пою?

И разве так все то, что было свято,
Я подарил бы вам, как жизнь свою?
А я горел, я жил и пел – когда-то.

В этом стихотворении употребление союза *и* как средства внутритекстовой связи позволяет не только изобразить цепь событий в их совмещении, слиянии, но и передать их в нарастании, усилении, что способствует общей экспрессивности всего стихотворения.

Например, в стихотворении Н. Гумилева «Credo» актуализированы отношения субординации – временной обусловленности, что подчеркивается самостоятельным, независимым употреблением придаточного времени:

Откуда я пришел – не знаю.
Не знаю я, куда уйду,
Когда победно отблистаю
В моем сверкающем саду.

Когда исполнюсь красотою,
Когда наскучу лаской роз,
Когда запросится к покою
Душа, усталая от грез.

Для поэзии О. Мандельштама характерно построение стихотворений на основе контраjunctionи – сопоставления, противопоставления. В этом случае средством внутритекстовой связи становятся союзы *а, но*. Например:

Когда на площади в тиши келейной
Мы сходим медленно с ума,
Холодного и чистого рейнвейна
Предложит нам жестокая зима.

В серебряном ведре нам предлагает стужа
Валчаллы белое вино,
И светлый образ северного мужа
Напоминает нам оно.

Но северные скальды грубы,
Не знают радостей игры,
И северным дружинам любы
Янтарь, пожары и пиры.

Им только снится воздух юга –
Чужого неба волшебство,
И все-таки упрямая подруга
Откажется попробовать его.

Лирические стихотворения Федора Тютчева часто содержат идею сопоставления, сигналом которого являются фразы с союзами *как, как ...так* в начале текста:

Как дымный столп светлеет в вышине! –
Как тень внизу скользит неуловимо!
«Вот наша жизнь, – промолвила ты мне, –
Не светлый дым, блестящий при луне, –
А эта тень, бегущая от дыма...»

Как над горячею водой
Дымится свиток и сгорает,
И огонь, сокрытый и глухой,
Слова и строки пожирает:

Так грустно длится жизнь моя
И с каждым днем уходит дымом,
Так постепенно гасну я
В однообразье нестерпимом!

Употребляясь как средство внутритекстовой связи, союзы, несомненно, участвуют в формировании общетекстовой модальности, порой определяют ее, являются доминирующим средством ее создания, как, например, в стихотворении А. Тарковского:

Снова я на чужом языке,
Пересуды какие-то слышу, —
То ли это плоты на реке,
То ли падают листья на крышу.

Осень, видно, и впрямь хороша.
То ли это она колобродит,
То ли злая живая душа
Разговоры с собою заводит,

То ли сам я к себе не привык...
Плыть бы мне до чужих понизовий,
Петь бы мне, как поет плотовщик, —
Побольней, потемней, победовой,

На плоту натянуть дождевик,
Петь бы, шапку надвинув на брови,
Как поет на реке плотовщик
О своей невозвратной любви.

В этом стихотворении сложное полимодальное содержание, компонентами которого является модальность сомнения, неразличения событий внешнего мира и состояния внутреннего мира лирического субъекта (первые две строфы), которая обуславливает модальность желательности (вторые две строфы). Модальный смысл сомнения порождается именно употреблением повторяющихся союзов *то ли... то ли*.

Текстообразующие грамматические связи

Основа данного типа текстообразующих связей – повтор грамматической семантики, грамматическое согласование словоформ и синтаксических конструкций, которые эксплицируются в тексте по-разному, что и объясняет наличие разновидностей грамматических текстообразующих связей. К ним относятся:

– Согласование грамматической семантики глаголов, прежде всего значений вида и времени. Например, в приведенном выше

стихотворении О. Мандельштама использованы следующие глагольные формы: *сходим, предложит, предлагает, напоминает, не знают, снится, откажется попробовать*. Доминанта – глаголы настоящего времени несовершенного вида.

– Употребление деепричастных оборотов – сильнейшее, по мнению Л. М. Лосевой, средство текстовой связи. Обычно в текстовой функции они имеют значение образа действия или детерминантное временное значение, которое относится к событиям, описываемым в текстовом фрагменте или в целом тексте: *Петь бы, шапку надвинув на брови*. (А.Тарковский); *Печалью взвившись, спадет весельем...Глубже и чище родной исток...* (Михаил Кузмин); *Королева играла – в башне замка – Шопена, И, внимая Шопену, полюбил ее паж* (Игорь Северянин).

– Синтаксический параллелизм. Активное употребление в тексте параллельных синтаксических конструкций позволило Г. Я. Солганику выделить параллельную связь в особую разновидность межфразовой связи. Наряду с текстообразующей функцией, эти конструкции выполняют стилистические задачи усиления выражаемого ими в тексте смысла, его градации, как, например, в стихотворении И. Иртеньева «Моя Москва»:

Я, Москва, в тебе родился,
Я, Москва, в тебе живу,
Я, Москва, в тебе женился,
Я, Москва, тебя люблю.

Обычно синтаксический параллелизм сочетается с лексико-семантической рекурренцией. В этом стихотворении она проявляется в полном тождественном повторе слова *Москва*. В приведенном выше стихотворении А. Тарковского «Снова я на чужом языке...» повтор инфинитивных конструкций, участвующих в порождении модальности желательности, сопровождается и усиливается лексико-синтаксическими повторами разного типа: тождественным (*Петь бы...Петь бы*), частичным (*Петь бы мне, как поет плотовицик; ...Петь бы, шапку надвинув на брови, Как поет на реке плотовицик*), частичным лексико-семантическим повтором (*плыть бы, плотовицик, плоты на реке, на плоту*).

– Неполнота синтаксических конструкций (эллипсис, парцелляция, усечение, сегментация, контекстуальная неполнота) может проявиться только в тексте. Неполные конструкции тесно связаны с лексико-синтаксической средой текста, они опираются на нее и в плане содержания, и в плане выражения. Вне текста они утрачивают смысл и не осознаются адекватно в формальном отношении. Подобные конструкции активно функционируют в разговорной речи, являются одной из существенных ее характеристик, поэтому в художественном тексте они прежде всего используются в диалогах персонажей как средство создания их речевого портрета. Например, в рассказе Тэффи «Счастье» встречается достаточно много контекстуально-неполных пред-

ложений с незамещенной позицией подлежащего, восстанавливаемой только контекстом: *Вот, должно быть, расстроился? ...Вот, должно быть, злится-то!.....Воображаю, как он злится!* Все высказывания принадлежат разным персонажам рассказа, но характеризуют предполагаемое эмоциональное состояние одного и того же его героя – Куликова, что становится понятным только в контексте всего текста.

Текстообразующие прагматические связи

Они также запрограммированы автором, обусловлены его творческим замыслом, но, в отличие от первых двух типов связности, не ограничиваются текстом, выходят за его пределы и рассчитаны на сотворчество читателя, его культурную и литературно-художественную компетенцию. Они трудноуловимы, лишены категоричности и однозначности.

Этот тип связности составляют ассоциативные, образные и стилистические когезии.

Ассоциативные связи. Их существование объясняется самой природой текста как факта культуры и как способа освоения, познания и преобразования действительности. Любой текст связан невидимыми нитями с множеством ранее написанных литературно-художественных произведений, он также вбирает в себя как факты исторического прошлого, так и события изображаемой действительности. В связи с этим в процессе порождения текста его автор (осознанно или неосознанно) программирует разного рода ассоциации: образно-метафорические, культурологические, социальные и пр. Такого рода ассоциации свойственны художественным текстам разной жанровой и стилевой структуры, в том числе и литературно-художественным произведениям, рассчитанным на комический эффект. Возьмем, к примеру, стихотворение И. Иртеньева «Угасший костер (романс)»:

Костер пылающий угас,
Его судьба задула злая.
Я больше ненавижу вас,
Я знать вас больше не желаю.

Моей любви прервался стаж,
Она с обрыва полетела,
И позабыл я голос ваш,
Черты лица и форму тела.

И адрес ваш, и телефон,
И дату вашего рожденья
Я вычеркнул из сердца вон
С жестоким чувством наслажденья.

Любовь исчезла без следа,
Хотя имела в прошлом место.
Прощаясь с вами навсегда,
Хочу сказать открытым текстом:

– Пусть любит вас теперь другой,
А я покой ваш не нарушу,
С меня довольно. Ни ногой
К вам не ступлю отныне в душу.

Это написанное под романс ироническое по тональности стихотворение насыщено культурологическими ассоциациями, отсылающими читателя к поэзии XIX в.: к романсу на стихи Полонского «Мой костер в тумане светит», к лирике А. С. Пушкина. Известные всем со школьной скамьи пушкинские поэтические фразы в данном стихотворении трансформируются (в них меняется частично лексический состав, порядок слов, поэтическая интонация), в результате чего и возникает комический эффект.

Поэзия Ю. Алешковского насыщена ассоциациями совершенно другого типа – социально-культурологическими. Все они связаны с историей России, с событиями, которые оказались для нее трагическими, но которые предстают в его стихотворениях утрированными, гиперболизированными, что также порождает комический эффект. Большую роль при этом играет лексика, клишированные устойчивые фразы, передающие знаковые для страны события. Приведем в качестве примера слова из известной «Песни о Сталине» Ю. Алешковского:

Товарищ Сталин, вы большой ученый –
В языкознание знаете вы толк,
А я простой советский заключенный
И мне товарищ – серый брянский волк.

За что сижу, воистину не знаю.
Но прокуроры, видимо, правы,
Сижу я нынче в Туруханском крае,
Где при царе бывали в ссылке вы.

В чужих грехах мы с ходу сознавались,
Этапом шли навстречу злой судьбе,
Мы верили вам так, товарищ Сталин,
Как, может быть, не верили себе.

И вот сижу я в Туруханском крае,
Где конвоиры, словно псы, грубы,
Я это все, конечно, понимаю
Как обостренье классово-борьбы.

То дождь, то снег, то мошकारа над нами,
А мы в тайге с утра и до утра,

Вот здесь из искры разводили пламя –
Спасибо вам, я греюсь у костра.

Вам тяжелей, вы обо всех на свете
Заботитесь в ночной тоскливый час,
Шагаете в кремлевском кабинете,
Дымите трубкой, не смыкая глаз.

Только человек, хорошо знакомый с историей послереволюционной России, может адекватно понять общий смысл этой песни и расшифровать встречающиеся в ней выражения, которые отсылают к значимым для российской истории событиям: первая строфа и содержащаяся в ней ключевая фраза (*вы большой ученый – в языкознанье знаете вы толк*) имеет подтекстовый, прямо не выраженный смысл, связанный с реальной ситуацией – с дискуссией по вопросам языкознания, в которой принял участие и Сталин, написав статью (не будучи лингвистом) «Марксизм и языкознание». Ряд поэтических фраз (*За что сижу, воистину не знаю; В чужих грехах мы сходу сознавались...*) отражает типичные для периода сталинских репрессий события, когда люди ни за что погибали в ссылках и тюрьмах. Топоним *Туруханский край* накрепко связан в сознании русских людей с местом, где сидели в лагерях безвинно осужденные люди (*И вот сижу я в Туруханском крае, Где конвоиры, словно псы, грубы...*). В данном фрагменте песни Ю. Алешковского встречаются и культурологические ассоциации, вызванные употреблением в нем устойчивых выражений, первое из которых представляет собой трансформацию известной поговорки (*И мне товарищ – серый брянский волк*), а второе – трансформацию известного политического лозунга (*Вот здесь из искры разводили пламя...*).

Ассоциативные связи разного рода имеют общую особенность: все они основаны на сближении представлений, не укладывающихся в единые временные, пространственные координаты, и не связаны универсальными логическими отношениями, что обусловлено спецификой категоризации мира в художественном тексте. Еще В. Гумбольдт обращал внимание на то, что одна и та же область представлений «по-иному членится холодным аналитическим рассудком, нежели творческой фантазией создателей языка» (Гумбольдт, 1985, с. 364). Художественная картина мира, воплощенная в тексте, субъективно обусловлена представлениями его автора о категоризации мира, что выражается и в характере ассоциативных связей, возникающих в тексте. Эти связи имеют внетекстовую основу.

Образные связи. Этот тип связи пересекается с ассоциативными связями, но в отличие от них имеет внутритекстовый характер. Образные связи возбуждают в сознании читателя представления о чувственно воспринимаемых объектах действительности. Механизмом подобного возбуждения являются прежде всего образные средства: эпитет, метафора, в том числе

развернутая, сравнения разного рода. Для примера рассмотрим стихотворение Н. Гумилева «Слоненок»:

Моя любовь к тебе сейчас – слоненок,
Родившийся в Берлине иль в Париже
И топающий ватными ступнями
По комнатам хозяина зверинца.

Не предлагай ему французских булок.
Не предлагай ему кочней капустных –
Он может съесть лишь дольку мандарина,
Кусочек сахару или конфету.

Не плачь, о нежная, что в тесной твоей клетке
Он делается посмеяньем черни,
Чтоб в нос ему пускали дым сигары
Приказчики под хохот мидинеток.

Не думай, милая, что день настанет,
Когда, взбесившись, разорвет он цепи
И побежит по улицам и будет,
Как автобус, давить людей вопящих.

Нет, пусть тебе приснится он под утро
В парче и меди, в страусовых перьях,
Как тот, Великолепный, что когда-то
Нес к трепетному Риму Ганнибала.

В лирических стихотворениях разных поэтов существуют самые различные образные представления любви (ср. стихотворение А. Ахматовой «Любовь», где это чувство метафоризируется и предстает то в облике змейки, свернувшейся клубком, то в образе голубки, то в образе скрипки). Но образ любви-слоненка, топающего ватными ступнями по комнатам хозяина зверинца, любящего сладкое (*дольку мандарина, кусочек сахару или конфету*), способного разорвать цепи и побежать по улицам, а также способного предстать во сне *в парче и меди, в страусовых перьях*, является ярким, необычным, выпадающим из поэтической традиции.

ГЛАВА 4

КОММУНИКАТИВНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ТЕКСТА

Исследование коммуникативной организации текста было стимулировано теорией актуализации и актуального членения, которые имеют текстовую природу и проявляются в текстовом пространстве. Теория актуального членения

рассматривает предложение в динамическом аспекте, т. е. в аспекте продвижения в нем информации. При этом выделяются два коммуникативных центра: *тема* (данное, известное) и *рема* (новое, неизвестное), предполагающие друг друга по принципу обязательной дополнительности и составляющие нерасторжимое единство. По мнению Г. А. Золотовой, «динамическое единство текста обеспечивается поступательным движением в нем информации» (Золотова и др., 1998, с. 378).

Оба компонента (тема и рема) выполняют текстообразующую функцию. Что касается степени их текстовой значимости, то по этому поводу есть разные точки зрения. По мнению Ф. Данеша, тема играет в организации текста перво-степенную роль, так как она вызывает появление информационно значимой ремы (Данеш, Гаузенблас, 1969). Работы Г. А. Золотовой, ее концепция рематических доминант, обнаруживают особую роль ремы. Именно Г. А. Золотова направила интерес лингвистов на рему и ее текстовые функции (см.: Золотова, 1982). Видимо, и тематические процессы в тексте, и рематическая организация его в равной степени значимы.

Отмечая большие заслуги чешских лингвистов в изучении актуального членения и его текстовой природы, необходимо особо подчеркнуть важность, плодотворность и стройность концепции коммуникативной структуры текста, разрабатываемой в течение последних двадцати лет Г. А. Золотовой (1973, 1982; 1998). Понятия коммуникативных регистров, рематических доминант и тема-рематических структур, а также классификационное представление обозначаемых этими терминами текстовых явлений имеют огромную ценность как в теоретическом аспекте, так и в практическом применении.

Коммуникативные регистры текста и текстовых фрагментов

Г. А. Золотова предложила текстовую категорию коммуникативных регистров, которая определяется типом репрезентируемой в тексте информации, грамматически и функционально. Ею предложены следующие коммуникативные регистры: репродуктивный (изобразительный), информативный, генеритивный, волюнтивный и реактивный.

Наши наблюдения показывают, что художественные тексты могут быть организованы как в одном коммуникативном регистре (монорегистровые структуры), так и с использованием нескольких регистров (полирегистровые структуры).

Репродуктивный (изобразительный) регистр. Его коммуникативная функция, по мнению Г. А. Золотовой, «заключается в воспроизведении, репродуцировании средствами языка фрагментов, картин, событий действительности как непосредственно воспринимаемых органами чувств говорящего,

наблюдателя, локализованных в едином с ним хронотопе (реально или в воображении)» (Золотова и др., 1998, с. 394). Например, в репродуктивном регистре оформлены следующие начальные поэтические фразы:

Чую радуницу Божью –
Не напрасно я живу,
Поклоняюсь придорожью,
Припадаю на траву.

Между сосен, между елок,
Меж берез кудрявых бус,
Под венком, в кольце иголок,
Мне мерещится Иус

С. Есенин

Я вижу, в дворовом окошке
Склонилась к ребенку мать,
А он раскинул ножки,
Хочет их ртом поймать.

М. Кузмин

В литературно-художественных произведениях данного коммуникативного регистра наблюдается процесс отображения, фиксации реально наблюдаемых автором текста явлений, событий, фактов внешнего макромира и своего внутреннего микромира в совпадении их с моментом речи. Вследствие этого грамматическая доминанта подобного регистра – настоящее время, а в плане контекстно-вариативного выражения – описание.

Информативный регистр. В отличие от предыдущего регистра, «коммуникативная функция блоков информативного регистра состоит в сообщении об известных говорящему явлениях действительности в отвлечении от их конкретно-временной длительности и от пространственной отнесенности к субъекту речи» (Золотова и др., 1998, с. 394).

Обычно этот регистр является основным в повествовательных и описательных контекстах, формирующих образы персонажей и событийный ряд литературно-художественного произведения. Приведем, к примеру, фрагмент из рассказа Тэффи «Жизнь и воротник»:

Олечка Розова три года была честной женой честного человека. Характер имела тихий, застенчивый, на глаза не лезла, мужа любила преданно, довольствовалась скромной жизнью.

Но вот как-то пошла она в Гостиный Двор и, разглядывая витрину мануфактурного магазина, увидела крахмальный дамский воротничок с продернутой в него желтой ленточкой.

Как женщина честная, она сначала подумала: «Еще чего выдумали!». Затем зашла и купила.

Используя данный регистр автор обычно выражает свои знания о повторяющихся, типичных явлениях, при этом обычно воспроизводятся факты, имевшие место в прошлом, как, например, в следующих поэтических фразах (выделенных курсивом) стихотворения В. Князева «Дурак»:

Всецело преданный минувшего заветам,
Он страстно бичевал царящий в жизни мрак
И часто голодал, и был гоним при этом...

– Вот как?

Он часто голодал и был гоним при этом?

Дурак! дурак!

Порой смущал его горячий призрак счастья,
Он, он... бежал тогда на бедный свой чердак,
Чтоб разрушить... пером – твердыни самовластья.

– Вот как?

От разрушал... пером – твердыни самовластья?

Дурак! дурак!

Он ясно понимал, что мог бы быть известным
В наш век упадочный бездарнейших писак,
Но он решил в душе быть искренним и честным...

– Вот как?

И он решил в душе быть искренним и честным?

Дурак! дурак!

Недавно я, бродя бесцельно по столице,
Зашел к нему... увь! – был пуст его чердак!
Он умер, господа, в Обуховской больнице...

– Вот как?

Так значит, умер он в Обуховской больнице?

Дурак! дурак!

В художественных текстах информативного регистра грамматическая доминанта – глагол прошедшего времени, тип контекстно-вариативного членения, как правило, повествование.

Генеритивный регистр. Его функция – «обобщение, осмысление информации, соотнесение ее с жизненным опытом, с универсальными законами мироустройства, с фондом знаний, проецирование ее на общечеловеческое время за темпоральными рамками данного текста» (Золотова и др., 1998, с. 395).
Например:

Ночь, улица, фонарь, аптека,
Бессмысленный и тусклый свет.
Живи еще хоть четверть века –
Все будет так. Исхода нет.

Умрешь – начнешь опять сначала,
И повторится все, как встарь:
Ночь, ледяная рябь канала,
Аптека, улица, фонарь.

Литературно-художественные произведения данного типа содержат по преимуществу концептуальную информацию, она преобладает над денотативной, так как главное в них – воспроизведение устойчивых общечеловеческих знаний о мире в виде сентенций, размышлений, умозаключений. Вследствие этого авторские рассуждения обычно представляют собой коммуникативные блоки высказываний, оформленные в генеритивном регистре. Многие рассказы Тэффи начинаются с подобных рассуждений: *Человек только воображает, что беспредельно властвует над вещами. Иногда самая невзрачная вещица вотрется в жизнь, закрутит ее и перевернет всю судьбу не в ту сторону, куда бы ей надлежало идти* («Жизнь и воротник»; см. также рассказы «Счастье», «Демоническая женщина» и мн. др.).

Волюнтивный регистр. В этом регистре обычно организуются разговорные тексты и те художественные тексты и их фрагменты, которые передают интонацию, мелодику устной речи, поскольку основная его функция – волеизъявление говорящего, побуждение к действию. Например:

– Оля! Олечка! Что с тобой! Скажи, зачем ты закладывала вещи? Зачем занимала у Сатовых и у Яниных? Куда ты девала деньги? (*Тэффи. Жизнь и воротник*).

– Извозчик! К исправнику!

– Вот... почитай.

– Тебе нужно лечь в постель, укрыться теплым и натереться скипидаром.

– Ты б молочка выпил...

– Тогда, может, пристава пригласить?

– Может, доктора позвать?

– Надо принять меры. <...> Ты у него отними и спрячь газеты... (*А. Аверченко. История болезни Иванова*).

Стихотворные тексты тоже могут быть созданы в этом регистре:

Смело, товарищи, в ногу!
Духом окрепнем в борьбе,
В царство свободы дорогу
Грудью проложим себе.

Л. Радин

На бой кровавый,
Святой и правый,
Марш, марш вперед,
Рабочий народ!

Г. Кржижановский

Не браните вы музу мою,
Я другой и не знал, и не знаю,
Не минувшему песнь я слагаю,
А грядущему гимны пою.

М. Горький

Тексты, созданные в этом регистре, можно отнести к разряду регулятивов. В них доминирует прагматическая информация, они насыщены эмоционально-оценочной лексикой и экспрессивными синтаксическими конструкциями.

Реактивный регистр. В этом регистре организуются тексты, выполняющие контактоустанавливающую, контактоподдерживающую и реактивно-оценочную функции. В прозаических произведениях это обычно реплики персонажей, чаще всего, конечно, выражающие их собственные переживания, эмоции (эмотивные рефлексивы), а также оценивающие что-либо в окружающем мире: события, их участников и т. д. (эмотивные регулятивы). Например: *Ах, черт, сослуживец... «Балда!»; О, несноснейший педант, Лаборашка, лаборант (Саша Черный).*

Трудно найти художественный текст, основанный только на реактивном регистре. Обычно это небольшие текстовые фрагменты, передающие преимущественно чужую речь, речь персонажей (внутреннюю и внешнюю). Так, подобными высказываниями реактивного регистра являются реплики персонажей рассказа Тэффи «Счастье». Например: *Какие кислые люди <...> Куликов! Ха-ха! Н-да, жаль беднягу. <...> Что у вас за пальто?...Как можно носить такую дрянь? Наверно, заграничная дешевка!*

Обычно подобные фразы являются экспрессивными, эмоционально-окрашенными, поэтому преимущественно представляют собой восклицательные и вопросительные высказывания.

Как мы уже отмечали ранее, целостные завершенные тексты могут быть оформлены как в одном регистре (монорегистровые структуры), что реже, так и содержать коммуникативные блоки различной регистровой принадлежности (полирегистровые структуры).

Приведем в качестве примера стихотворение монорегистровой структуры В. Кривича «Последняя страница»:

Люди метались, как звери,
Прятались тени в углы...
Хлопали окна и двери,
Жутко трещали полы.

Билось... ломалось... кололось...
В гордой застылости зал
Пьяный надорванный голос
Пьяную песню кричал...
А под березой разлатой
На перекрестке дорог
Плакали жалко пенаты,
В серенький сжавшись комок...

При этом, как показал анализ различных текстов, варианты монтажа различных коммуникативных регистров в полирегистровой структуре являются

уникальными для каждого отдельного произведения. Кроме того, в каждой структуре может быть выявлен доминирующий тип регистрового оформления, выполняющий текстообразующую функцию. Так, в приведенном ранее стихотворении В. Князева «Дурак» такой организующей доминантой всего текста и каждой строфы является информативный регистр, регулярно (в завершении каждой строфы) дополняемый высказываниями реактивной регистровой принадлежности.

Очень интересным в плане коммуникативно-регистровой организации является рассказ Тэффи «Демоническая женщина», представляющий собой полирегистровую структуру с доминантой генеритивного регистра, регулярно дополняемого высказываниями реактивного и волюнтивного регистра. Приведем начало этого рассказа, представляющего коммуникативный блок из высказываний генеритивного регистра с вкраплениями реплики (*К чему?*), представляющей собой высказывание реактивной регистровой принадлежности:

Демоническая женщина отличается от женщины обыкновенной прежде всего манерой одеваться. Она носит черный бархатный подрясник, цепочку на лбу, браслет на ноге, кольцо с дыркой «для цианистого кали, который ей непременно принесут в следующий вторник», стилет Оскара Уальда на левой подвязке.

Носит она также и обыкновенные предметы дамского туалета, только не на том месте, где им быть полагается. Так, например, пояс демоническая женщина позволит себе надеть только на голову, серьгу на лоб или на шею, кольцо на большой палец, часы на ногу.

За столом демоническая женщина ничего не ест. Она вообще никогда ничего не ест.

– К чему?

Общественное положение демоническая женщина может занимать самое разнообразное, но большею частью она – актриса.

Иногда просто разведенная жена.

Но всегда у нее есть какая-то тайна, какой-то не то надрыв, не то разрыв, о котором нельзя говорить, которого никто не знает и не должен знать.

– К чему?

У нее подняты брови трагическими запятыми и полуопущены глаза.

Подобный монтаж (генеритивный коммуникативный блок + реактивная реплика *К чему?*) характерен для первой половины рассказа и организует в нем пять коммуникативных блоков.

Во второй половине рассказа образ демонической женщины создается на фоне обычной женщины, при этом монтируются различные коммуникативные регистры. Образ обычной женщины создается в коммуникативных блоках информативно-волюнтивной структуры (выделены курсивом), а образ демонической – генеритивно-волюнтивной структуры, которые регулярно повторяются, сменяют друг друга в рассказе:

– *Марья Николаевна, – говорит хозяйке ее соседка, простая, не демоническая женщина, с серьгами в ушах и браслетом на руке, а не на каком-либо ином месте.*
– *Марья Николаевна, дайте мне, пожалуйста, вина.*

Демоническая закрывает глаза рукою и заговорит истерически:

– Вина! Вина! Дайте мне вина, я хочу пить! Я буду пить! Я вчера пила! Я третьего дня пила и завтра... да, и завтра я буду пить! Я хочу, хочу, хочу вина! <...>

Начнет закусывать простая женщина, скажет:

– *Марья Николаевна, будьте добры, кусочек селедки. Люблю лук.*

Демоническая широко раскроет глаза и, глядя в пространство, завопит:

– Селедка? Да, да, дайте мне селедки, я хочу есть селедку, я хочу, я хочу. Это лук? Да, да, дайте мне луку, дайте мне много всего, всего, селедки, луку, я хочу есть, я хочу пошлости, скорее... больше... больше, смотрите все... я ем селедку. <...>

Бывают неприятные и некрасивые минуты жизни, когда обыкновенная женщина, тупо уперев глаза в этажерку, мнет в руках носовой платок и говорит дрожащими губами:

– *Мне, собственно говоря, ненадолго... всего только двадцать пять рублей. Я надеюсь, что на будущей неделе или в январе... я смогу...*

Демоническая ляжет грудью на стол, подопрет двумя руками подбородок и посмотрит вам прямо в душу загадочными, полузакрытыми глазами:

– Отчего я смотрю на вас? Я вам скажу. Слушайте меня, смотрите на меня... Я хочу – вы слышите? – я хочу, чтобы вы дали мне сейчас же – вы слышите? – сейчас же двадцать пять рублей. Я этого хочу. Слышите? – хочу. Чтобы именно вы, именно мне, именно дали, именно двадцать пять рублей. Я хочу! Я твварь!... Теперь идите... идите... не оборачиваясь, уходите скорей, скорей... Ха-ха-ха

Истерический смех должен потрясать все ее существо, даже оба существа – ее и его.

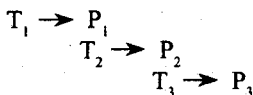
– Скорей... скорей, не оборачиваясь... уходите навсегда, на всю жизнь, на всю жизнь... Ха-Ха-Ха!

Каждое отдельное литературно-художественное произведение в плане коммуникативно-регистрационной организации уникально и самобытно, чем принципиально отличается от текстов других функциональных стилей.

Основные типы текстовых тема-рематических структур

В текстах выявляется определенная устойчивость содержания тематической и рематической частей высказывания. Выделяются пять основных разновидностей тема-рематических структур.

1. Каноническая ступенчатая тема-рематическая организация текста:



Это самый распространенный тип структур, воплощающий основной закон текстообразования – и н к о р п о р и р о в а н и е. Сущность его состоит в том, что в продвижении содержания рема предыдущего высказывания становится

темой последующего высказывания, т. е. все последующие темы имеют глубинную рематическую природу. Например:

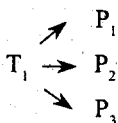
Ромул и Рем взошли на гору,
Холм перед ними был дик и нем.

* * *

Послушай: далеко, далеко на озере Чад
Изысканный бродит жираф.
Ему грациозная стройность и нега дана.

Н. Гумилев

2. Тема-рематическая структура веерного типа с повторяющейся стабильной темой и разными ремами:



Тексты с константной повторяющейся темой могут иметь (в плане выражения) варианты лексико-грамматической репрезентации темы.

Во-первых, тематическая прогрессия может быть основана на повторе слова, являющегося темой всех высказываний. По этому принципу тематической прогрессии построена первая строфа стихотворения К. С. Аксакова «Свободное слово»:

Ты – чудо из Божьих чудес,
Ты – мысли светильник и пламя,
Ты – луч нам на землю с небес,
Ты нам человечества знамя!
Ты гонишь невежества ложь,
Ты вечную жизньию ново,
Ты к свету, ты к правде ведешь,
Свободное слово!

Во-вторых, тематическая прогрессия может быть основана на местоименном повторе:

Сады моей души всегда узорны,
В них ветры так свежи и тиховейны,
В них золотой песок и мрамор черный,
Глубокие, прозрачные бассейны.

Н. Гумилев

В этом стихотворении тематическое слово первой поэтической фразы «сады» в последующем заменяется личным местоимением «в них».

В-третьих, она может быть производной. В этом случае тема выражается разного рода перифразами, трансформами:

Он держит речь в Высоком зале
Толпе разряженных льстецов,
В его глазах сверканье стали,
А в речи гул морских волнов.

Н. Гумилев

Одна и та же тема трех поэтических фраз оформляется следующими номинациями: *Он, в его глазах, в его речи.*

В-четвертых, могут быть тексты, в которых тема обозначается однократно, а при дальнейшем семантическом развертывании приводятся только ремы:

А муза и глохла, и слепла,
В земле зерном,
Чтоб снова, как феникс, из пепла
В эфире восстать голубом.

А. Ахматова

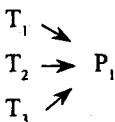
По этому принципу построено и стихотворение А. Ахматовой «Любовь», тема которого вынесена в заглавие, а все поэтические фразы его имеют рематическую природу.

То змейкой, свернувшись клубком,
У самого сердца колдует,
То целые дни голубком
На белом окошке воркует,

То в инее ярком блеснет,
Почудится в дреме левкоя...
Но верно и тайно ведет
От радости и от покоя.

Умеет так сладко рыдать
В молитве тоскующей скрипки,
И страшно ее угадать
В еще незнакомой улыбке.

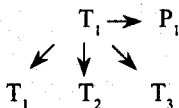
3. Тема-рематические структуры веерного типа с многокомпонентной тематической частью (несколько тем) и одной ремой:



И дичь в лесу, и сосны гор,
 Богатых золотом и мелом,
 И нив желтеющих простор,
 И рыба в глубине озер
 Принадлежит вам по наследию.

Н. Гумилев

4. Тема-рематические структуры с обобщенной темой, расчленяющейся в текстах за счет конкретизации исходной темы:

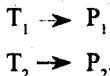


В качестве иллюстрации приведем первую строфу стихотворения В. Г. Бенедиктова «Вальс»:

Все блестит: цветы, кенкеты,
 И алмаз, и бирюза,
 Ленты, звезды, эполеты,
 Серьги, перстни и браслеты,
 Кудри, фразы и глаза.
 Все в движении: воздух, люди,
 Блонды, локоны и груди,
 И достойные венца
 Ножки с тайным их обетом,
 И страстями и корсетом
 Изнуренные сердца.

В этом стихотворении дважды тема обобщенно обозначается определительным местоимением *все*, в дальнейшем конкретизируется цепочкой номинативов, создающих за счет этого без участия глаголов динамический образ атмосферы вальса на балу.

5. Автономные тема-рематические текстовые структуры. Они внешне как бы не зависят друг от друга, самостоятельны, минимально привязаны к контексту:



Например:

Луна плывет, как щит
 Давно убитого героя,
 А сердце ноет и поет,
 Уныло чуя роковое.

Н. Гумилев

Подобная кажущаяся (по причине отсутствия формальных средств выражения связности) автономность тема-рематических структур фактически является обычно средством создания двуплановости изображения, его образности, является основой сопоставления и сравнения. В данном стихотворении внутреннее состояние лирического субъекта, его переживания соотносятся с миром природы, космическим миром, при этом основная идея сопоставления передается словами, выполняющими функцию темы: *луна и сердце*. Такая тема-рематическая организация в целом свойственна идиостилю Н. Гумилева. Приведем еще один пример из стихотворений этого поэта:

Еще не умер звук рыданий,
Еще шуршит твой белый шелк,
А уж ко мне ползет в тумане
Нетерпеливо-жадный волк.

В больших по объему текстах, естественно, наблюдается переплетение, наложение тема-рематических структур разного вида, в то же время некоторые тексты могут быть организованы однотипно или может доминировать какой-либо тип структуры.

Типы рематических доминант

Предназначение ремы в тексте заключается не только в репрезентации нового смысла, не только в актуализации коммуникативно значимой информации, но и в организации текстовой семантики. Это обусловлено тем, что «за пределами предложения рема вступает в смысловые отношения с ремами соседних предложений, при этом она создает рематическую доминанту текстового фрагмента, сигнализирующую его семантическую общность и способствующую членению текста» (Золотова и др., 1998, с. 388).

Рематическая часть предложения может быть выражена различными категориально-грамматическими и семантическими классами слов, здесь нет жестких ограничений. Обычно текстовые фрагменты, а порой и целые тексты, имеют однотипную коммуникативную структуру, обнаруживают определенные закономерности в ее организации. В частности, могут повторяться способы лексико-грамматического воплощения ремы, например, у А. Ахматовой:

Всю ночь не давали заснуть,
Говорили тревожно, звонко,
Кто-то ехал в далекий путь,
Увозил больного ребенка,
А мать в полутемных сенях
Ломала иссохшие пальцы
И долго искала впотьмах
Чистый чепчик и одеяльце...

В данном стихотворении рематически выделяются глаголы в одной видо-временной форме (несов. вида, прош. времени), которые в основном относятся к семантическим классам действия и деятельности: движения (*ехать, увозить*), речевой деятельности (*говорить*), поиска (*искать*), отрицательного воздействия на объект (*ломать*). Это позволяет поэту на небольшом текстовом пространстве (всего восемь строк) воссоздать событие, насыщенное поступками, жестами, динамикой. Тип рематической доминанты этого текста – динамическая.

В зависимости от максимальной представленности лексико-грамматического воплощения ремы Г. А. Золотова выделила семь разновидностей рематических доминант: квалификативную, событийную, предметную, статальную, статально-динамическую, импрессивную, комбинированную (см.: Золотова, 1982). Позднее в качестве основных рематических доминант ею были названы три: предметная, качественная, акциональная (Золотова и др., 1998). Думается, что предложенная позднее классификация может быть соотнесена с предыдущей, вследствие чего система рематических доминант будет выглядеть следующим образом: предметная, статальная, динамическая (статально-динамическая), качественная и импрессивная.

Предметная доминанта. Тексты с предметной доминантой характеризуются активным использованием в рематической части существительных и их заместителей, что позволяет выдвинуть в описании на первый план предметный мир, мир людей и вещей, заполняющих жизненное пространство – см., например, начало стихотворения И. Бунина:

И цветы, и шмели, и трава, и колосья,
И лазурь, и полуденный зной...

Следует отметить, что более явно предметная доминанта ощущается, когда текст организуется цепочкой самостоятельных имен без каких-либо конкретизаторов, без указания на атрибутивные признаки обозначаемых предметов и явлений. Сложнее квалифицировать рематическую доминанту в текстах, в которых существительные окружены признаковой лексикой разной лексико-грамматической природы, как, например, в приводимом ниже стихотворении Владимира Эльснера «Декорация»:

Овальное озеро с балетным льдом,
Заснувшая мельница и мельника дом.
Раскидистый дуб, седовласый страж.
Вечернего неба злато-синий витраж.

В плаще и полумаске кавалер валет,
Сверкает обгаренный его стилет...
По снегу перебегающая тень ветвей
И кровью истекающий туз червей.

В подобных литературно-художественных контекстах большое значение имеет анализ семантической структуры предложений, текстовых ударений и в целом интонационной структуры поэтических фраз. Предметная доминанта прежде всего свойственна предложениям бытийной структуры, основное предназначение которых как раз и состоит в утверждении бытия чего-либо (предметов, явлений, определенных событий и пр.). Анализируемое стихотворение насыщено признаковой лексикой, в том числе метафорической, образной, но, несмотря на это, актуализируются в нем именно существительные (*озеро, мельница, мельника дом, дуб, кавалер валет, стилет, тень ветвей, туз червей*), которые емко и выразительно, крупным планом показывают картину разыгравшейся трагедии. Признаковая лексика в данном случае выполняет изобразительную функцию.

Статальная доминанта. При доминанте этого типа рематически выделяются текстовые фрагменты, содержащие лексику состояния человека (физио-логического и психологического) и окружающей человека среды. Это могут быть существительные, глаголы, прилагательные, безлично-предикативные слова. Обратимся, например, к следующему стихотворению В. Кривича (Анненского):

Заболело – не излечится –
Смертной болью бытие...
Мышью загнанною мечется
Сердце утлое мое.

Ждет, и верит, и пугается,
И не верит... А пока
Все труднее напрягается
Ослабевшая рука...

Это днем. А ночью олове
Тонко-серой тишины,
И туманно мучат голову
Полумысли, полусны...

В этом стихотворении основная эстетическая нагрузка падает на символические образы больного бытия, в котором днем живет утлое загнанное сердце-мышь лирического субъекта, а ночью в олове тонко-серой тишины властвуют над лирическим субъектом его полумысли, полусны. Именно эти метафоры организуют (начинают и завершают) текст и актуализируют в нем семантику статальности, состояния лирического субъекта. Вследствие этого вторая строфа, в которой доминируют глаголы, причем глаголы внутреннего эмоционального состояния (*ждет, и верит, и пугается, И не верит...*), гармонически сливается с общей коммуникативной тональностью стихотворения, в связи с чем мы определяем в качестве его рематической доминанты – статальную доминанту.

Можно отметить большое разнообразие лексико-грамматического воплощения статальной доминанты в различных литературно-художественных произведениях. Так, в приводимом ниже стихотворении К. Бальмонта «Безглагольность» основной репрезентант статальности – существительные:

Есть в русской природе усталая нежность,
Безмолвная боль затаенной печали,
Безвыходность горя, безгласность, безбрежность,
Холодная высь, уходящие дали.

Приди на рассвете на склон косогора, –
Над зябкой рекою дымится прохлада,
Чернеет громада застывшего бора,
И сердцу так больно, и сердце не радо.

Недвижный камыш. Не трепещет осока.
Глубокая тишь. Безглагольность покоя.
Луга убегают далеко-далеко.
Во всем утомлень – глухое, немое.

Войди на закате, как в свежие волны,
В прохладную глушь деревенского сада, –
Деревья так сумрачно-странно-безмолвны,
И сердцу так грустно, и сердце не радо.

Как будто душа о желанном просила,
И сделали ей незаслуженно больно.
И сердце простило, но сердце застыло,
И плачет, и плачет, и плачет невольно.

Идея статальности, покоя, неподвижности бытия задается сразу же самим названием стихотворения («Безглагольность»), семантика которого непрозрачна и может быть адекватно осмыслена только после прочтения всего стихотворения, в котором поэт мастерски описывает гармоническое слияние, нерасторжимое единство состояния природы, окружающей среды человека и состояния самого лирического субъекта. Основное текстовое пространство заполнено описанием состояния природы, именно этот субъект состояния выдвигается в сильную текстовую позицию – начала текста: *Есть в русской природе усталая нежность*. Состояние мира, природной среды передается словами различной лексико-грамматической природы: существительными (*нежность, боль, печаль, безвыходность, горе, безгласность, безбрежность, высь, дали, тишь, безглагольность, покой, утомлень, глушь*), прилагательными (*усталая, безмолвная, затаенная, недвижный, сумрачно-странно-безмолвны*), глаголами (*есть, дымится, чернеет, не трепещет, убегают*). В этой функционально-текстовой парадигме гармонически соединяются эмотивная лексика и лексика, характеризующая окружающее природное пространство,

которые в совокупности репрезентируют сложный панорамно-психологический образ русской природы. Второй субъект состояния этого стихотворения – лирический герой. Поэтические фразы, передающие его состояние, формируются метонимическим обозначением его – словом *сердце*. Они менее развернуты, по сравнению с контекстами первого типа, но не менее значимы. В противоположность первым, начинающим стихотворение, они завершают описание природы, звучат рефреном: *И сердцу так больно, и сердце не радо* (конец второй строфы); *И сердцу так грустно, и сердце не радо* (конец четвертой строфы); *И сердце простило, но сердце застыло, И плачет, и плачет, и плачет неволью* (конец стихотворения). В данных поэтических фразах статальная доминанта представлена безлично-предикативными словами и глаголами. Как видим, в данном стихотворении статальная доминанта создается словами различных частей речи, при этом наблюдается грамматическая специализация в рематическом оформлении состоянии природы и души.

Динамическая доминанта. Обычно она предстает в маске глаголов конкретного физического действия, деятельности, движения. Преобладают при этом формы совершенного вида прошедшего времени. Рассмотрим для примера стихотворение Н. Гумилева «Самоубийство»:

Улыбнулась и вздохнула,
Догадавшись о покое,
И последний раз взглянула
На ковры и на обои.

Красный шарик уронила
На вино в узорный кубок
И капризно помочила
В нем кораллы нежных губок.

И живая тень румянца
Заменилась тенью белой,
И, как в странной позе танца
Искривясь, поникло тело.

И чужие миру звуки
Издали набегают,
И незримый бисер руки,
Задрожав, перебирают.

На ковре она трепещет,
Словно белая голубка,
А отравленная блещет
Золотая влага кубка.

В данном стихотворении основную смысловую и текстообразующую функцию выполняют глаголы, в связи с чем можно говорить о динамической

доминанте его коммуникативной организации. Здесь представлены глаголы активного физического действия и деятельности: глаголы движения (*набегают, трепещет*), внешнего выражения эмоций, жеста (*улыбнулась и вздохнула, взглянула; искривясь, поникло* [тело]; [бисер руки], *задрожав, перебирают*), конкретного действия (*уронила*).

Качественная доминанта. Обнаруживается в текстовых фрагментах и текстах, содержащих характеристику предметов, лиц, всего окружающего мира. При этом обычно преобладают прилагательные, оценочные существительные, наречия. Текстовая функция характеристики может осложняться оценочной семантикой, направленной на мир. Например, у О. Мандельштама:

Звук осторожный и глухой
Плода, сорвавшегося с дерева,
Среди немолчного напева
Глубокой тишины лесной...

Все это стихотворение, кроме начального слова *звук*, являет собой развернутую многокомпонентную качественную рему, характеризующую звук сорвавшегося плода среди тишины. При этом характеризуется и сама лесная тишина, используются преимущественно прилагательные в образно-характеризующей функции.

В приводимом ниже стихотворении О. Мандельштама наряду с прилагательными в характеризующей функции (первая строфа) используются и эмоциональные существительные с оценочными эпитетами (начало второй строфы), и метафорическое существительное (конец стихотворения):

Сусальным золотом горят
В лесах рождественные елки
В кустах игрушечные волки
Глазами страшными глядят.

О вещая моя печаль,
О тихая моя свобода
И неживого небосвода
Всегда смеющийся хрусталь.

Не только метафорический эпитет, метафора могут быть основой качественной доминанты, но и образные развернутые сравнения, как, например, в стихотворении Давида Бурлюка:

Звуки на *а* широки и просторны,
Звуки на *и* высоки и проворны,
Звуки на *у* как пустая труба,
Звуки на *о* как округлость горба,

Звуки на е как приплюснутость мель
Гласных семейство смеясь просмотрел.

Чрезвычайно выразительны и экспрессивны произведения, в которых тематическая часть выносится в позицию заглавия, а весь последующий текст представляет собой развернутую многокомпонентную рему – см., например, стихотворение «Волна» Н. Минского:

Нежно-бесстрастная,
Нежно-холодная,
Вечно подвластная,
Вечно свободная.

Итак, в языке имеется набор языковых средств, способных выступать в качестве качественной текстовой доминанты, это прежде всего все признаковые слова (прилагательные, существительные), а также образные средства.

Импрессивная доминанта. Этот тип рематической доминанты присущ текстам и текстовым фрагментам, выполненным в волюнтивном и реактивном регистрах, так как основная их особенность – выражение волеизъявления, побуждения к действию или выражение эмоционально-оценочного отношения (эмотивы-регулятивы), эмоционального состояния говорящего (эмотивы-рефлексивы). Обычно подобные высказывания обладают эмоциональной и экспрессивной заряженностью.

Не везет тебе, Алеша!
Не везет, хоть тресни!
Не споешь ты, брат, хорошей
Разудалой песни!

Максим Горький

В искусстве рифм уловок тьма,
Но тайна тайн, поверь, не в этом:
От сердца пой – не от ума
Безумцем будь, но будь поэтом!

П. Якубович

Комбинированная доминанта. Данный тип организации текстовой семантики характеризуется последовательным соединением и чередованием в тексте двух и более рематических доминант. Это может быть статально-динамическая, статально-качественная, предметно-качественная доминанты и др. Для примера возьмем стихотворение М. Кузмина «Светелка»:

В твоей светелке чистый рай:
открыты окна, видна сирень,
а через сад видна река,
а там за Волгой темны леса.
Стоят здесь пяльца с пеленой,
шитье шелками и жемчугом,
в углу божница, подручник висит;
скамьи покрыты красным сукном,

а там за пологом видно постель,
вымытый пол так и блестит.
Тихонько веет в окно ветерок
и занавеску колышет слегка.
Сиренью пахнет, свечой восковой,
с Волги доносится говор и смех,
светло, привольно птицы кричат.
В твоей светелке чистый рай!

В данном стихотворении наблюдается переплетение предметной и статальной доминант, что позволяет поэту изобразить внутреннее психологическое состояние лирического героя, вызываемое предметным миром.

В стихотворении И. А. Бунина «Слово» наблюдается комбинированная статально-импрессивная доминанта, подобный синтез доминант позволяет поэту наряду с символическим описанием глобального положения дел в мире явно выразить свою точку зрения в поэтических фразах с импрессивной доминантой:

Молчат гробницы, мумии и кости, —
Лишь слову жизнь дана:
Из древней тьмы, на мировом погосте
Звучат лишь Письмена.

И нет у нас иного достоянья!
Умейте же беречь
Хоть в меру сил, в дни злобы и страданья,
Наш дар бессмертный — речь.

Приведенное ниже стихотворение Анны Ахматовой начинается поэтическая фраза со статальной доминантой (*Да, я любила их*), а все последующие пять фраз представляют собой образную конкретизацию объекта — источника любви, рематической доминантой в них является предметно-качественная.

Да, я любила их, те сборища ночные, —
На маленьком столе стаканы ледяные,
Над черным кофеом пахучий, тонкий пар,
Камина красного тяжелый, зимний жар,
Веселость едкую литературной шутки
И друга первый взгляд, беспомощный и жуткий.

В стихотворении Н. Гумилева «Шестое чувство» наблюдается переплетение трех рематических доминант.

Прекрасно в нас влюбленное вино
И добрый хлеб, что в печь для нас садится.
И женщина, которую дано,
Сперва измучившись, нам насладиться.

Но что нам делать с розовой зарей*
Над холодеющими небесами,
Где тишина и неземной покой,
Что делать нам с бессмертными стихами?

Ни съесть, ни выпить, ни поцеловать.
Мгновение бежит не удержи́мо,
И мы ломаем руки, но опять
Осуждены идти все мимо, мимо.

Как мальчик, игры позабыв свои,
Следит порой за девичьим купаньем,
И, ничего не зная о любви,
Все ж мучится таинственным желаньем;

Как некогда в разросшихся хвощах
Ревела от сознания бессилья
Тварь скользкая, почуя на плечах
Еще не появившиеся крылья, —

Так век за веком — скоро ли, Господь? —
Под скальпелем природы и искусства
Кричит наш дух, изнемогает плоть,
Рождая орган для шестого чувства.

В этом стихотворении первая строфа содержит качественные рематические доминанты, во второй строфе импрессивная доминанта сопрягается со статальной, а последующие четыре строфы характеризуются статальной рематической доминантой, предстающей в данном тексте в различных лексико-грамматических масках.

Итак, анализ коммуникативной структуры текста предполагает выявление в ней комплекса признаков: необходимо определить тип коммуникативного регистра текста в целом, а также его фрагментов и дать описание тема-рематических структур и рематических доминант.

ГЛАВА 5

КОНЦЕПЦИЯ ДОМИНАНТЫ И РОЛЬ ДОМИНИРУЮЩИХ ТЕКСТОВЫХ СРЕДСТВ В ФОРМИРОВАНИИ ТЕКСТА

Понятие текстовой доминанты

Творческий замысел автора произведения, характер отображаемой действительности, индивидуально-авторские мировоззренческие установки, особенности художественного мышления автора текста, а также осознанное или

неосознанное отношение к языку, его потенциалу, нормам определяют принципы отбора языковых единиц и организации речевой структуры литературно-художественного произведения. Употребление языковых средств в тексте – фонетических, грамматических (морфологических и синтаксических), лексических – полностью зависит от воли автора, его индивидуального стиля. Это порождает и мотивирует пестроту, разнообразие и оригинальность употребления лексики и грамматических форм в произведениях писателей даже близких по времени, методу, литературно-художественному направлению. Этот же фактор объясняет стремление ученых-лингвистов выявить главные, доминирующие средства речевой структуры отдельного художественного произведения, формирующие уникальность его стилевой организации. По мнению Л. А. Новикова, «современный анализ языка художественной литературы характеризуется детерминантным подходом, поиском ведущих, доминантных речевых средств, позволяющих выделить главные, “ключевые” слова, семантические текстовые поля и т. п., организующие целостное единство художественного текста в его эстетическом восприятии» (Новиков, 1988б, с. 31). Поиск ведущих, доминантных речевых средств художественного текста становится возможным после анализа его структурной, семантической и коммуникативной организации. Подобная логика выявления текстовых доминант обусловлена тем, что, как заметил этот исследователь, «предварительное рассмотрение текста с точки зрения идейного содержания и композиции помогает раскрыть специфику его языковой структуры, определяемой доминантой, и “подсказать” основное направление, ведущие линии анализа речевой структуры произведения. Здесь более важен не сплошной анализ языка, который может отвлечь от главного, а избирательный анализ речевых доминант, вырисовывающий главные идейно-эстетические контуры текста и его образной структуры» (Там же, с. 30).

Понятие доминанты ввел в научный оборот психофизиолог Л. А. Ухтомский, который утверждал, что именно принцип доминанты является физиологической основой внимания и предметного мышления. В дальнейшем оказалась перспективной мысль об универсальности принципа доминанты, который стал использоваться в анализе литературно-художественных произведений. Не случайно анализ литературно-художественного текста и исследование психологии искусства с использованием принципа доминанты были осуществлены известным психологом Л. С. Выготским. Он, в частности, утверждал следующее: «Всякий рассказ, картина, стихотворение есть, конечно, сложное целое, составленное из различных совершенно элементов, организованных в различной степени, в различной иерархии подчинений и связи, и в этом сложном целом всегда оказывается некоторый доминирующий и господствующий момент, который определяет собой построение всего остального рассказа, смысл и название каждой его части» (Выготский, 1965, с. 206).

Понятие доминанты стало одним из наиболее плодотворных понятий и в филологической науке, что подтверждается его активным использованием в литературоведении, лингвистике текста и в психолингвистике. Это понятие активно использовали и теоретически обосновали представители русского формализма (В. Б. Шкловский, Р. Якобсон, Б. М. Эйхенбаум, Б. В. Томашевский, Я. Мукаржовский), которые понятие доминанты литературного текста связывали в первую очередь с формой. Так, Б. М. Эйхенбаум утверждал, что любой элемент материала может выдвинуться как формообразующая доминанта и тем самым – как сюжетная и конструктивная основа (см.: Эйхенбаум, 1969а). А Р. Якобсон замечал: «Особенно плодотворной была концепция доминанты – это было одним из наиболее определяющих, разработанных и продуктивных понятий теории русского формализма. Доминанту можно определить как фокусирующий компонент художественного произведения, она управляет, определяет и трансформирует отдельные компоненты. Доминанта обеспечивает интегрированность структуры. Доминанта специфицирует художественное произведение» (Якобсон, 1976, с. 59). Наряду с вышеизложенной есть точка зрения, в соответствии с которой доминантой признается любой компонент текста, вследствие чего понятие доминанты используется при анализе содержательной, структурной и коммуникативной организаций текста. При этом в качестве доминанты могут рассматриваться как содержательные, так и формальные средства. Например, В. А. Кухаренко дает следующее определение доминанты: «Доминантой художественного произведения признается его идея и/или выполняемая им эстетическая функция, в поисках которой необходимо исходить из языковой материи произведения» (Кухаренко, 1988, с. 12). Различия в подходе определяют различные типы доминант и их наименования: рематическая доминанта (Г. А. Золотова), эмоционально-смысловая доминанта (В. П. Белянин), грамматическая доминанта (О. И. Москальская, Е. И. Шендельс).

Представляется, что данное понятие целесообразно использовать при практическом лингвистическом анализе художественного текста на заключительном его этапе, после того как выявлены существенные признаки структурно-семантической и коммуникативной организации текста и накоплены данные относительно доминирующих в нем языковых средств. Хотя доминанта, как мы показали выше, понимается как явление многостороннее, связанное с различными сторонами организации текста, считаем, что текстовая доминанта обусловлена в первую очередь выдвиганием (актуализацией) на первый план формальных средств. Вследствие этого данное понятие является эффективным инструментом анализа прежде всего формальных средств выражения содержания.

Языковые средства актуализации содержания текста

Текстовая доминанта, обусловленная выдвиганием, актуализацией в литературно-художественном произведении языковых средств, осуществляется различными способами. К ним можно отнести следующие:

1. Выдвижение текстового смысла при помощи оформления его соответствующими лексико-синтаксическими средствами и употребления в сильных текстовых позициях – в позициях заглавия и эпиграфа.

2. Повторяемость в тексте, высокая частота употребления. Это может быть преобладание каких-либо грамматических явлений: типа грамматической структуры; слов одной части речи (грамматическая доминанта); лексики определенной тематической группы; типа значения употребляемых слов (прямое номинативное, метафорическое, метонимическое); какой-либо лексической категории (синонимия, антонимия), функционально-стилистической окраски лексики; оценочной семантики (лексическая доминанта). Может наблюдаться преобладание производных слов, относящихся к одному способу словообразования (деривационная доминанта) и т. д.

3. Нестандартное употребление языковых единиц, нарушение предсказуемости, которое достигается необычной сочетаемостью языковых единиц – морфем (неологизмы и окказионализмы), слов (окказиональная сочетаемость), предложений, – а также необычной сочетаемостью текстовых единиц (ССЦ).

Как видим, единицы различных уровней речевой структуры текста: фонетические, морфологические, синтаксические, лексические – участвуют в актуализации текстовой семантики в качестве текстовых доминант. Лексико-грамматические свойства текстовой доминанты определяют ее разновидности, среди которых важнейшими являются грамматические и лексические доминанты. Е. И. Шендельс определила грамматическую доминанту как «совокупность характерных для данного типа текста грамматических признаков. Неупотребительность тех или иных форм также служит приметой типа текста, его негативным принципом (например, неупотребительность первого лица). Грамматические особенности типа текста не обязательно выделяются частотой своего употребления, хотя частота обычно им свойственна. Они могут выделиться не количественно, а качественно служить “симптомом” текста» (Шендельс, 1987, с. 143).

Граматику текста составляют словообразовательные, морфологические и синтаксические единицы и категории, функционирующие в тексте и выполняющие в нем определенные текстовые функции. Грамматическими доминантами являются те из них, которые преобладают в тексте, занимают в нем сильные позиции и участвуют в формировании его концептуального семантического пространства. Рассмотрим тексты, в которых обнаруживаются грамматические доминанты.

Словообразовательные средства актуализации. Это прежде всего неологизмы и окказионализмы, как, например, в стихотворении В. Хлебникова «Кузнечик»:

Крылышкуя золотиписьмом
Тончайших жил,
Кузнечик в кузов пуза уложил
Прибрежных много трав и вер:
«Пинь, пинь, пинь» – тарарахнул зинзивер.
О, лебедиво!
О, озари!

Средством актуализации, выдвижения смысла могут быть также разного рода выделения морфем в тексте, что характерно для поэзии М. Цветаевой, В. Маяковского. В качестве примера приведем две последние строфы из стихотворения М. Цветаевой «Облака»:

Нет! Вставший вал!
Пал – и пророк оправдан!
Раз – дался вал:
Целое море – на два!

Бо – род и грив
Шествие морем Черным!
Нет! – се – Юдифь –
Голову Олоферна!

Морфологические средства актуализации. К ним относятся преобладающие в тексте слова одной части речи, а также однотипные грамматические формы, что может быть напрямую связано с концептуальной семантикой литературно-художественного произведения и являться его текстовой доминантой.

Для примера приведем два стихотворения О. Мандельштама, различающиеся грамматическими доминантами:

Нежнее нежного
Лицо твое,
Белее белого
Твоя рука,
От мира целого
Ты далека,
И все твое –
От неизбежного.

От неизбежного
Твоя печаль,
И пальцы рук
Неостывающих,

И тихий звук
Неунывающих
Речей,
И даль
Твоих очей.

В данном стихотворении грамматической доминантой является имя. Следующее же стихотворение Мандельштама, наоборот, построено на выдвигании глагола в инфинитиве, что позволяет выражать модальные смыслы неизбежности, необходимости:

Ни о чем не нужно говорить,
Ничему не следует учить,
И печальна так и хороша
Темная звериная душа.

Ничему не хочет научить,
Не умеет вовсе говорить
И плывет дельфином молодым
По седым пучинам мировым.

Следует отметить, что морфологические средства актуализации содержания текста обычно согласуются с определенными синтаксическими конструкциями, дополняются синтаксическими средствами выдвижения.

Синтаксические средства актуализации. Это, во-первых, преобладающие в художественном тексте синтаксические структуры разного рода: простые, осложненные, сложные. Во-вторых, это экспрессивные синтаксические конструкции: повторная номинация, сравнительные конструкции, редуцированные конструкции (неполные, эллиптические, парцеллированные, усеченные, сегментированные). И в-третьих, это нарушение порядка следования компонентов. Рассмотрим в качестве примера стихотворение А. Фета «Я жду... Соловьиное эхо...» (см. практикум, упражнение 197).

Синтаксис этого стихотворения чрезвычайно интересен, выразителен и разнообразен: здесь есть и неполные конструкции, и разнообразные по грамматическому оформлению поэтические фразы, и экспрессивные восклицательные предложения, и разного рода повторы. Но в качестве синтаксической доминанты данного литературно-художественного текста все-таки следует рассматривать синтаксический параллелизм фраз, начинающих строфы, усиленный лексическим повтором. Именно эти фразы выполняют текстообразующую функцию, являются основными выразителями концептуального содержания текста.

Обратимся к стихотворению В. Хлебникова:

Когда умирают кони – дышат,
Когда умирают травы – сохнут,
Когда умирают солнца – они гаснут,
Когда умирают люди – поют песни.

В данном стихотворении в качестве текстовой доминанты можно рассматривать синтаксический параллелизм поэтических фраз, дополненный лексическими повторами, и роль союза *когда* в качестве внутритекстового средства связи.

Лексические средства актуализации. Их составляют основные лексические категории (синонимия, антонимия, паронимия, многозначность), разного рода переносы лексических значений (метонимия, метафора), функционально-текстовые группировки слов, наиболее значимые для формирования концептуальной семантики текста. Чаще всего именно они занимают позицию заглавия. Так, название произведения может быть построено на синонимическом повторе: «Униженные и оскорбленные» (Ф. Достоевский). Заглавие может содержать антонимы: «Война и мир» (Л. Толстой), «Толстый и тонкий» (А. Чехов); метафорические номинации: «Хамелеон» (А. Чехов), «Хмурое утро» (А. Толстой); метонимические номинации: «Нос» (Н. Гоголь).

Средства актуализации в каждом литературном произведении строго специфичны, так как они детерминированы индивидуальным стилем автора и уникальностью семантики отдельного художественного текста. Каждое литературное произведение имеет свой набор текстовых доминант, и главная цель анализа языковых средств актуализации смысла – это прежде всего выявление уникального для данного текста набора доминант. Поэтому не следует пытаться описать систему доминант отдельного художественного текста на всех уровнях его речевой структуры, важно выявить действительно доминирующие текстовые средства с учетом их роли в формировании текста как эстетического целого.

Алгоритм комплексного лингвистического анализа художественного текста

1. Определение (в общем виде) функционально-стилевой принадлежности художественного текста.
2. Анализ семантического пространства текста.
 - 2.1. Анализ концептуального пространства текста.
 - 2.1.1. Выявление набора ключевых слов текста.
 - 2.1.2. Определение базового концепта.
 - 2.1.3. Описание концептосферы базового концепта.
 - 2.2. Анализ денотативного пространства текста.
 - 2.2.1. Выявление макроструктуры текста – набора макропропозиций и связывающих их отношений.
 - 2.2.2. Описание особенностей лексико-семантических репрезентаций текстовых ситуаций.
 - 2.2.3. Анализ художественного времени и способов его текстового воплощения.
 - 2.2.4. Анализ художественного пространства и языковых способов его воплощения.
 - 2.3. Анализ эмотивного пространства текста.
 - 2.3.1. Выявление и характеристика эмотивных смыслов в структуре образов персонажей.
 - 2.3.2. Выявление и характеристика эмотивных смыслов в структуре образа автора.
 - 2.3.3. Анализ эмоциональной тональности текста с использованием психолингвистического эксперимента и лексико-семантического анализа текста.
 - 2.3.4. Выявление экстенциональных эмотивных смыслов.
3. Анализ структурной организации текста.
 - 3.1. Анализ членимости текста.
 - 3.1.1. Описание особенностей объемно-прагматического членения текста.
 - 3.1.2. Анализ структурно-смыслового членения текста:
 - 3.1.2.1. Выявление ССЦ.
 - 3.1.2.2. Описание внутреннего композиционного устройства ССЦ.

3.1.3. Анализ контекстно-вариативного членения текста:

3.1.3.1. Выявление и характеристика представленных в тексте композиционно-речевых форм авторской речи (описание, повествование, рассуждение).

3.1.3.2. Характеристика используемых в тексте способов репрезентации чужой речи (полилог, диалог, монолог, конструкции с прямой, косвенной и несобственно-прямой речью, поток сознания, внутренний монолог, текстовые вкрапления с внутренней речью).

3.2. Анализ связности текста.

3.2.1. Выявление и характеристика текстообразующих логико-семантических связей.

3.2.2. Анализ текстообразующих грамматических средств связи.

3.2.3. Анализ текстообразующих прагматических связей.

4. Анализ коммуникативной организации текста.

4.1. Характеристика коммуникативного регистра текста и его фрагментов.

4.2. Характеристика наиболее часто используемых в тексте тема-рематических структур.

4.3. Анализ текстовых рематических доминант.

5. Характеристика используемых в тексте приемов актуализации смысла (выявление текстовых доминант):

5.1. Своеобразие выбора лексических единиц и используемых лексических категорий.

5.2. Частотность повторяющихся синтаксических структур.

5.3. Особенности порядка слов.

5.4. Использование в тексте образных средств и стилистических приемов.

6. Обобщение результатов лингвистического анализа художественного текста.

Образцы лингвистического анализа текста, выполненного студентами 5-го курса филологического факультета Уральского государственного университета

А. Застырец

И. А. Бунин. ТИШИНА

1. Семантическое пространство текста

1.1. Анализ концептосферы

Ключевые слова рассказа могут быть разделены на три группы.

К первой относятся слова, значение которых связано с «радостными» ощущениями света (*солнце, блестеть, золотой, сиять, светлый, небо, голубое, прозрачный, сверкать, ясный*), прохлады, простора (*воздух, чистота, свежесть, вода, влажный, утро, прохладный, пространство, простор, широкий, шире*).

Собственно ключевыми для этой группы являются слова *мечта, счастье, красота, радость, романтический* (Шелли, Байрон, Манфред).

Вторую группу составляют слова, передающие настроение грусти, светлой печали (*осень, одинокий, одиночество, грусть* (безнадёжная грусть осени), *гибнуть* [в поисках эдельвейса], *несчастны*).

Таким образом, в рассказе противопоставляются, с одной стороны, стремление к счастью, красоте, способность человека наслаждаться красотой, «сиянием» жизни и, с другой стороны, кратковременность жизни, неосуществимость счастья здесь, на земле (*И все же мы несчастны!*; ...Сказочное счастье, которое уходит за темные леса и горы все дальше по мере того, как идешь за ним). Вспоминается знаменитое: *Все проходит, и это пройдет.*

И над этими двумя диалектически связанными между собой ощущениями, настроениями возвышается Тишина – тайна человеческого бытия, в которую погружаются, проникают герои. В тексте этот смысл, на наш взгляд, выражается также словами *глубокий, глубина, звон колокола, предвечный, Бог*. Интересно, что звон колокола оказывается вовлеченным в тишину и не мешает ей (*маленькая колокольня... славит своим звонким голосом мир и тишину воскресного утра*). Вместе с тем этот звук существует сам по себе: герои не видят его источника, а лишь предполагают, что *где-то в горах... приютилась маленькая колокольня*. Этот колокольный звон как будто благословляет тишину, он – некий знак вечной тишины-тайны, в которой и скрывается истинное счастье.

Еще одно доказательство того, что тишина здесь – не просто отсутствие звуков, шума: *На минуту мы опустили весла – и наступила глубокая тишина. Прикрыв глаза, мы долго слышали только однообразное журчание воды...*

Итак, в рассказе можно выделить два главных концепта: «счастье» и «тишина».

Для концепта счастья в анализируемом тексте характерно своего рода «раздвоение»: с одной стороны, есть счастье-призрак, эдельвейс, предмет романтических мечтаний, нечто ускользающее, сказочное (фантастическое), недостижимое; с другой стороны, есть настоящее, истинное счастье, которого можно достичь, слившись с Тишиной.

Прежде рассмотрим модель концепта «счастье-призрак».

Ядро (когнитивно-пропозициональную структуру) концепта составляют следующие компоненты:

S – Pг – Место (locus) – Проявления – Следствие (результат, итог).

Лексические репрезентации (приядерная зона) когнитивно-пропозициональной структуры:

субъект: мы, мечтатели, любившие, молодые, Байрон, Шелли, Мопассан, т. е. романтики (в широком смысле);

предикат: приходили за счастьем, в поисках счастья, жаждут счастья;

место: в горах, долинах, в Бернских Альпах у водопада, на озере и т. д., т. е. на природе;

проявления: стремление к идеальному, жажда возвышенной, романтической, утонченно-чувственной любви, обожествление природы и идеально-женственного образа;

итог: исчезновение, гибель (*Все мечтатели... все, которые когда-то приходили сюда за счастьем, все уже прошли и скрылись навсегда. Так пройдем и мы с тобой...*).

Образные номинации концепта (ближайшая периферия):

счастье – эдельвейс, счастье – цель бесконечного поиска, нечто несуществующее, ускользающее, отдаляющееся тем дальше, чем активнее ищешь его (*уходит за темные леса и горы все дальше по мере того, как идешь за ним*). В итоге, оборотной стороной такого счастья оказывается несчастье, причина которого скорее всего в *кратковременности нашей, в одиночестве, в неправильности нашей жизни*. Романтик, мечтатель, всю жизнь пребывавший в поисках счастья, вынужден покинуть эту жизнь, так и не достигнув своей цели.

Эмоционально-оценочные смыслы (дальнейшая периферия):

Размышления о таком счастье связаны в тексте с описанием красоты, света природы: гор, озера – это так же непостижимо и недостижимо, как и счастье.

Такое счастье основано на романтическом мироощущении, стремлении к возвышенному.

Кроме того, такое счастье называется сказочным, т. е. выдуманным и прекрасным, чудесным.

Второй концепт – концепт истинного счастья.

Компоненты когнитивно-пропозициональной структуры:
S – Pг – Место.

Лексические репрезентации этой структуры:

субъект: я (человек);

предикат: сольюсь с тишиной, которая и есть счастье;

место: горы (природа: *тишина гор* – выделено курсивом у Бунина)

Образные номинации концепта

Такое счастье предстает в рассказе как благословенная страна (*Мы вступаем в благословенную страну тишины*), которую вполне можно сравнить с раем: *Мне кажется, что когда-нибудь я сольюсь с этой предвечной тишиной, у преддверия которой мы стоим, и что счастье только в ней*. Не случайно живописные места часто называют райскими.

Эмоционально-оценочные смыслы

Такое счастье тоже оказывается непостижимым, но в другом плане: счастье-призрак иллюзорно и поэтому не может быть достигнуто в принципе; счастье-тишина незримо присутствует в мире всегда, и нужно уметь почувствовать его (*Слышишь ли ты ее, эту тишину гор?*), но, даже почувствовав тишину, мы не можем дать ей имя, определить его (*Мы вступаем в благословенную страну той тишины, которой нет имени на нашем языке*), она – тайна.

Таким образом, тишина в этом рассказе, как уже говорилось, – не отсутствие звуков, а нечто, чему нет имени в нашем языке, что сам Бунин назвал Глубокой, Предвечной Тишиной.

Концепт счастья-тишины вбирает в себя, следовательно, и концепт счастья, и концепт тишины, отдельно выделенный нами в начале анализа, поэтому отдельно рассматривать концепт тишины нет смысла.

Несомненно, что эти два счастья – счастье-призрак и счастье-тишину – нельзя четко развести. Собственно, мысль о Тишине как истинном счастье мелькает в тексте всего в двух-трех предложениях, она подобна короткому озарению, но эта же мысль пронизывает все описания природы и душевного состояния героев, скрыто присутствует в тексте с самого начала. Счастье-призрак в таком случае – лишь более низкая ступень, первый шаг, уровень в постижении тишины-тайны. Эти два счастья переплетены в тексте, они не исключают друг друга.

1.2. Анализ денотативного пространства

Глобальная ситуация обозначена в заглавии: тишина, переживание тишины, причем тишина в рассказе осмысливается как некая основа бытия, вернее, как знак существования иного, неземного бытия, в котором возможно счастье.

Эпизоды:

- приезд в Женеву ночью, под дождем;
- описание утра (начало: пробуждение, восхищение ранним утром; конец: герои выходят из отеля);
- герои подходят к озеру (начало: озеро кажется блестящей под солнцем мостовой; кульминация: изумление героев при виде простора озера; конец: героев тянет на озеро);
- рассказчик и его товарищ плывут по озеру на лодке (центральным в этом эпизоде являются рассуждения товарища рассказчика о жизни, счастье, тишине);
- в конце – посвящение рассказчиком этих строк своему товарищу и «всем друзьям нашим по скитаниям, мечтам и чувствам».

Эпизоды связаны между собой отношениями усиления: все больше отрывается описание от реальности, все глубже проникаем мы в тайну тишины.

Таким образом, в тексте можно выделить два плана повествования и соответственно два смысловых уровня. Здесь рассказывается, с одной стороны, о конкретном утре в конкретной местности (Женева) и, с другой стороны, о тех ощущениях, которые испытывают герои этим утром, плывя на лодке по озеру, – это первый (внешний) уровень. Второй (смысловой) слой – ощущения, испытываемые в этом мире любым человеком; горы, озеро, осенние леса и рощи – мир в целом, чудесный и непонятный, тишина – то, что присутствует всегда и везде.

В тексте совмещены два типа пространства: психологическое и географическое, открытое. Описание природы непременно проецируется «внутри» героев, переносится на их состояние, ощущения, переживания. Все рассуждения товарища рассказчика являются плодом ощущений, испытываемых им от общения с природой и тишиной.

Языковыми средствами воплощения пространства в этом тексте являются:

– топонимы: *Женева, Савойские горы, Италия, Рейн, Париж, Бернские Альпы*;

– антропонимы: *Шелли, Байрон, Мопассан, Ибсен*, которые здесь тоже связываются с определенным пространством (*Вот на этом озере были когда-то Шелли, Байрон... Потом Мопассан...*);

– лексика с пространственным значением: *улицы, город, виллы в парках/садах, набережная* и т. д.

Кроме того, в рассказе есть еще одно пространство. В принципе, можно назвать его фантастическим (а лучше – пространством воспоминания), поскольку это пространство в рассказе существует не реально, а в сознании героев, с ним связано определенное настроение, настроение грусти, светлой печали (т. е. психологическое пространство). Это пространство искусства, религии, красоты (Кельнский собор, орган с его средневековой красотой, старые города, Рейн, Париж, а также эпизод из «Манфреда», пространство которого наиболее подходит под определение «фантастическое»).

Время в этом рассказе скорее всего разом данное, поскольку совершенно не важно, прошедшее оно, будущее или настоящее. Вдобавок, герои часто вспоминают (*Помнишь колокол Кельнского собора?; Помнишь ты «Манфреда»?; Вот на этом озере были когда-то Шелли, Байрон...*; ср. также: *Мне кажется, что когда-нибудь я сольюсь с этой предвечной тишиной*). Хотя начало рассказа вроде бы предполагает линейное время: *Мы приехали в Женеву под дождем*. Помимо этого, время здесь замедляется за счет постоянных описаний и рассуждений.

1.3. Эмотивное пространство

В семантике анализируемого текста доминируют две эмоции:

1) радостная: *ощущение чистоты и юношеской свежести*, восхищение красотой утра (мира, природы, жизни), ощущение счастья (*Какое это великое счастье – жить, существовать в мире, дышать, видеть небо, воду, солнце*);

2) печаль, грусть, которую испытывают герои от осознания своей конечности, кратковременности, одиночества: *И все же мы несчастны; ...с грустной улыбкой; ...Одинокий голос колокола; Все мечтатели... уже прошли и скрылись навсегда. Так пройдем и мы с тобой*.

Фрагментарные эмоции конкретизируют эти два доминантных смысла, например ощущение бодрости, утренней свежести в первом ССЦ: *свежесть в воздухе* (от ночного дождя); *солнце бодро блистало; влажный*

ветер; Мы умылись и оделись быстро и вышли из отеля, освеженные крепким сном...

Замечательно, что эмоции, испытываемые героями, часто передаются через описание состояния природы, определяются тем, что происходит в природе, неразрывно связаны с ее состоянием.

В ряде случаев можно говорить о фразовых эмоциях. Например, предчувствие чего-то хорошего в следующем отрывке: *Мы... вышли из отеля... готовые на какие угодно скитания и с молодым предчувствием чего-то хорошего, что сулит нам день.* Однако, возможно, что это тоже конкретизация или вариант доминантной эмоции.

Пожалуй, этот пример фразовой эмоции более удачен: *На минуту мы остановились в недоумении.*

Вряд ли можно найти в этом тексте интерпретационно-характерологические и изобразительно-жестовые эмоции, поскольку психологический образ персонажей здесь отнюдь не важен, герои рассказа максимально обобщены. Важно, что они думают и говорят. Однако здесь встречаются эмотивные рефлексивы: *И все же мы несчастны!; Не кури, не кури – это дает ощущение... чистоты и юношеской свежести; Мы невольно остановились в радостном изумлении...* и др.

К эмотивным регулятивам, вероятно, могут быть отнесены реплики, в которых товарищ рассказчика стремится вызвать у самого рассказчика определенные воспоминания, а следовательно, и чувства, ощущения: *Помнишь колокол Кельнского собора?... Помнишь орган в соборе и всю средневековую красоту его? Рейн, старые города, старые картины, Париж... Но это не то, это лучше...*

Примером авторской эмотивной оценки (глобально-событийной) могут служить слова из предпоследнего абзаца, в которых говорится о жажде возвышенной, романтической, идеальной любви, и далее: *Но не сказочное ли это счастье, которое уходит за темные леса и горы?..*

2. Анализ структурной организации рассказа

2.1. Анализ членимости текста

Объемно-прагматическое членение текста. Рассказ «Тишина» – небольшой по объему, поэтому в нем есть только членение на абзацы. Всего в рассказе около 20 абзацев. Интересно, что некоторые из них могут представлять собой вполне законченные, самостоятельные произведения (например, абзац, начинающийся словами: *Солнце на пустой набережной уже сильно пригревало сквозь туман, и все сияло перед глазами...* – и заканчивающийся словами: *Как счастливы люди, в города которых залетают чайки в солнечное утро!*).

Контекстно-вариативное членение. В тексте встречаются все три варианта авторской речи: описание (*В улицах таял молочный туман с озера, солнце тускло, но уже бодро блистало в тумане, а влажный ветер тихо*

покачивал кроваво-красные листья дикого винограда на столбах балкона – глаголы несовершенного вида, преобладание предметных имен, прилагательных); повествование (*Мы умылись, оделись быстро и вышли из отеля* – глаголы совершенного вида, соблюдается временная последовательность); рассуждение (*Не сказочное ли это счастье...*). В целом, доминирует описание.

Чужая речь представлена прежде всего в виде монологов «товарища», хотя в этих монологах постоянны обращения к рассказчику. Поскольку в рассказе не дается конкретного образа товарища, то иногда кажется, что рассказчик ведет разговор с самим собой или с какой-то частью себя (например, с мечтателем в себе, хотя это и сомнительно: ведь именно «товарищ» говорит о благословенной стране тишины и о том, что только в ней счастье и что все мечтатели уже исчезли навсегда). Есть в рассказе и внутренняя речь: *Где-то в горах, – думал я, – приютилась маленькая колокольня и одна славит своим звонким голосом мир и тишину воскресного утра...*

Структурно-смысловое членение. В тексте выделяются следующие ССЦ: утреннее пробуждение; приближение к озеру; подготовка к отплытию; отплытие; ощущение тишины (одновременно герои слышат звон колокола); встреча с пароходиком; продолжение рассуждений о тишине, «бросание» воды (проводится также аналогия с Манфредом); рассуждения о любви, красоте, счастье; посвящение.

2.2. Анализ связности текста

Текстообразующие логико-семантические связи:

– синонимический повтор: *в легком светлом тумане – в светлом утреннем пару; прохлада раннего осеннего утра – свежесть в воздухе;*

– тождественный повтор: *голубое прозрачное озеро – в голубой прозрачной воде; свежесть воздуха – юношеская свежесть – освеженные сном* и т. д.

Интересно, как в тексте переплетаются, как бы играют друг с другом эпитеты – ср.: *прозрачная вода – прозрачный воздух – вода становилась все прозрачней, глубокое озеро – глубокая тишина – вода становилась все глубже, голубое озеро – голубая вода – голубая ширь – бирюзовое небо* и т. д.;

– дейксис: *Не курить, есть только молоко, зелень, жить на воздухе и просыпаться вместе с солнцем – как это облагораживает дух!; Вблизи... лежало... озеро... Оно еще дремало...*;

– тематический повтор: *пристань, лодки, лодочники, сваи и кили лодок, весла; раннее осеннее утро, туман, влажный ветер, солнце, тускло, но уже бодро блистающее; Шелли, Байрон, Манфред, Бернские Альпы, романтический* и т. д.;

– противопоставление (вернее, соединение): *совсем летнее утро – последние дни осени; радостное настроение, свежесть – грусть.*

Грамматические связи:

– использование деепричастных и причастных оборотов: *отворив дверь на балкон; освеженные крепким сном; выйдя на набережную;*

– преобладание глаголов прошедшего времени.

Прагматические связи:

– ассоциативные: *осень – Италия – юг – Савойя – мальчики-савойяры с обезьянками; Кельнский собор – орган – Рейн – старые города, картины, Париж;*

– образные внетекстовые: *счастье – эдельвейс.*

3. Коммуникативная организация текста

3.1. В рассказе преобладают:

– изобразительный регистр (*впереди вода блестела ослепительно, около лодки становилась все глубже, тяжелей и прозрачней. Весело было погружать в нее весла, чувствовать ее упругость и смотреть, как взлетают из-под весел брызги. А когда я оглядывался, я видел раскрасневшееся лицо моего спутника и голубую ширь, вольно и широко лежащую среди покатых гор, покрытых желтеющими лесами, виноградниками и виллами в парках);*

– генеритивный регистр (*Мне кажется, что когда-нибудь я сольюсь с этой предвечной тишиной, у преддверия которой мы стоим, и что счастье только в ней...).*

3.2. Характеристика тема-рематических структур

В тексте используются разные типы тема-рематических структур. Наиболее часто встречается автономный тип:

У мостков пристани дремали на солнце лодки и лодочники. В голубой прозрачной воде видны были песчаное дно, сваи и кили лодок. Было совсем летнее утро...

С весел упала капля, другая... Солнце все жарче пригревало нам лица. И вот издали-издали долетел до нас мерный и звонкий голос колокола...

3.3. Характеристика рематической доминанты

В тексте важную роль играет лексика состояния человека и окружающей среды (*почувствовали прохладу, солнце блистало в тумане, с предчувствием чего-то хорошего, ощущение чистоты и юношеской свежести, горы дышали холодом, чувствуешь ты юг в этой удивительной осени, спокойствие последних дней осени, весело было погружать в нее весла, наступила глубокая тишина и т. д.*). Следовательно, здесь преобладает статальная рематическая доминанта.

4. Приемы актуализации смысла

Синтаксические: в тексте преобладают сложные и осложненные синтаксические структуры, подавляющее большинство предложений – двусоставные.

Большую роль играют здесь и лексические средства: синонимы (*прохлада, свежесть, чистота; сиять, блестеть, блистать, светлый, золотой/золотистый, блестящий и т. д.*), антонимы (*безнадежная грусть –*

радость, счастье); эпитеты (игра эпитетами, о которой говорилось выше), метафоры (*горы дышали холодом, озеро еще дремало* – олицетворения).

Ю. Р. Сакун

М. Зощенко. ЛЮБОВЬ

1. Данный текст принадлежит к художественному стилю (письменный, литературный, с элементами разговорного). Жанр произведения (сатирический рассказ) предполагает резкое, решительное осуждение и осмеяние отрицательных общественных явлений, таких, например, как отрицание общечеловеческих моральных ценностей, нарушение принятых норм поведения человека. Рассказ Михаила Зощенко «Любовь» показывает нам героя нового времени, для которого вещные отношения заменяют духовные; а звериные инстинкты оказываются выше чувств.

2. Анализ семантического пространства текста

2.1. Анализ концептосферы

Ключевыми словами являются следующие: *любовь* (3), *люблю* (1), *чувства* (3), *обожаю* (1), *доказать* (1), *самопожертвование* (1), *шуба* (7), *калоши* (3), *сапоги* (2), *ботинки* (2), *пальто* (1), *имущество* (1), *лишайся* (1). Мы можем сказать, что в тексте – 2 концептуальных ядра: 1-е – «любовь» и прилегающая зона, с ним связанная, 2-е – «шуба», которое на протяжении повествования замещает 1-е.

Самым частотным словом является *шуба*, именно его мы назовем базовым концептом. К нему примыкают слова: *калоши, сапоги, ботинки, пальто, имущество*.

На позицию базового концепта претендует слово «любовь», вынесенное в название, а также примыкающие к нему *люблю, чувства, обожаю*, однако, как нам кажется, по замыслу автора, любовь в мире современного человека уступает по значимости материальным ценностям, к тому же возможна только при их наличии, при «лишении имущества» все благородное в человеке исчезает, не говоря уже о высоких чувствах. Именно подмена *любовь – имущество (шуба)* выступает на первый план в данном сатирическом рассказе.

2.2. Анализ денотативного пространства

Событийная макроструктура текста. Герой провожает девушку, на них нападает грабитель, что выявляет истинную позицию героя по отношению к девушке. Таким образом, глобальная ситуация – любовь – предстает перед нами в сатирическом освещении, следовательно, основная мысль сознания героя звучит как: *Я же ее провожай, я и имущества лишайся*. Авторская точка зрения прямо не выражена, подана имплицитно, может быть, примерно сведена к фразе: человек нового общества, новой формации не способен на глубокие чувства, все его действия и мысли определены

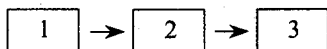
лишь принципом сохранения имущества, лишенный же оно он поступает по принципу «сытый голодному не товарищ».

Микропропозиции:

- 1) вечеринка кончилась поздно;
- 2) герой уговаривает девушку подождать первого трамвая;
- 3) герой идет провожать девушку;
- 4) он хочет доказать свою любовь героическим поступком;
- 5) появившийся грабитель требует вещи;
- 6) герой пытается противиться;
- 7) герой возмущается, почему не трогают девушку;
- 8) грабитель уходит;
- 9) герой убегает;
- 10) девушка остается одна.

Лексико-семантическая репрезентация текстового события: в первой части рассказа (условно поделим его на три части) преобладают слова с абстрактной семантикой, обозначающие человеческие чувства (*люблю, обожаю, красота, докажу* и пр.); далее начинают доминировать слова двух типов: во-первых, лексика с конкретным материальным значением (*шуба, калоши, сапоги* и т. д.), которая будет преобладающей и в третьей части, во-вторых, разговорная, просторечная лексика (*скидывай, сымай, мымра, сволочь*). В третьей части произведения много глагольной лексики, отражающей состояние и переживание героя (*обмяк, скис, сидел кулем, лишайся, заерзал, закрычал, подпрыгнул, сорвался*).

Динамика развертывания – линейная.



Отношения между ними следующие: 1 : 2 : 3 – усиление, но параллельно 2 : 3 появляются отношения причины-следствия; 1 : 3 – соотносятся по принципу зеркальных ситуаций, когда одна отражает другую, в смысловом, а не в событийном плане, с точностью до наоборот.

Художественное время и способы его воплощения

Основной способ воплощения – прошедшее время глаголов совершенного вида (*сказал, надел, вышли, вскрикнула, потянул, обмяк, скис, сорвался, побежал*). Однако создается ощущение времени «типического», не заключенного в какой-то точке прошедшего, так как, во-первых, используются также глаголы несовершенного вида (*стоял, глядела, не двигалась*), во-вторых, в диалогах героев встречаем формы настоящего времени (*люблю, обожаю, смеетесь, скалите, не трогаете, грабят*). К тому же, несмотря на то, что события происходят ночью (это мы знаем), никаких других временных ориентиров нам не дано, как-то: год, месяц и пр. Поэтому мы можем говорить, что происходит переход из прошедшего времени во вневременное – ситуация любви, любовного свидания, репрезентируемая автором в данном рассказе безотно-

сительно к конкретному моменту человеческой жизни, может быть соотнесена с историческим временем (1920-е годы), но этот вывод мы можем сделать, лишь зная о времени написания произведения и об особенностях творчества Зощенко.

Способ пространственной организации текста

Вначале закрытое, точечное пространство (холл), затем открытое, линейное (улица), с выделением точечного (Крюков канал, решетка).

2.3. Эмотивное пространство текста

Автор строит свой рассказ таким образом, что эмоции на протяжении всего повествования постоянно меняются.

Так, Вася Чесноков вначале предстает как нерешительный ухажер (...*говорил умоляющим тоном; чуть не плача; покорно надел*), затем его «любовный пыл» возгорается все больше (появляются *восхищение, чувства питаю, любовь*). Однако в то же время появляются слова вроде *некоторое изумление* – словно изнутри, по авторской задумке взрывающие, или, точнее, подрывающие истинное отношение Васи к Маше. Неискренность его чувств будет доказана, когда автор проведет своего героя через такие эмоции, как страх, обида, злоба; соответственно в тексте это выражено следующей лексикой: *дрожащими руками, обидчивым тоном, со злобой взглянув*. Зощенко ведет своего героя через подобные переживания, чтобы выявить главную эмоцию героя – душевную трусость, а вовсе не любовь. Таким образом, обнаруживает подмену, произведенную героем.

Если говорить о Машеньке, то ее эмоции, хотя и гораздо беднее, но тоже претерпевают изменения: от *засмеялась, зубки скалите, сказала не без удовольствия* – до *в ужасе вскрикнула, в ужасе глядела*. Но подобная лексика не раскрывает ничего, кроме удовольствия при любовном свидании и страха, когда на них нападает грабитель. В самом же финале рассказа Машенька не наделена никакими эмоциями вообще. Единственная фраза, которую мы встречаем (*Машенька осталась у решетки*), может быть расценена как сильнейший шок, который не требует даже комментариев.

Внешне без пояснений остается и авторская эмоция. Однако имплицитно появляется нечто вроде разочарования, разочарования от поведения своих героев, для которых не существует настоящей любви, при этом автор способен посмеяться над ними, именно поэтому он выбирает жанр сатирического рассказа.

3. Анализ структурной организации

3.1. Анализ членимости текста

Объемно-прагматическое членение текста. Рассказ М. Зощенко «Любовь» небольшой по объему, поэтому деления на части, главы в нем нет. Зато текст делится на большое количество абзацев: 18 абзацев, из которых 6 являются простыми предложениями, при том, что текст насчитывает около двух страниц.

Структурно-смысловое членение

Текст состоит из 5 ССЦ:

- 1) любовное свидание;
- 2) стремление к подвигам Васи Чеснокова;
- 3) встреча с грабителем;
- 4) протест героя;
- 5) побег героя.

В рассказе преобладает повествование с элементами рассуждения. Рассуждения принадлежат герою: *Вот многие ученые и партийные люди отрицают чувства любви, а я, Марья Васильевна, не отрицаю. Я могу питать к вам чувства до самой моей смерти и до самопожертвования. Ей-богу... Вот скажите: ударься, Вася Чесноков, затылком об эту стенку – ударюсь.*

Рассказ М. Зощенко «Любовь» ведется от третьего лица, однако большую часть повествования составляют диалоги между героями (Вася – Маша, Вася – грабитель) и монологи от лица главного героя.

3.2. Анализ связности текста

Логико-семантические связи:

– тождественный повтор (*Обождите, радость моя... Обождите первого трамвая, вы вспотевши, и я вспотевши, какая чудная красота. Какая чудная красота!, у ей и шуба, и калоши – 2 раза и пр.*);

– синонимический повтор (*смеетесь и зубки скалите, обожаю и люблю, пикнешь, крикнешь и т. п.*);

– антонимический повтор (*партийные люди отрицают чувства любви, а я... не отрицаю*).

Союзы как средство выражения универсальных логико-смысловых связей:

– союз «и» (конъюнкция) (*И сапоги тоже съмай, И ты, дамочка*);

– союз «а» (контраюнкция) (*Даму не трогаете, а меня – сапоги снимай, У ей и шуба, и калоши, а я отдувайся за всех*).

Текстообразующие грамматические средства связи

В тексте употребляются глаголы прошедшего времени совершенного вида (*кончилась, надел, сказала, вынырнула, проговорил, обмяк, скис, сорвался и т. п.*), глаголы в повелительном наклонении в значении долженствования (*Я же ее провожай, я и имущества лишайся*). В тексте активно используются деепричастные обороты (*надеяв калоши, с восхищением рассматривая Машенькин профиль, глядя с некоторым изумлением, желая этим сказать, в ужасе подпрыгивая и дергая ногами*).

Прагматические связи

Образные связи воссоздают образ примитивного человека, появившегося в новом времени и утратившего все принципы и идеалы старого, находящегося в переходном состоянии, как в плане смены исторических парадигм, так и относительно моральных устоев. Этот человек слышал, что есть любовь,

но он уже не способен на это чувство по-настоящему, он не в силах довести игру, за которую взялся, поскольку живет по иным, звериным законам.

4. Коммуникативная организация текста

4.1. Анализ коммуникативных регистров текста и его фрагментов

В рассказе встречаются следующие регистры:

– генеритивный – обобщение (*Я же ее провожай, я и имущества лишайся*);

– волюнтивный регистр (*Ей-богу, ударюсь. Желаете?; Вы мне не верите, а я могу доказать; позвольте, как же так?*);

– реактивный регистр – реакция героев (...*И какой вы кавалер, который даму не может по морозу проводить? – на предложение обождать первого трамвая; Ах! – закричала Машенька. – Вася! Что вы! – на попытку перелезть через решетку; Караул! Грабят!* – вслед ушедшему грабителю) и т. п.

– репродуктивный регистр (*Вася Чесноков, утомленный и вспотевший, с распорядительским бантом на гимнастёрке, стоял перед Машенькой и говорил умоляющим тоном; Вася обмяк, скис и кулем сидел на снегу, с недоверием поглядывая на свои ноги в белых носках и пр.*);

– информативный регистр (*Вечеринка кончилась поздно*).

4.2. Характеристика тема-рематических структур

Тема-рематическая структура – каноническая ступенчатая. Из рематических доминант чаще всего встречается динамическая.

4.3. Средства актуализации содержания

– в тексте предложения в основном простые;

– разговорные конструкции (*С ее снимешь, понесешь узлом – и засыпался*);

– просторечная, разговорная лексика (*вспотевши, скалите, лягте, об тую стенку, разорались, отдувайся, пикнешь* и пр.);

– в рассказе несколько раз встречается слово *любовь*, а рядом с ним – *ботинки, шуба, пальто*.

5. Итак, лингвистический анализ рассказа М. Зощенко «Любовь» показал, что все используемые в нем языковые средства нацелены на раскрытие замысла автора произведения – нарисовать современное ему общество через единичную ситуацию любовного свидания, randevu, где герой проигрывает в наших глазах, развенчивается автором, поскольку для него имущественные отношения (шуба и ботинки) оказываются важнее чувств. Впрочем, автор, при помощи различных языковых средств, дает понять нам, что герой его рассказа – примитив, и поэтому вряд ли способен питать какие-либо чувства, кроме жадности, злобы, страха, ведь он скорее животное, нежели настоящий человек.

Д. Хармс. БАНЯ

1. Предварительные сведения о произведении

Пройдя через многие ипостаси зауми, Хармс в середине тридцатых годов испытывает глубокий внутренний кризис, проявления которого он именуется латинским словом *ignavia* (вялость, косность, бездействие). Кризис этот сопровождается поисками неоклассической формы, характерными для многих художников-авангардистов XX века (Пикассо, Стравинский). Поэт пишет серию УКР – упражнении в классических размерах. В 1934–1938 годах Хармс создает лишь единичные стихотворения, занимаясь преимущественно прозой.

Его трагическое мироощущение невозможно свести к очевидным социальным мотивировкам, но нельзя забывать об особой чувствительности Хармса к «хамскому» началу советской действительности, имевшей место быть на протяжении всей жизни поэта. Наряду с «Баней», советская действительность опознается в «Окнове и Козлове» (антирелигиозно настроенный пролетарий Козлов противостоит в диалоге идеалисту Окнову, место которого в начальных редакциях занимал сам Хармс). Она же стоит за серией «жесточких» стихотворений, связанных с темой экзистенциального зла: «Некий Пантелей ударил пяткой Ивана...»; «Одна девочка сказала: “гвя”...»; «Ведите меня с завязанными глазами...».

Вообще, социальная тема, насыщающая прозу Хармса, в меньшей степени проявляется в его поэзии, где принимает еще более причудливые очертания. «Баня» же замечательна своей содержательной и формальной близостью к прозе, в ней нет причудливости и остранения. В период «Бани» стих поэта заметно раскрепощается – на смену более ранним, любимым обэриутами хореическим размерам приходят более свободные формы и даже верлибр. Зафиксирована и прозаическая параллель комментируемого текста; примерно в то же время Хармс рассуждает: «Баня – это то, в чем воплотилось все самое страшное русское. После бани человека следовало бы считать несколько дней нечистым. Ее надо стыдиться, а у нас это национальная гордость. Тут стыд не в том, что человек, люди голые, – и на пляже голые, но там это хорошо, – тут дымность, и затхлость, и ноздреватость тел» (*Лулавский Л. Разговоры // Логос. 1993. № 4. С. 52*).

Итак, перед нами пограничный текст: художественный стиль проникает в сферу разговорной речи, поэтичность (а она здесь присутствует безусловно) смыкается с прозаическим занижением.

2. Семантическое пространство текста**2.1. Анализ концептуального пространства**

В качестве ключевых слов можно выделить следующие: баня (9), голый (4), человек (8) + люди (3).

Главным концептом произведения является слово баня (самое частотное), которое и вынесено Хармсом в заглавие.

Модель концептосферы базового концепта:

– ядро: субъект когнитивно-пропозициональной структуры – баня. Атрибутивные параметры концепта: *отвратительное место, храм нечистой силы*;
– приядерная зона: заполняются позиции субъекта (*общественное место, где мужчины и женщины порознь*), причины (*в бане люди бесстыдны и никто не старается быть красивым; в бане человек ходит голым. А быть в голом виде человек не умеет*);

– ближайшая периферия: базовый концепт «баня» формирует лексическую парадигму (*мочалка, мылить, тереть, мокрые, веники бьют, шайка, мыльная вода*), пересекающуюся с концептосферой «человек» (*живот, мышцы, пятки, волосы, моча, кожа, челюсть, отвислый живот, кривые ноги*) и семантической категорией наготы (*голый, в голом виде, бесстыдны, все напоказ, ноздреватая кожа*). С другой стороны к концепту «человек» тематически примыкают: *не умеет, подумать, пахнет, бьют, зависть, стараясь, ударить, бегают согнувшись, приличнее, считалось, не люблю, приятнее*. Наконец, этому же концепту родственны: *сосед, мужчины и женщины, я*;

– дальнейшая периферия текста представлена не только авторскими смыслами бани и человека в ней (*даже трамвай приятнее бани*), но и доминантной эмоцией читателя по прочтении стихотворения – эстетизируемой эмоцией: отвращение к человеческому телу? к поведению русских в бане? к человеку вообще? неприятие общественных мест? только бани? ... неприятие позиции Хармса? В любом случае тональность будет иронической, со знаком «минус».

2.2. Анализ денотативного пространства

Глобальная пропозиция: модель общественного поведения человека, ее осмысление лирическим героем.

Макроструктура текста: представлены две макроситуации (баня и трамвай – общественные места), связанные отношениями подобия по принципу усиления (*лучше*). Они конкретизируют еще одну макроситуацию (пропозиция: *Я не люблю...*). Эти три пропозиции противопоставлены по типу повествовательной структуры (о бане – подробно, конкретно до натурализма; о трамвае – мимоходом, имплицитно; о своем отношении к общественным местам – имплицитно-эксплицитно), по составу персонажей (*возможно, в трамвае и в бане люди одни и те же, но здесь они одеты, а там – без чешуи, и потому их самоощущения разнятся*), по хронологической организации.

Континуум текста: с учетом степени и характера наполненности пространства выделим точечное (внутриограниченное: баня, трамвай – по аналогии любое общественное место в понимании Хармса можно считать закрытым) и психологическое пространства, последнее и доминирует над точечным (авторское психологическое пространство») и поглощается им (пространство человекотипа: *некогда подумать, пахнет мочой, предмет общей зависти, бесстыдны, не старается быть красивым; думая, что так приличнее*). Особый тип пространства организован обращением Хармса к эпосу:

Недаром считалось когда-то, что баня служит храмом нечистой силы. Здесь психологическое пространство этноса тождественно социальному пространству: умение строить и пользоваться баней – столь же достояние социума, насколько интериоризованое им философское знание о бане.

Пространственные позиции автора, лирического героя и прочих персонажей не совпадают: автор крупным планом показывает сцену мытья в бане, к которой причастен и лирический герой, но не причастен сам автор. Хармс здесь – оператор киносъемки.

Люди, моющиеся в бане и едущие в трамвае, – герои дороги (продвижение в банном пространстве: гардероб, беготня за шайками и водой...). Лирическое «я» – герой пути (прошел испытание водой). Вообще, в культурологическом контексте мытье в бане знаменует переход в другую ипостась (обмывание покойника, обрядовое мытье невесты, но для человекотипов – персонажей стихотворения – он не осуществляется).

Таким образом, функционально-пространственная парадигма текста организована предложно-падежными формами имен существительных (наряду с *в бане* Хармс вводит *быть в голом виде* – ср.: «А король-то голый!») и представляет собой политопическую структуру. Пространство как кругозор лирического героя.

Являясь разом данным, художественное время «Бани» распадается на циклическое (для человекотипов) и линейное (для лирического героя). Время приостановилось: Хармс описывает, рассуждает; в тексте преобладают формы настоящего времени, а ретроспекция *считалось когда-то* окончательно останавливает ход времени, помещая действие из «вообще» в «неизвестно когда» + обезличивание действия. Таким образом, и лирическое «я» выпадает из времени (*Я не люблю... следует сразу за ретроспекцией*), а грубая действительность продолжает существовать в настоящем: современная реальность – *трамвай*. Итак, и циклическое время персонажей и линейное время (от прошлого в настоящее с выходом в анахронию) лирического героя не дискретны, разнонаправленны.

2.3. Анализ эмотивного пространства

«Баня» Хармса представляет собой эмотивное рассуждение (от лица лирического героя), в которое вставлен описательный фрагмент. В нем основная фрагментная эмоция – отвращение к поведению человека в бане – тщательно анализируется автором и подается многоаспектно (с помощью фразовых эмоций: «зависть») (функционально-текстовая разновидность – эмоционально-оценочная, рефлексивная): *думая, что так приличнее; ему некогда об этом подумать, ему нужно тереть мочалкой свой живот и мылить под мышками* (из эмотивно нагруженной внутренней речи персонажа), кроме последнего примера, к интерпретационно-изобразительно-жестовым эмоциям следует отнести: *пахнет мочой, веники бьют ноздреватую кожу, голые люди дерутся ногами стараясь пяткой ударить соседа по челюсти, никто не старается*

быть красивым, люди бегают согнувшись). От интерпретационно-характеризующей эмоции (*люди бесстыдны*) перебрасывается мостик к интенциональным (авторским) смыслам глобально-событийного характера: отвращение к человеку, который не умеет быть естественным не только в бане (частно-событийный смысл), не только в толпе, но даже сам по себе. Таким образом, авторская оценка присутствует в каждой фразе, в каждом фрагменте текста, она эксплицитна. Фразовые эмоции во фрагменте-рассуждении: *трамвай приятнее бани* (рефлексия), *быть в голом виде человек не умеет* (интерпретационно-изобразительно-жестовая эмоция). Выражение фрагментной эмоции: *отвратительное место, я не люблю общественных мест*.

3. Структурная организация текста

3.1. Анализ членности

Объемно-прагматическое членение: на первый взгляд «Баня» кажется сплошным куском (в стихотворении нет строфики), но, если учесть близость произведения к прозе, каждая строка выступает как самостоятельное высказывание (границы строк то совпадают с точками, то разделяют главные и подчиненные предложения, то – однородные члены предложения, то отделяют их от обобщающего слова, то разграничивают два равноправных предложения в составе сложносочиненного, то разбивают грамматическую основу предложения. Видимо, к объемно-прагматическому же членению следует отнести и хармсовскую запятую между подлежащим и сказуемым – существительными (см. строки 1, 2–12). Наконец, финал строки совершенно неожиданно падает на посленачалие подчиненного предложения, разъединяя его грамматическую основу (22–23). Вообще, особое средство графического оформления у Хармса – проставление или отсутствие диктуемых нормой знаков препинания).

Структурно-смысловое членение: нами выделено 1 ССЦ, построенное по принципам классической риторики: тезис (1-я строка), фактическая иллюстрация (натуралистическая бытовая сценка), аргумент к этосу (21–23) и к пафосу (финал). Расставление ключевых слов в тексте – в риторически сильных позициях (заголовок, двукратное повторение во вступлении и абсолютный финал текста для слова *баня*, оно же многократно повторяется в началах строк и единожды, наряду с соматемами – в концовках строк). На эту организацию синтаксического целого накладывается эксплицитное композиционное устройство. Так, кульминацией стихотворения являются две срединные строки: *Голые люди дерутся ногами / стараясь пяткой ударить соседа по челюсти*; зачином – 1–3, а финалом – 3 последние строчки.

Невозможно выделить в качестве самостоятельных ССЦ описание процесса мытья (4–12) и рассуждение о морали (15–23), стоящие в пре- и постпозиции по отношению к кульминации: несмотря на кажущуюся смысловую завершенность, в них нет кульминационного ядра, а в первом случае – и зачинно-заклучительной рамки.

Специфически хармсовская особенность – завершенная незавершенность, полуоткрытость ССЦ: графически система замкнута идеально (первое, второе, последнее слова текста идентичны), но смыслово последняя строка: *Даже трамвай приятнее бани* – задает тему для нового разговора, который, кажется, вот-вот начнется.

Контекстно-вариативное членение: широко представлена авторская речь (описание, рассуждение). Внутри нее – поток чужой речи (внутренняя речь персонажа вкрапляется неразвернутой: *и люди бегают согнувшись, думая, что так приличнее* (данный пример можно охарактеризовать и как внутренний монолог); *в бане люди бесстыдны и никто не старается быть красивым; а быть в голом виде человек не умеет. В бане ему некогда об этом подумать; шайка с мыльной водой, предмет общей зависти...* – так Хармс отображает скрытую реакцию персонажа на события внешнего мира), поэт вводит особый тип персонажа – совокупность прошлых поколений людей, которому принадлежит внутренний монолог (*недаром считалось когда-то, что баня служит храмом нечистой силы*).

3.2. Анализ связности

Текстообразующие логико-семантические связи: полный тождественный повтор (кроме ключевых слов, дважды употреблены соматемы: *живот, нога, пятка*; два раза – слово *место*): частичный повтор (*подумать – думая, стараясь – старается* (почти тождественный)); тематический (*баня – мочалка, мылить, мокрый, веники, шайка, вода, голый*, все соматемы, *место, трамвай* и даже *храм; считалось – приличнее – общественное – общий – зависть; моча – вода – ноздреватая кожа; моча – мочалка: мылить – мышки; человек – люди – сосед – мужчины и женщины – голый*; все соматемы, *место: баня – живот – шайка – ноздреватый – храм – трамвай – место – женщина и мужчина – сила – нога – человек; кривые – согнувшись*). Очевидно, что маленькое тело текста насыщено всевозможными видами логико-семантических связей. Их плотность растет за счет того, что не просто от каждого слова отходят разнонаправленные лучи смыслов, но одни и те же слова могут выступать то синонимами, то антонимами, то сопологаться по принципу род – вид или причина – следствие, то быть равноположенными. И значит, текст пронизан множеством сложнейших сетей жил и сосудов. Он – настоящее, реальное, живое тело. Наверное, именно чтобы сохранить его живой трепет, Хармс так мало вводит действительных повторов (*человек – ему; соматемы – все: бегать согнувшись – так; общественное место – где; быть в голом виде – это; баня – это*). Автор *этакает* не случайно: *это* – символ сейчас, здесь, материального, конкретного, низкого, отвратительно-телесного, мерзостно-бытового.

Отдельно хочется выделить логико-семантические отношения по принципу вместимого – вместилища: *вместилище – все слова женского начала (от бани*

до *шайки*), востимые – все мужские слова. Однако концептуально значимое для Хармса слово *человек* (*люди*) выполняет обе эти функции сразу: в него включены соматемы, в нем, как и в *шайке*, вода моча, пот); он же – внутри бани, трамвая... Хармс формально подчеркивает его внутреннее положение: концепт «человек» никогда не стоит в абсолютном начале или конце строки.

В текстовой функции используется союз *и*: избыток *и* в началах строк усугубляет картину отвратительного, делая из нее нагромождение; но тот же самый союз стоит на своем месте в предпоследней строке: ровно посередине, между двумя основополагающими для Хармса началами (мужским и женским). Равновесие восстановлено, и почти снят негативный ряд эмоций, нагнетаемых развитием всего текста. И даже слово *порозень* с органично вошедшим в него *е* кажется не таким угрожающим, а становится мелодичным и совсем не режет слух. Но вводное слово *даже* – и новый поток мыслей, пусть на более *приятном* витке смысловой спирали, но трамвай – тоже *общественное место... Недаром, здесь, частица не* – все это читается в глобальной, текстовой функции.

Текстообразующие грамматические связи: все предикаты – настоящего времени + деепричастия (соположение во времени); так создается всеохватность, вневременность картины, которая усиливается единственным употреблением предиката *считалось* в прошедшем времени с обстоятельством *когда-то*.

Ощущение нагромождения возникает и от синтаксических повторов.

Текстообразующие прагматические связи: образные – внутритекстовые (*служит храмом нечистой силы* – хореически-ямбическая строка, отсылающая к романтизму) и ассоциативные – межтекстовые (фольклор, «Баня» М. Зощенко; весь контекст творчества Д. Хармса: образы окна, женскости, потустороннего).

4. Коммуникативная организация текста

Коммуникативный регистр текста: ярко выражен изобразительный регистр, эксплицитно вводится информативный (строки 22–23), генеритивный и реактивный (в его реактивно-оценочной функции) выражены имплицитно.

Тема-рематические структуры: безусловно преобладает ТРС веерного типа (*баня* – трансформы: *всюду, здесь, общественное место*; местоименный повтор: *человек – ему* (2)). Встречается ТРС с обобщенной темой, конкретизирующейся на ряд частных тем (*Здесь все напоказ и отвислый живот и кривые ноги*). Есть и каноническая ТРС (зачин стихотворения).

Рематическая доминанта: комбинированная (качественная: *отвратительное, бесстыдные, отвислый, кривые, нечистая, общая, общественное* + предметная: соматемы, предметы банного обихода, *человек* + статальная: *пахнет мочей, нужно тереть, быть в голом виде, все напоказ* + динамическая: *бьют, дерутся, ударить, старается, бегают согнувшись*).

Приемы актуализации смысла: разнообразны. Выбор лексических единиц обуславливает максимальную сложность смыслового орнамента, что вместе с набором частотных синтаксических структур создает ощущение духоты, плотности, переполненности пространства. Соположение разнообразных метров, сложные формулы их пропорций внутри строк, проработанная система разнесения предложений по строкам подкрепляют смысловые ассоциации, к которым пробирается читатель, двигаясь от одного семантического узла к другому. Сочетание стилистических приемов (на перекрестке разговорного и художественного стилей речи) заставляет задуматься над смыслом человеческого бытия в контексте оппозиций: материальное – потустороннее, нечистое – прозрачное. Все во всем – именно так трактует Хармс пропорции человека и Вселенной (к такому выводу подводит многоярусное использование метонимии).

«Баня» вписывается в контекст всего творчества Д. Хармса: в ней сходятся многие из основополагающих для поэта, прозаика и драматурга концептов. Это сложный текст художественного стиля, подготовленный, цельный и связный; нефиксированный, так как в нем прослеживаются индивидуальность замысла и воплощения.

Ю. И. Костромина

И. Бродский. «НИОТКУДА С ЛЮБОВЬЮ, НАДЦАТОГО МАРТОВБЯ...»

Перед нами стихотворение Иосифа Бродского, русского поэта, который еще в молодости был вынужден покинуть Россию. Большую часть своей жизни он прожил в Америке. Стихотворение написано в 1975 г. К этому времени поэт уже более десяти лет провёл вдали от Родины.

Стихотворение открывает один из самых важных циклов в творчестве Иосифа Бродского, и потому его можно считать особо значимым в концептуальном плане.

Выделение ключевых слов текста по количеству их употребления не представляется возможным из-за слишком малого объема текста (это короткое стихотворение, состоящее всего из 16 строк). Единственным основанием для выделения ключевых слов в нашем случае явился психологический эксперимент, в котором приняло участие 27 человек. Не менее двух раз встречались слова: *простыня, подушка, ты, любовь, зеркало, взбивать, извиваться, ковбои, континенты, темнота, ночь, черты, ничей, ангел, моря, снег, безумное, дорогой, милый*. Среди единичных реакций можно выделить следующие слова: *туман, тайна, долина, дверь, городок, занесенный снегом, боль, ужас, непереносимость происходящего, мартовбья, фантазия*.

Характерно, что никем не был назван главный концепт стихотворения – «разлука», по-видимому, из-за отсутствия слова *разлука* в ткани текста, а также отсутствия буквальной номинации смыслов, но они многократно разделены

словами, анализ которых позволяет выделить следующие концептуальные смыслы:

- «любовь»: *любовь, простыня, подушка, милая, дорогой;*
- «объект любви»: *дорогой, уважаемый, милая, ты, черты лица, зеркало;*
- «преграда»: *темнота, ночь, ковбои, континенты, моря, снег;*
- «одиночество»: *ничей, ангел, долина, дверь, городок, занесенный снегом;*
- «страдание»: *взбивать, извиваться, безумное (боль, ужас, непереносимость происходящего).*

Таким образом, разлука представляется неразделимо связанной с чувством любви и близости, а также с образом, обликом предмета любви, стремлением воссоздать его в своей памяти. Разлука – это вынужденная отдаленность от любимой. В стихотворении она объясняется естественными (то есть независящими от человека) преградами: *снег, моря, океаны*. Разлука несет с собой ощущение одиночества, оторванности не только от любимой, но и от всего мира и даже от Бога. И все это, конечно же, выливается в едва переносимые страдания.

При анализе денотативного пространства художественного текста первое, что нужно выделить, это его семантическая база (или глобальная пропозиция). Стихотворение написано в форме письма, и его глобальной пропозицией является ситуация письма, которая включает в себя 3 компонента: адресант, адресат и тема письма. Их необходимо рассмотреть для анализа данной пропозиции.

Автором этого письма в денотативном плане является сам поэт, поскольку в стихотворении его точка зрения совпадает с точкой зрения лирического героя.

Сложнее выявить адресата письма. В ткани текста адресат чаще всего репрезентируется местоимениями второго лица: *ваш, вас, тебя, ты, твои*. И, казалось бы, автор имеет в виду конкретное лицо. Однако во второй строке в обращении автор определяет его через разнородные в семантическом и грамматическом плане прилагательные: *дорогой, уважаемый, милая*. И становится ясно, что перед нами не просто любовное послание к женщине. Здесь становятся важны биографический и творческий контекст. Это стихотворение открывает цикл «Часть речи», посвященный родине поэта. Название цикла взято из двадцатого стихотворения «...и при слове “грядущее” из русского языка», основная мысль которого заключается в том, что самое вечное, а значит, и самое важное в человеке – это его речь, его родной язык. Для И. Бродского таким языком был русский, на котором он и писал всю жизнь, хотя большую часть ее прожил за границей. И к моменту написания цикла уже более десяти лет провел в Америке, вдалеке от родной страны, от родного города, в неродной языковой среде. Следовательно, адресатом этого письма является не только, а может быть, и не столько женщина, но также Родина, Петербург и русский язык.

Что касается третьего компонента глобальной пропорции – темы письма, разлуки, то он, по сути, является единственной макропропозицией стихотворения. Она состоит из трех микропропозиций:

- близость в далеком прошлом;
- разделенность расстоянием и временем в настоящем;
- желанием и невозможностью воссоединения.

Поскольку перед нами текст поэтический, то все эти три микропропозиции очень плотно спаяны и переплетены в нем. Но мы все же постараемся выделить сигналы каждой из них.

Первая микропропозиция (близость в далеком прошлом) впервые репрезентируется в обращении «с любовью», которое возможно только при наличии близких отношений между адресантом и адресатом. Ниже мы встречаем другой контекст: ...*черт лица, говоря откровенно не вспомнить уже*. Глагол *вспомнить* предлагает ситуацию, когда эти черты лица можно было наблюдать. Но этот же глагол выражает и вторую микропропозицию: ...*сейчас эти черты я не могу видеть, и не видел уже так давно, что забыл*. Следующий выразитель микропропозиции – ...*вас приветствует с одного из пяти континентов, держащегося на ковбоях*. Для описания своего местонахождения автор выбирает самые большие масштабы – карту мира, карту океанов и континентов. Это еще раз подчеркивает огромное расстояние между субъектами пропозиции. Следующая фаза – ...*я любил тебя больше, чем ангелов и самого –* противопоставляется не только по времени (глагол в прошедшем времени), но и в отношении близости субъектов, интимности их отношений (во-вторых, интимность чувства – любовь, а во-вторых, обращение – «ты», в контраст «вы» предыдущего отрывка). И снова открытым текстом – вторая микропропозиция: ...*и поэтому дальше теперь от тебя, чем от них обоих*. Тут же представлена и третья микропропозиция, так как приблизиться к ангелам и самому невозможно, а герой-то любимой еще дальше.

Следующий отрывок в образном виде представляет ситуацию разлуки. Первые четыре строки описывают абсолютную отделенность героя от всего мира. А затем строка, в которой представлены все микропропозиции:

1МП – *подушку, «ты»;*

2МП – *я взбиваю, мычащим;*

3МП – *я взбиваю подушку мычащим «ты».*

Это абсолютнейшая интимность чувства, почти звериная тоска и боль от невозможности близости.

Последние две строки (3-я МП) герою остается лишь повторять невидимые (*в темноте*), неуловимые (*как безумное зеркало*), забытые (*не вспомнить уже*), но бесконечно желанные (*вам телом*) черты, так как невозможно осязать их реально.

Таким образом, структуру денотативного пространства данного текста можно представить следующим образом:

Глобальная пропозиция	Автор	Разлука	Адресат
Макро-пропозиция	Письмо		
Микро-пропозиция	Близость в прошлом	Разделенность в настоящем	Невозможность воссоединения

Пространственная организация данного текста представляется весьма интересной.

В самом начале текста автор-герой определяет свое местонахождение как внепространственное: «ниоткуда», то есть существует некое идеальное фантастическое пространство, находящееся вне реального, над ним. Единственная характеристика, которой обладает это пространство, это его статичность, но и то в смысле отсутствия динамики, отсутствие самой ее возможности, ибо это пространство отсутствия, пространство отрицания.

Другое пространство текста – географическое, приближенное к реальному. Оно репрезентировано двумя контекстами: *с одного из пяти континентов, держащегося на ковбоях и за морями, которым конца и края*. Это глобальное пространство, взятое в объеме всей земли, оно открыто, панорамно.

Этому внешнему, реальному географическому пространству противопоставлено в стихотворении другое – психологическое. Оно существует в представлении автора-героя между ним и Богом и соотносимо с расстоянием между ними и объектом его любви.

Следующее пространство представлено в виде внешнего, точечного. Оно кажется реальным, даже имеет свою динамику, характерную для реального пространства, динамику сужения, уменьшения. Это пространство долины, городка, находящегося на ее дне, дома, дверь которого по ручку занесена снегом, кровати и, наконец, ее части, на которой находится подушка. Но это описание на самом деле выражает ощущение одиночества автора-героя, причем одиночества абсолютнейшего. О таком месте, которое описано в этом отрывке, мы говорим «Богом забытое». А мы помним, что в сознании автора-героя Бог находится ближе любимой, а вместе с ней и всего мира, то есть весь мир находится дальше Бога, забывшего его. Таким образом, одиночество и оставленность увеличиваются до бесконечности. Но и этого оказывается мало. Автор усиливает трагизм, заканчивая период сужения внутреннего пространства выходом во внешнее панорамное (*за морями, которым конца и края*). Заканчивается все снова фантастическим пространством, которое наполнено в основном нереальными объектами: безумным зеркалом и воображаемыми чертами, и только тело, принадлежащее автору-герою, реально.

Таким образом, вырисовывается трехчастное пространство с включенной структурой: самое большое из них – фантастическое, в которое помещено глобальное географическое пространство, и уже в нем предельно малое – психологическое.

Временная организация стихотворения также неоднородна.

Все начинается опять с нереального «надцатого мартабря». Однако нереальное время более определено, чем фантастическое пространство. Это происходит благодаря тому, что лексика, репрезентирующая его, хоть и окказиональна, но составлена из морфем реальных, обладающим для нас конкретным значением слов. Так, например, мы понимаем, что данное словосочетание называет число и месяц. Число это нереальное, существующее за рамками нашего исчисления дней месяца: больше («над») двадцатых и тридцатых чисел («цатое»). Месяц тоже намного больше нашего месяца: в него входят сентябрь, октябрь, ноябрь, декабрь, («бря») и март («марто»). Как видим, это холодные месяцы года, когда вся природа как бы «застывает», «засыпает». На это «застывшее», «заснувшее» время указывают в тексте такие лексемы, как *поздно, ночью, уснувшей, снегом*. Итак, нереальное время – это время остановившееся, иными словами, отсутствие времени. И значит, субъект смотрит на свое существование в реальном длительном времени, состоящем из прошлого, настоящего и будущего.

Реальное время в стихотворении представлено как раз о м д а н н о е, то есть описано время настоящее, в которое включено прошлое и будущее. Настоящее репрезентируется в тексте глагольными формами (*приветствует, взбиваю*) и местоименным наречием времени (*теперь*). Если посмотреть на семантику этих глаголов, то можно определить, что характеризуется это время, с одной стороны, как подчеркнуто-остраненное, чужое, холодное (*приветствует*), а с другой стороны, как полное сильных негативных эмоций (*взбиваю*).

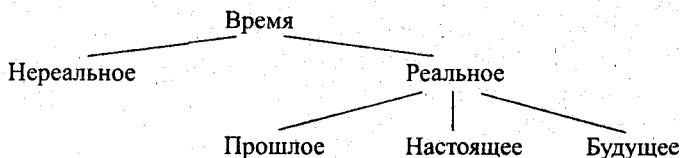
Прошлое дано только одним глаголом в прошедшем времени – *любил* и оно несет в себе положительные эмоции.

Выразителей будущего времени в тексте нет, но оно прочитывается нами в глубоком трагизме настоящего, так как даже в будущем желанное воссоединение невозможно.

В тексте присутствуют еще две глагольные формы, по своей природе не обладающие временными характеристиками, но в семантике несущие их. Это инфинитив *не вспомнить* и деепричастие *повторяя*. Именно эти слова создают ощущение одновременности всех трех времен. Глагол *не вспомнить* предполагает существование прошлого, в котором совершалось воспоминаемое сейчас, но он же указывает и на будущее, которое уже не принесет воспоминания. И другой глагол: повторять можно только прошлое и только в настоящем или будущем.

Таким образом, время данного стихотворения представляется в виде двух пластов: реальное и нереальное. Нереальное время статично, а реальное

состоит из прошлого, настоящего и будущего, данных разом. Графически это можно представить следующим образом:



Предваряя эмотивный анализ данного текста, необходимо оговорить тот факт, что перед нами лирическое стихотворение, в котором в денотативном плане разницы между автором и героем не существует. Произведения строятся на развитии единой общетекстовой интерпретации эмоций. Это сложная эмоция страдания из-за разлуки, одиночества, любви и невозможности реализации этой любви.

В первой части стихотворения, состоящей из шести строк, эмоции страдания еще нет, но обозначаются эмоции нереализованной (несчастной) любви, одиночества и разлуки.

Ниоткуда с любовью... дорогой, уважаемый, милая, но не важно даже кто, ибо черт лица, говоря откровенно, не вспомнить уже... – этот отрывок означает, что любовь существует, но она не имеет даже своей направленности, что в нашем представлении о любви кажется неестественным. И это рождает ощущение дисгармонии, которое дальше усиливается антонимическим словосочетанием *не ваш, но и ничей верный друг*: друг не может быть ничей, тем более, если он верный. Появляется эмоция брошенности, ненужности, одиночества. И все это объясняется и подчеркивается ситуацией значительной отдаленности, разлуки: *Вас приветствует с одного из пяти континентов, держащегося на ковбоях*.

В следующем отрывке снова повторяются все три смысла: любовь (я любил тебя) и одиночество (от тебя и от них обоих – ангелов и самого). Но к ним добавляется еще один смысл – невозможность реализовать любовь, так как любимая дальше ангелов и Самого.

И в последней (третьей) части все те же эмоции и те же смыслы, углубленные уже самим своим повторением, а также появлением еще одной эмоции, уже подразумеваемой под предыдущими на протяжении всего текста, – эмоции страдания. Тут она находит наконец свое вербальное выражение: *я взбиваю подушку мычащим «ты»*.

Таким образом, перед нами текст, строящийся на усугублении им эмоции страдания за счет повторения и увеличения количества эмоций и ее составляющих.

Структурная организация анализируемого текста строится на стремлении к абсолютной целостности.

В тексте подчеркнуто отсутствует объемно-прагматическое членение. Стихотворение не разделено не только на строфы, но и на предложения.

В тексте можно выделить три части, имеющие свою лексику и свой синтаксис, но они не противопоставлены друг другу ни формально (они соединяются точкой с запятой), ни семантически (повторяют одни и те же смыслы и разрабатывают одну тему), и поэтому снимается восприятие их как отдельных структурно-смысловых частей.

Таким образом, объемно-прагматическое и структурно-семантическое членения в тексте отсутствуют.

В плане связности нужно отметить, что текст наполнен всеми видами связи.

Логико-семантические связи. Среди них превалирует тематический повтор. Можно выделить следующие тематические группы:

– лексика со значением «место»: *ниоткуда, континенты, долина, дно, городок, двери (дом), простыня, подушка, моря, темнота* – это не только «отсутствие света», но и «пустота»;

– лексика со значением «любовь»: *любовь, дорогой, уважаемый, милая, верный друг, любил, тело, безумное;*

– лексика со значением «время»: *надцатого мартабря, уже, теперь, поздно ночь, уснувшее, снег;*

– лексика со значением «интеллектуальная деятельность»: *вспомнить, приветствует, говоря, сказано;*

– лексика со значением «телодвижения»: *извиваясь, взбиваю, повторяя.*

Следующий по частотности – дейктический повтор. Можно выделить чистый дейктический повтор (указание на адресата местоимением *кто* и обозначение *ангелов и самого* во второй раз словами *на обоих*) и повтор с добавлением самостоятельного значения. Имеется в виду обозначение адресата через местоимения *ваш, вас и тебя, ты, твои*. В первом случае (*ваш, вас*), кроме повторения смысла, они также передают обобщение адресата и отстраненность в отношениях. Значимо и то, что в остальных двух частях автор-герой переходит на «ты», это показывает душевную близость к адресату.

Трижды встречается антонимический повтор, причем дважды антонимия происходит на коннотативном уровне, который актуализируется в контексте. Например, такие определения, как *дорогой, уважаемый, милая*, можно дать только конкретному лицу, но в тексте это *не важно кто*. Или, ниже: *я любил тебя больше, чем ангелов и самого, и поэтому дальше теперь от тебя, чем от них обоих*. В слове *любил* актуализируется коннотативная сема *близость*, по которой оно и противопоставляется слову *дальше*. К антонимическим повторам относится и словосочетание *ничей верный друг*.

В тексте также присутствует один полный тождественный повтор (*ночью*) и один частичный лексико-семантический (*с любовью, любя*).

Союзов в тексте только два, и они выражают отношения противопоставления (*но*) и зависимости (*и поэтому*) событий.

Грамматические связи. В тексте использованы все виды грамматической связи:

– согласование категориальной грамматической семантики глаголов: используются глаголы настоящего времени несовершенного вида (*приветствует, взбиваю* и трижды пропущенный вспомогательный глагол *есть*);

– употребление деепричастных оборотов (*извиваясь ночью на простыне, в темноте всем телом твои черты... повторяя*);

– синтаксический параллелизм (*Я любил тебя больше, чем ангелов и самого, и поэтому дальше теперь от тебя, чем от них обоих*);

– неполнота синтаксических конструкций (*не важно даже кто, дальше теперь от тебя, которым конца и края*).

Прагматические связи. Данный текст полон культурологических ассоциаций. Буквально со второй строки автор ставит перед нами вопрос об адресате, и ответ мы находим лишь в нашем знании русского языка и биографии поэта. Другой пример связан с перифразом антропонима *с одного из пяти континентов, держащегося на ковбоях*. Наши самые общие представления о культуре Америки дают нам дешифровку этого перифраза. Для понимания следующего отрывка (*я любил тебя больше, чем ангелов и самого...*) необходимо знание религии.

Среди образных связей данного текста можно назвать два сравнения, метафору одиночества и метонимию (*я взбиваю подушку мычащим «ты»*).

Таким образом, мы видим, что текст насыщен множеством внутри- и вне-текстовых прагматических связей при стремлении к снятию противопоставленности частей.

Коммуникативная организация текста также ориентирована на поддержание связности. Все стихотворение исполнено в изобразительно-репродуктивном регистре, с активным использованием тема-рематической структуры верного типа со статальной рематической доминантой.

Проделанный нами анализ позволяет сделать вывод о том, что данное стихотворение посвящено тоске по Родине. Основным приемом актуализации этого содержания является концентрация смысла, для осуществления которой автор пользуется всеми возможными средствами языка: многочисленными лексическими и семантическими повторами, наложением смыслов, использованием внетекстовых ассоциаций и образных связей (сравнение, метафора, метонимия).

А. П. Чехов. ДАЧНИКИ

1. Экстралингвистические параметры, существенные для организации данного текста

Время создания текста – 1885 год. Жанровая принадлежность текста – рассказ. Текст относится к раннему периоду творчества А. П. Чехова, характеризующемуся юмористической и иронической направленностью. Текст принадлежит художественному стилю.

2. Семантическое пространство текста

2.1. Концептуальное пространство:

а) набор ключевых слов текста: *супруги, счастливы, хорошо, молодая жена, родственники, ужин, ненависть* и т. д.;

б) базовый концепт – «счастье»;

в) концептосфера состоит из ядра, которое определяется в соответствии с базовой пропозицией, ближайшей и дальнейшей периферии. Ядро концептосферы – счастье молодых супругов. Приядерную зону образуют лексические репрезентации данной пропозиции: *счастливы, ласково, уютно, запах сирени и черемухи* и т. д. Ближайшая периферия: счастье построено на бытовой основе. Оно недолговечно, поскольку разрушается с приездом родственников. Счастье супругов ассоциируется и непосредственно связывается с предметами дома и уюта (*подушки, одеяла*), кулинарными блюдами и продуктами питания (*окрошка, цыпленок, сардины, балык*). Дальнейшая периферия: образу супружеской пары противопоставлен образ луны. «Положение» луны меняется в тексте в соответствии с изменением ситуации в жизни супругов. В первых двух пассажах, рисующих образ луны, она предстает одинокой и несчастной (одиночество и несчастье здесь приравняются). Счастье же супругов ничем не омрачено: «Он держал ее за талию, а она жалась к нему, и оба были счастливы». В финале рассказа – ситуация обратная. Луна счастлива (*казалось, она улыбалась; казалось, ей было приятно, что у нее нет родственников*), а супруги – нет. Здесь одиночество луны переосмысливается в позитивном ключе: она имеет преимущество перед людьми (у нее нет родственников, способных нарушить счастье людей).

Итак, луна – это образ, олицетворяющий счастье. Понятие счастья расширяется: луна обладает тем, чего нет у супругов и что им необходимо для счастья (отсутствие родственников). Если рассматривать счастье в широком смысле, то оно представлено в этом рассказе как понятие относительное, непостоянное, изменчивое. В узком смысле – это счастье, легко разрушаемое родственниками, которые «угрожают» налаженному быту супругов. Название рассказа («Дачники») имеет семантику уюта и одновременно удаленности от людей, что поддерживается в тексте ключевыми словами.

2.2. Денотативное пространство текста

Макроструктура текста

В тексте выделяются следующие макропропозиции:

- 1) ситуация счастья молодых супругов (дачников);
- 2) ситуация «несчастья» луны;
- 3) ситуация несчастья молодых супругов (равная ситуации приезда родственников);
- 4) ситуация «счастья» луны.

Между 1 и 2, 3 и 4, 1 и 3, 2 и 4 устанавливаются отношения контраста, противопоставления. Это две ситуации счастья и две ситуации несчастья людей и луны.

Средства языковой репрезентации художественного времени

Модель времени данного текста – циклическая: глобальная ситуация счастья повторяется. Совершается переход от счастья к несчастью и наоборот. Это лексически и синтаксически подчеркивается. Так, в начале рассказа и в конце образ луны подается тождественными языковыми средствами и антонимичными: *Из-за облачных обрывков глядела на них луна и хмурилась...; Из-за облака опять выплыла луна. Казалось, она улыбалась....*

В тексте действует закон сжатия и растяжения времени. Можно выделить языковые средства сжатия (компрессии) художественного времени текста. Авторское повествование охватывает события уже свершившиеся и одновременно текущие. Это выражается в использовании определенных морфологических и лексических средств: глагольные формы (личные и причастия прошедшего времени), наречия времени, лексика с временным значением (*что у нас сегодня к ужину готовили?*). Например: *По дачной платформе взад и вперед прогуливалась парочка недавно поженившихся супругов.* Так, в одном предложении автор с помощью грамматических форм глаголов и наречия времени *недавно* говорит о нескольких событиях сразу, тем самым сжимая художественное время:

- о том, что они прогуливались;
- о том, что они поженились;
- о том, что поженились они недавно и таким образом стали супругами.

Другой пример – «картина», которую представил Саша: *...он и жена отдают гостям свои три комнаты, подушки, одеяла; балык, сардины и крошка съедаются в одну секунду, кузены рвут цветы, проливают чернила, галдят, тетюшка целые дни толкует о своей болезни...*

Использование форм настоящего времени глагола в значении будущего (*отдают, съедаются, рвут, проливают* и т. д.) тоже является средством сжатия художественного времени текста: будущее словно вписывается в настоящее; употребление настоящего времени в значении будущего делает действие реальным и легко осуществимым; действия представлены как уже известные говорящему и повторяемые.

Основное средство растяжения времени в данном тексте – диалог (супругов, родственников и супругов). Также растяжению времени текста служат описания природы (пейзажные картины): *Неподвижный воздух был густо насыщен запахом сирени и черемухи. Где-то, по ту сторону рельсов, кричал коростель...*

Средства языковой репрезентации художественного пространства

Первоначальное представление о пространстве текста складывается из заглавия («Дачники») – значит, место действия каким-то образом связано с дачей). Непосредственно в тексте пространство определяется с точки зрения вмещения объектов в определенные пространственные границы. Текст начинается с указания на место действия. Выражением его служит предложно-падежная форма с пространственным значением *по дачной платформе*, известно и направление движения героев в этом пространстве – *взад и вперед*, т. е. свободно, без определенной цели, туда-сюда. Так, герои существуют и действуют в точечном, замкнутом, ограниченном пространстве дачной платформы.

К языковым средствам выражения пространства относится субстантивная лексика с пространственным значением: *поезд, из города, платформа, полустанок, рельсы.*

Пространство данного текста имеет горизонтальную и вертикальную ось. Горизонтальную мы описали – это пространство дачной платформы. Вертикальное пространство связано с образом луны. Языковыми средствами его выражения являются грамматические формы и субстантивная лексика с пространственным значением. Например: *из-за облачных обрывков, за лесами и долами, луна, облако.* В тексте есть «представители» реального географического пространства. Это *солидные, молчаливые телеграфные столбы, которые говорят, что там, где-то, есть люди... цивилизация...* Герои удалены от этого пространства, но знают о его существовании.

Таким образом, пространство текста – политолическое, совмещающее несколько типов взаимодействующих пространств в одном рассказе.

2.3. Эмотивное пространство текста

Основные закономерности изображения эмоций в структуре образов персонажей

Эмоции персонажей передаются в высказываниях, рисующих их внутреннее состояние. Например: *Как хорошо, Саша, как хорошо!* Эмоциональное состояние Вари выражается и в том, что все вокруг ей кажется хорошим и приветливым: *Ты посмотри, как уютно и ласково глядит этот лесок! Как милы эти солидные, молчаливые телеграфные столбы!.. А разве тебе не нравится, когда до твоего слуха ветер слабо доносит шум идущего поезда?* Выражение эмоций лексическими средствами (*хорошо, ласково, милы*) поддерживается использованием определенных синтаксических конструкций. Это

предложения восклицательные по интонации, в которых как выступает средством выражения приподнятого эмоционального состояния.

Эмоции Саши (после приезда родственников) находят выражение в междометии с негативной экспрессией (*черт бы их побрал*).

Приехавшие родственники в обращении к супругам используют уменьшительные имени или номинации, несущие положительную экспрессию: *Варенька, Варечка, дружок*.

Таким образом, основные закономерности изображения эмоций в структуре образов персонажей – это экспрессивные высказывания героев и реплики, передающие их внутреннее состояние.

Средства выражения в тексте эмотивно-модальных смыслов (авторская оценка)

Авторская оценка выражается в репликах, поясняющих диалог. Причем эти реплики оказываются лексически близкими, что позволяет выразить тождественные эмотивно-модальные смыслы в оценке героев. Например: *И Саша с ненавистью смотрел на свою молодую жену; ...отвечала она, бледная, тоже с ненавистью и злобой*.

Авторская оценка ситуации обнаруживает двойное поведение персонажей: одно – истинное, другое – демонстративное, показное (*И, обернувшись к гостям, она сказала с приветливой улыбкой: «Милости просим!»*). Так, авторский комментарий и реплики обнажают расхождение во внутреннем состоянии персонажей и их внешнем поведении. Подчеркивание этого автором свидетельствует о его ироническом отношении к ситуации, в которой оказались герои. В тексте есть метафорическая номинация поезда (*темное страшилище*), которая имеет негативную семантику. Поезд привозит родственников, которые разрушают счастье супругов. Такой номинацией автор словно предвосхищает неблагоприятные события, намекает на несчастливый исход (в ироническом ключе).

Общая эмоциональная тональность текста и основные средства ее создания

Общую эмоциональную тональность текста можно определить как ироническую. Основными средствами ее создания являются следующие:

– повторы высказываний персонажей о своем внутреннем состоянии (*как хорошо!*);

– пронизательные авторские реплики и характеристики героев, вскрывающие отношение супругов к родственникам (*Саша отвернулся, чтобы скрыть от гостей свое сердитое, отчаянное лицо, и сказал, придавая голосу радостное, благодущное выражение...*);

– диалоги (чрезмерно эмоциональные высказывания родственников, переполненные ласковыми обращениями и междометиями, встречают демонстративно-вежливый ответ *Милости просим!* На самом же деле супруги проклинали приехавших);

– создание образа луны, противопоставленного образам супругов.

3. Структурная организация текста

3.1. Тип членимости текста

– Объемно-прагматическое членение. Формально текст членится на небольшие абзацы. Самым крупным является первый абзац, который выполняет функцию экспозиции, намечает основную тему текста.

– Структурно-смысловое членение. В семантическом отношении текст членится на 9 ССЦ (возможно иное членение, но оно не будет принципиально отличным от предложенного), в которых раскрываются отдельные микротемы (микротема безоблачного счастья супругов, микротемы луны, природы, поезда и т. д.).

– Контекстно-вариативное членение. Форма воплощения авторской речи – повествование. Авторская речь ориентирована на развитие сюжета. Наиболее частотной частью речи является глагол (преимущественно формы прошедшего времени, используются также формы настоящего времени в значении будущего). Преобладает лексика движения и действия: *держал, ждалась, кричал, спряталась, вышел, подползло* и т. д. Чаще всего в авторской речи используются предложения простые или сложноподчиненные с отношениями обусловленности между предикативными частями (например, причины: *Из-за облачных обрывков глядела на них луна и хмурилась: вероятно, ей было завидно и досадно на свое скучное, никому не нужное девство*).

Речь персонажей воплощается в форме конструкций с прямой речью. Диалог в данном тексте имеет ряд особенностей:

– в некоторых случаях по содержанию напоминает монолог, поскольку цель реплик персонажа – в выражении своего внутреннего состояния (*Как хорошо!*);

– есть диалог, который скрывается от других персонажей (диалог супругов за спиной родственников).

4. Связность текста

4.1. Логико-семантические связи и средства их выражения

В тексте можно выделить следующие логико-семантические типы связей:

Полный тождественный повтор

Проявляется в повторе словоформы в тексте: *хорошо, луна, с ненавистью, к тебе*.

Тематический смысловой повтор

Проявляется в повторении слов, имеющих общие семы. Слова объединяются в несколько тематических групп: *платформа, поезд, рельсы, вагонные окна, начальник полустанка, сигнальные огни; супруги, счастливы, людское счастье, жена* и т. д.

Функционально-текстовые синонимы: *Варя – жена, гости – родственники*.

Дейктический повтор

Выражается в использовании слов обобщенной семантики (местоимения: *она, тебе*; наречия: *где-то, там и сям*; глагол: *были*).

Выражение универсальных логико-смысловых отношений при помощи союзов:

– совмещение событий, например: *Как уютно и ласково глядит этот лесок!*;

– противоречие, например: *Это не мои, а твои родственники!*;

– зависимость, например: *А Саша отвернулся, чтобы скрыть от гостей свое сердитое, отчаянное лицо...*

4.2. Грамматические средства связи:

– грамматическое согласование категориальной семантики вида и времени глаголов. Наиболее часты глаголы прошедшего времени несовершенного вида (*держал, кричал, говорила*) и совершенного вида (*сказал, выплыла, вышел*);

– употребление деепричастных и причастных оборотов: *парочка недавно поженившихся супругов, обернувшись к гостям, увидев дядю с семейством, придавая голосу радостное ... выражение...*

– синтаксический параллелизм. Проявляется в однотипности построения предложений. Двусоставные глагольные предложения – наиболее распространены в данном тексте.

4.3. Прагматические средства связи:

– ассоциативные связи: содержание текста актуализирует в сознании читателя события личной жизни. Ситуация приезда родственников знакома и близка многим. Благодаря такому содержанию рассказа образы родственников становятся более яркими, обрастая чертами реальных кузенов и тетушек читателя;

– стилистические связи: основаны на повторяемости в тексте одинаковых стилистических фигур и тропов:

• олицетворение: *глядела луна и хмурилась; она (луна) улыбалась*;

• гипербола: *балык, сардины и окрошка съедаются в одну секунду; тетушка целые дни толкует о своей болезни ... и о том, что она урожденная баронесса фон Финтих...*;

• метафора: *три огненных глаза, темное страшилище, одинокая постель за лесами и долами*.

5. Коммуникативная организация текста

Коммуникативный регистр текста и его фрагментов. В тексте используется преимущественно информативный коммуникативный регистр: в нем содержится информация о фактах, событиях, известных говорящему (автору), в формах прошедшего времени глагола. В некоторых фрагментах

текста (формально – второй абзац) реализуется репродуктивный коммуникативный регистр: воспроизводятся переживания героя, воспринимаемые органами чувств. В данном фрагменте преобладают формы настоящего времени глагола (*снится, оживляют, говорят, доносит*), ориентированные на выражение переживаний человека. Речь персонажей оформляется в волюнтаривном, реактивном регистрах.

Используемые в тексте тема-рематические структуры:

В тексте чаще обнаруживаются канонические тема-рематические структуры – первые два предложения, например (*Из-за облака опять выплыла луна. Казалось, она улыбалась...*). Также встречаются автономные тема-рематические структуры: *он и жена отдают гостям свои три комнаты, подушки, одеяла; балык. Сардины и крошка съедаются в одну секунду, кузены рвут цветы ...*

Рематические доминанты. Текст строится на динамической рематической доминанте, что логично в повествовании. Используются глаголы действия и деятельности. Некоторые фрагменты текста строятся на предметной рематической доминанте, что проявляется в использовании существительных и их заместителей в рематической части (фрагмент текста, рисующий картину «нашествия» родственников на дом супругов). Есть также фрагменты с качественной рематической доминантой (формально – второй абзац) – характеризуется окружающий мир, используется оценочная лексика.

Таким образом, можно говорить о комбинированной рематической доминанте текста.

Индивидуально-авторские приемы актуализации смысла

Графическое средство (многоточие) в данном тексте создает смысловой разрыв между фразами и образует свободное пространство, заполнение которого зависит от читателя (открывается область восприятия текста: читатель может домысливать содержание рассказа в местах многоточия, основываясь на собственных ассоциациях, и т. д.). Характерным в этом рассказе является использование лексики, придающей живость стилю и восприятию текста. Автор употребляет такие слова и выражения, как *облачные обрывки; два гимназиста, навьюченные багажом, галдят; подползло*. Это в основном разговорная лексика. Также встречаются фразеологические выражения: *табаку понюхала, пришли в ужас*. Все это дает возможность небольшой по объему текст сделать эмоционально насыщенным.

Е. П. Панасова

М. Ю. Лермонтов. «ВЫХОЖУ ОДИН Я НА ДОРОГУ...»

Стихотворение было написано в конце мая – начале июля 1841 г. во время пребывания поэта на Кавказе. Л. Н. Толстой характеризовал строчку: *Сквозь туман кремнистый путь блестит* – как «замечательно выраженное впечатление кавказского пейзажа».

М. Ю. Лермонтов – яркий представитель романтизма, что обусловило и выбор темы этого стихотворения, и образную систему, и хромотопические особенности. Именно для этого литературного течения характерно противопоставление главного героя миру (как миру людей – толпе, так и миру вообще, природе, гармонии), особое внимание к экзотическим пейзажам и обстоятельствам.

Стихотворение «Выхожу один я на дорогу...», вполне вероятно, являлось своеобразным откликом на стихотворение Г. Гейне:

Смерть – это ночь, прохладный сон,
А жизнь – тяжелый душный день.
Но смерклось, дрема клонит,
Я долгим днем утомлен.

Я сплю – и липа шумит в вышине,
На липе соловей поет,
И песня исходит любовью, –
Я слушаю даже во сне.

Перевод В. Левика

Очевидна близость этих произведений: общность основной тональности стихотворений, базовых концептов, общность образов (особенно второй строфы стихотворения Г. Гейне и пятой строфы лермонтовского произведения). Но очевидны и различия: лермонтовское стихотворение глубже раскрывает тему сна-смерти, сна-жизни, смерти и жизни, вообще является более философским.

На М. Ю. Лермонтова большое влияние оказала философская концепция Ф. Шеллинга о тождестве противоположностей, в данном случае жизни и смерти:

Но не тем холодным сном могилы...
Я б желал навеки так заснуть,
Чтоб в груди дремали жизни силы,
Чтоб, дыша, вздымалась тихо грудь...

Стихотворение М. Ю. Лермонтова принадлежит к жанру элегии, ключевому жанру романтизма: это грустное размышление (философского плана), характеризующееся интимностью интонации, мотивами разочарования, одиночества, бренности земного бытия. Элегия Лермонтова философична и трагична, что чрезвычайно характерно для позднего творчества поэта.

Ключевыми словами данного текста по данным психолингвистического эксперимента являются: «дорога», «ночь», «один» («одиночество»), «сон», «покой», «жизнь и смерть». Базовый концепт – «покой» (точнее, «сон-покой» или даже «смерть-покой»); на это указывают и общая эмоционально-

смысловая нагрузка текста, и большая представленность концепта, его синонимов и слов, имеющих в семеме сему «покой»:

Выхожу *один* я на дорогу;
Сквозь туман кремнистый путь блестит;
Ночь *тиха*. *Пустыня* *внемлет* Богу,
И звезда с звездой говорит.

В небесах *торжественно* и чудно!
Спит земля в сиянье голубом...
Что же мне так больно и так трудно?
Жду ль чего? Жалею ли о чем?

Уж *не жду* от жизни *ничего* я,
И *не жаль* мне прошлого *ничуть*;
Я ищу свободы и покоя!
Я б хотел *забыться* и *заснуть*!

Но не тем холодным *сном* могилы...
Я б желал *навек* так *заснуть*,
Чтоб в груди *дремали* жизни силы,
Чтоб, дыша, *вздыхалась тихо* грудь;

Чтоб *всю ночь*, *весь день* мой слух *лелея*,
Про любовь мне сладкий голос пел.
Надо мной чтоб, *вечно* зеленея,
Темный дуб склонялся и шумел.

В тексте стихотворения подчеркнуты лексемы, составляющие приядерную область базового концепта, а также (частично) ближнюю периферию. Приядерная область и ближняя периферия концепта частично пересекаются, к области пересечения относятся следующие слова и сочетания: «пустыня внемлет Богу», «спит земля», «холодный сон могилы», «силы жизни дремлют». К области ближней периферии относится также образ вечно зеленеющего дуба, репрезентирующий здесь мифологему мирового древа. Область крайней периферии рассматриваемого концепта в данном стихотворении не представлена.

Текст Лермонтова состоит из двух макропропозиций, первую из которых можно условно назвать «реальной», а вторую – «ментальной»: первая макропропозиция – это действие героя (*Выхожу*) и его результат (наблюдаемый пейзаж), вторая же – мысли, желания лирического героя, возбуждаемые окружающей природой (*я ищу*, *я б хотел*, *я б желал*). Макропропозиции связаны между собой ассоциативно – воспринимаемое глазом приводит к соответствующим мыслям (в данном случае связь носит негативный характер: *не так, как...; В небесах торжественно и чудно! ... Что же мне так больно и так трудно?* – противопоставление усилено синтаксическим

параллелизмом). Принципиальной особенностью первой («реальной») макропропозиции является образное восприятие пейзажа (олицетворение природы), что отчасти может служить для более сильной, нежели ассоциативная, связи макропропозиций: *Пустыня внемлет Богу; ...Звезда с звездой говорит; Спит земля.*

Большой интерес представляет хронотоп стихотворения: и художественное пространство, и художественное время как бы расширяются от точки до бесконечного n -мерного континуума. Проследим этот процесс для художественного пространства текста:

– в начале стихотворения пространство представляет собой материальную точку: *один я*;

– затем происходит расширение пространства до прямой линии (одного измерения): *дорога, путь*;

– далее художественное пространство приобретает второе измерение (плоскость): *пустыня*;

– потом следует расширение до трех измерений, появляется вертикаль: *звезда*;

– на следующем этапе происходит дальнейшее расширение пространства: множественная форма *в небесах* актуализирует идиому *седьмое (девятое...) небо*, и мифологема мирового древа (которое является осью, соединяющей различные миры) раздвигают границы художественного пространства до n -мерного континуума.

Пространство текста – суть психологическое пространство. Определяющими являются чувства, мысли, желания лирического героя; даже реальный пейзаж дан через призму его восприятия (на это указывает насыщенность первых строк метафорами-олицетворениями).

Аналогично для художественного времени:

– в начале время (представленное грамматической категорией времени глагола) – только настоящее, то есть точка на прямой с лучами «прошлое» и «будущее»: *выхожу, блестит, тиха, внемлет, говорит* и пр.;

– затем подключается отрезок «ближайшее будущее»: *не жду от жизни ничего*;

– далее художественное время вбирает в себя луч «прошлое» – от точки «настоящее» до бесконечности (*не жаль мне прошлого ничуть*), причем на этом этапе появляется лексическая номинация времени;

– как расширение художественного времени я рассматриваю и переключение в сферу мыслимого, желаемого (мысли и желания существуют во времени, а не в пространстве): *я б хотел... я б желал*;

– следующий шаг – и художественное время текста двигается в будущее до бесконечности: *заснуть навеки*;

– наконец, мы видим максимальное расширение времени (*вечно, весь день, всю ночь*) и синтаксическое средство для выражения этого значения (избыточный лексический повтор, дающий синтаксический параллелизм).

Художественное время текста – разом данное: настоящее, прошедшее и будущее вместе (вечность); в реальности все описанное в стихотворении занимало во времени только миг – пейзаж и несколько промелькнувших мыслей. Однако представляется правомочным говорить о расширении художественного пространства – времени текста от точки до бесконечного *n*-мерного континуума, что и представлено выше.

Обратимся к эмотивному пространству текста. Повествование ведется от первого лица (лирический герой), наиболее сильно эмоционально нагружены вторая и третья строфы – центральный фрагмент текста. Первое эмоциональное высказывание (*В небесах торжественно и чудно!*) ситуативно, это восхищение пейзажем здесь и сейчас; дальнейшего развития в тексте этот эмотивный смысл не имеет (можно говорить об имплицитном смысле в рамках противопоставления «человек (–) – природа (+)», проходящем через весь текст).

Лирический герой рефлексирует: *Что же мне так больно и так трудно? / Жду ль чего? Жалею ли о чем?* Чувства смятения и сомнения охватывают его. Основной эмоциональный настрой текста – стремление к абсолютному покою, к гармонии: *Я ищу свободы и покоя! Я б хотел забыться и заснуть!* (желаемый покой оценивается положительно: сладкий голос пел о любви, лелея слух). Все это эмоционально-оценочные рефлексивы.

Однако, несмотря на очевидную, казалось бы, позитивную установку текста (преодоление смерти, сон-покой-гармония), стихотворение «Выхожу один я на дорогу...» производит на читателя (слушающего) тягостное впечатление – оно воспринимается как пессимистичное, безысходное. Происходит это, вероятно, за счет ассоциации абсолютный покой – смерть и за счет осознания недостижимости для героя поставленной цели – обретения покоя-сна-гармонии. Важную роль в создаваемом впечатлении играют начало стихотворения (вводящее тему одиночества), а также эмоционально сильные (негативными эмоциями) вторая и третья строфы, являющиеся для текста центральными.

Положительный образ преодоления смерти за счет достижения гармоничного покоя-сна ослаблен и употреблением сослагательного наклонения. Описание пейзажа тоже усиливает общее эмоционально тяжелое впечатление от элегии.

Объемно-прагматическое членение текста затрудняет его прочтение, заставляя читателя глубже проникать в смысл каждой строфы: строфы не только отделены друг от друга пустой строкой, но и пронумерованы как главы прозаического произведения или поэмы. Подобное членение стихотворного текста характерно для М. Ю. Лермонтова (см. «Стансы», «Романс», «Свиданье», «Русская мелодия» и др.), этот прием усиливает внимание читающего к каждой строфе в отдельности, подчеркивая смысловую обособленность строф, полную, как у первых трех строф, или частичную, как у последних двух. Столь большое значение каждой из строф обуславливает и выделение в тексте стихотворения трех ССЦ.

Первое ССЦ соответствует первой строфе стихотворения; здесь вводится тема одиночества и дается описание пейзажа.

Второе ССЦ структурно соответствует второй строфе текста и задает противопоставление природы (как гармонии) и человека (как дисгармоничного), именно во второй строфе возникает диссонанс, который впоследствии явится определяющим для эмоциональной тональности всего стихотворения в целом.

Третье (и последнее) ССЦ объединяет третью, четвертую и пятую строфы элегии и содержит описание мечты лирического героя о покое.

Связность текста достигается с помощью:

– полных тождественных повторов:

Жду ль чего? Жалею ли о чем?

*Уж не жду от жизни ничего я,
И не жаль мне прошлого ничуть;*

Я б хотел забыться и заснуть!

Но не тем холодным сном могилы...

Я б желал навеки так заснуть;

– частичных лексико-семантических повторов: *спит... заснуть ... сном; вечно... навеки;*

– синонимических повторов: *спать – дремать; вечно – всю ночь, весь день – навеки; ищу – хотел бы – желал бы;*

– антонимических противопоставлений: *торжественно и чудно – так больно и так трудно; но не тем холодным сном могилы;*

– дейктическими повторами личного местоимения первого лица;

– выражения отношений конъюнкции (*свободы и покоя; забыться и заснуть*), контраюнкции (*но не тем холодным сном могилы...*) и субординации (придаточные с *чтоб*).

Из текстообразующих грамматических связей можно выделить синтаксический параллелизм (*Я ищу свободы и покоя! Я б хотел забыться и заснуть!*) и согласование в тексте категориальной грамматической семантики глаголов (доминанта – глаголы несовершенного вида; в первой части стихотворения – глаголы в настоящем времени в изъявительном наклонении; во второй части – глаголы в оптативе).

Текстообразующие прагматические связи представлены ассоциативными связями со стихотворением Гейне (приведенным выше), философской концепцией Шеллинга (о тождестве противоположностей) и, возможно, с пушкинским «Пророком» (*Духовной жаждою томим / В пустыне мрачной я влачился. / И шестикрылый серафим / На перепутье мне явился* – актуально: одиночество, пустыня, дорога, понимаемая как путь духовный, смятенное

состояние лирического героя). Образная связь влияет на образование экстенциональных эмотивных смыслов: абсолютный покой обычно соотносится со смертью, а не с жизнью, как в элегии Лермонтова.

Стихотворение организовано в репродуктивном регистре с использованием волонкативного и реактивного регистров, концептуальная информация преобладает над денотативной. В первой части стихотворения преобладают автономные тема-рематические текстовые структуры, во второй – веерные (что соответствует членению текста на ССЦ):

Выхожу один я на дорогу;
Сквозь туман кремнистый путь блестит...

.....
Чтоб в груди дремали жизни силы,
Чтоб, дыша, вздымалась тихо грудь.

Рематическая доминанта – комбинированная: в стихотворении наблюдается переплетение статальной и качественной рематических доминант.

Стихотворение очень напевное, музыкальное (существует несколько романсов на слова этой элегии), что достигается синтаксическим параллелизмом (*Я ищу свободы и покоя! Я б хотел забыться и заснуть!*), противопоставлением синонимических пар (*торжественно и чудно... так больно и так трудно*), анафорами (*Чтоб в груди дремали жизни силы, / Чтоб, дыша, вздымалась тихо грудь; / Чтоб всю ночь, весь день мой слух лелея, / Про любовь мне сладкий голос пел*), повторами (см. выше), аллитерациями на сонорные:

Но не тем холодным сном могилы...
Я б желал навеки так заснуть...

.....
Чтоб всю ночь, весь день мой слух лелея,
Про любовь мне сладкий голос пел.
Надо мной чтоб, вечно зеленея,
Темный дуб склонялся и шумел.

Стихотворение М. Ю. Лермонтова «Выхожу один я на дорогу...» – классическая элегия романтизма. Основными темами являются тема одиночества и тема покоя-сна, к которому стремится лирический герой. Но структурная организация текста приводит к мысли о невозможности преодоления дисгармонии, что формирует у читателя тяжелое, пессимистичное впечатление – э л е г и я т р а г и ч н а. По форме же данное стихотворение может быть причислено к лучшим произведениям Лермонтова.

**ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА**

Практикум

ВВЕДЕНИЕ

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ ИЗУЧЕНИЯ ТЕКСТА

Определение текста и его свойств. – Цели, задачи, предмет и объект филологического анализа текста. – Основные аспекты изучения текста. – Уровни текста. – Единицы текста и анализа текста. – Основные категории и свойства текста. – Типы текстов

Упражнение 1. Прочитайте следующие определения текста. Выделите среди приведенных определений монопризнаковые (осуществленные на одном основании); покажите, на основе каких существенных свойств текста они формулируются. Отберите полипризнаковые определения текста, выявите различные комплексы текстовых свойств, служащих основанием определения текста для различных ученых. Какое определение текста вам представляется оптимальным и более полным, отображающим в полной мере природу текста?

...Текст предстает перед нами не как реализация сообщения на каком-либо одном языке, а как сложное устройство, хранящее многообразные коды, способные трансформировать получаемые сообщения и порождать новые, информационный генератор, обладающий чертами интеллектуальной личности. В связи с этим меняется представление об отношении потребителя и текста. Вместо формулы: «потребитель дешифрует текст» – возможна более точная: «потребитель общается с текстом». Он вступает с ним в контакты. Процесс дешифровки текста чрезвычайно усложняется, теряет свой однократный и конечный характер, приближаясь к знакомым актам семиотического общения человека с другой автономной личностью (Русская словесность, 1997, с. 205).

Текст – это сообщение, существующее в виде такой последовательности знаков, которая обладает формальной связностью, содержательной цельностью и возникающей на основе их взаимодействия формально-семантической структурой (Лукин, 1999, с. 5).

Текст (от латинского *textus* – ткань, сплетение, соединение) можно определить как объединенную смысловой и грамматической связью последовательность речевых единиц: высказываний, сверхфразовых единиц (прозаических стрóf), фрагментов, разделов и т. д. (Солганик, 2000, с. 16).

Под текстом понимается реализованное в речи и оформленное в структурном и интонационном отношении иерархически построенное смыслообразование (В. М. Алпатов).

Текст представляет собой почти жестко фиксированную, передающую определенный связный смысл последовательность предложений, связанных друг с другом семантически, что выражено различными языковыми способами (Откупщикова, 1982, с. 28).

...Текст как нечто целостное (цельное) есть некоторый концепт, то ментальное образование, которое в лингвистической литературе именуется цельностью текста (Сорокин, 1982, с. 62–63).

В свете коммуникативного подхода текст можно определить как речевое произведение, концептуально обусловленное (т. е. имеющее концепт, идею) и коммуникативно ориентированное в рамках определенной сферы общения, имеющее информативно-смысловую и прагматическую сущность (она может быть и нулевой) (Болотнова, 1999, с. 10).

Текст – идеальная высшая коммуникативная единица, тяготеющая к смысловой замкнутости и законченности, конституирующим признаком которой ... является связность, проявляющаяся каждый раз в других параметрах, на разных уровнях текста и в разной совокупности чистых связей (К. Кожевникова, 1979, с. 66).

В данной работе текст будет пониматься как некое упорядоченное множество предложений, объединенных различными типами лексической, логической и грамматической связи, способное передавать определенным образом организованную и направленную информацию. Текст есть сложное целое, функционирующее как структурно-семантическое единство (Тураева, 1986, с. 11).

Понятие «текст» не может быть определено только лингвистическим путем. Текст есть прежде всего понятие коммуникативное, ориентированное на выявление специфики определенного рода деятельности. Иными словами, текст как набор некоторых знаков, текст как процесс (порождение знаков коммуникатором и восприятие-оценка его реципиентом) и продукт знаковой и паразнаковой деятельности коммуникатора и реципиента (для последнего он выступает каждый раз в качестве переструктурированного продукта) является в контексте определенной реализацией некоторого текстуалитета. Под последним... следует понимать абстрактный набор правил, определяющих и формальные, и содержательные параметры существования некоторого конкретного текста (Сорокин, 1982, с. 66).

Текст представляет собой основную единицу коммуникации, способ хранения и передачи информации, форму существования культуры, продукт

определенной исторической эпохи, отражение психической жизни индивида и т. д. (Белянин, 1988, с. 6).

...1) Текст – это сообщение (то, что сообщается) в письменной форме; 2) текст характеризуется содержательной и структурной завершенностью; 3) в тексте выражается отношение автора к сообщаемому (авторская установка). На основе приведенных признаков текст можно определить как сообщение в письменной форме, характеризующееся смысловой и структурной завершенностью и определенным отношением автора к сообщаемому (Лосева, 1980, с. 4).

Упражнение 2. Прочитайте определение текста, предложенное И. Р. Гальпериным. Определите существенные аспекты организации текста, включенные им в определение. В чем состоит двойственная природа художественного текста?

Текст – это произведение речетворческого процесса, обладающее завершенностью, объективированное в виде письменного документа, произведение, состоящее из названия (заголовка) и ряда особых единиц (сверхфразовых единиц), объединенных разными типами лексической, грамматической, логической, стилистической связи, имеющее определенную целенаправленность и прагматическую установку. Из этого определения следует, что под текстом необходимо понимать не фиксированную на бумаге устную речь, всегда спонтанную, неорганизованную, непоследовательную, а особую разновидность речетворчества, имеющую свои параметры, отличные от параметров устной речи. Устная речь имеет лишь звуковое воплощение, рассчитанное на слуховое восприятие. Она только линейна. Устная речь – это движение, процесс. Поступательное движение устной речи придает ей признак неустойчивости. Зафиксированная (на бумаге или на магнитофонной ленте), она представляет собой лишь снятый момент, во время которого с большей или меньшей отчетливостью проявляются отдельные части высказывания. Дискретность устной речи наблюдается лишь в фиксированном виде. Однако будучи в какой-то степени объективированной, фиксация устной речи все же не становится текстом в том понимании, которое дано в определении. Все характеристики устной речи противопоставлены характеристикам текста. Текст – не спонтанная речь; он лишь имплицитно рассчитан на слуховое восприятие; он не только линейен, он не только движение, процесс – он также стабилен.

Текст обладает двойственной природой – состоянием покоя и движения. Представленный в последовательности дискретных единиц, текст находится в состоянии покоя, и признаки движения выступают в нем имплицитно. Но когда текст воспроизводится (читается), он находится в состоянии движения, и тогда признаки покоя проявляются в нем имплицитно. При чтении текста происходит перекодирование сообщения. Сигналы кода, рассчитанные

на зрительное восприятие, трансформируются в слуховые сигналы, не полностью утрачивая характеристики первого кода (Гальперин, 1981, с. 18–19).

Упражнение 3. Прочитайте следующие определения художественного текста. В чем существенное отличие художественного текста от текстов других типов? Как вы понимаете эстетическую функцию художественного текста.

...Художественный текст представляет собой личностную интерпретацию действительности. Писатель описывает те фрагменты действительности, с которыми он знаком; развивает такие соображения, которые ему близки и понятны; использует языковые элементы и метафоры, которые наполнены для него личностным смыслом. И, забегая вперед, выскажем положение: картина мира, отображенная в художественном тексте, является структуризацией и вербализацией картины мира автора как личности, обладающей акцентуированными характеристиками (Белянин, 2000, с. 55).

Художественный текст – это возникающее из специфического (эгоцентрического) внутреннего состояния художника душевное чувственно-понятийное постижение мира в форме речевого высказывания... (Адмони, 1994, с. 120).

Художественный текст можно определить как коммуникативно-направленное вербальное произведение, обладающее эстетической ценностью, выявленной в процессе его восприятия» (Пищальникова, 1984, с. 3).

Под художественным текстом нужно понимать коммуникативно-направленное вербальное произведение, обладающее эстетической ценностью, выявляемой в процессе его восприятия. С коммуникативной и психолингвистической точек зрения текст всегда создается «для кого-то», и даже его создание «с целью самовыражения» является текстом с коммуникативной направленностью (Маслова, 2000, с. 15).

Большинство текстов с точки зрения их организации стремится к соблюдению норм, установленных для данной группы текстов (функциональных стилей), и тем самым как бы сопротивляется нарушению правильности текста.

Это, однако, не всегда относится к художественным текстам, которые, хотя и подчиняются некоторым общепринятым нормам организации, все же сохраняют значительную долю «активного бессознательного», которое нередко взрывает правильность и влияет на характер организации высказывания (Гальперин, 1981, с. 25).

Чем же художественный текст отличается от текстов других типов? Иногда говорят о его особой эмоциональности, но разве разговорная речь менее эмоциональна? Многие видят своеобразие художественного текста в его эстетичности. Но можем ли мы сказать, что все другие тексты лишены эстетической значимости? Научные тексты могут доставлять нам не меньше эстетического

наслаждения. Различие состоит в том, что язык художественных текстов иной, нежели тот, к которому мы обращаемся, строя другие типы текстов. Художник слова пользуется общим языком, но для описания ситуации, посредством которой он выражает свою философию, свое понимание мира. Именно ситуация играет роль языка, выражающего некоторые общие идеи и представления автора о мире. Главное – в этой «двухэтажности» художественного текста... При этом художественный текст может и не производить эстетического впечатления. Эстетичность текста зависит от таланта автора. Художественный текст должен обладать спецификой, которая не зависит от нашего восприятия, впечатления; отличительная черта текста должна быть присуща ему объективно (Мурзин, Штерн, 1991, с. 18–19).

Упражнение 4. Прочитайте различные определения дискурса. Как соотносятся дискурс и текст? Чем отличаются определения дискурса и разных авторов? Каковы его существенные признаки и функции?

Дискурс – «язык в языке». Дискурс существует прежде всего и главным образом в текстах, но таких, за которыми встает особая грамматика, особый лексикон, особые правила словоупотребления и синтаксиса, особая семантика, – в конечном счете – особый мир (Степанов, 1995, с. 44).

...Одной стороной дискурс обращен к прагматической ситуации, которая привлекается для определения связности дискурса, его коммуникативной адекватности, для выявления его импликаций и пресуппозиций, для его интерпретации... Другой своей стороной дискурс обращен к ментальным процессам участников коммуникации: этнографическим, психологическим, социокультурным правилам и стратегиям порождения и понимания речи (Арутюнова, 1990, с. 147).

Следует признать при этом, что сам термин *дискурс* получает множество применений. Он означает, в частности:

- 1) эквивалент понятия «речь» в сосюрвовском смысле, т. е. любое конкретное высказывание;
- 2) единица, по размеру превосходящая фразу, высказывание в глобальном смысле; то, что является предметом исследования «грамматики текста», которая изучает последовательность отдельных высказываний;
- 3) в рамках теорий высказывания или прагматики «дискурсом» называют воздействие высказывания на его получателя и его внесение в «высказывательную» ситуацию (что подразумевает субъекта высказывания, адресата, момент и определенное место высказывания);
- 4) при специализации значения 3 «дискурс» обозначает беседу, рассматриваемую как основной тип высказывания;
- 5) у Бенвениста «дискурсом» называется речь, присваиваемая говорящим, в противоположность «повествованию», которое разворачивается без эксплицитного вмешательства субъекта высказывания;

6) иногда противопоставляются язык и дискурс (langue/discours) как, с одной стороны, система мало дифференцированных виртуальных значимостей и, с другой, как диверсификация на поверхностном уровне, связанная с разнообразием употреблений, присущих языковым единицам. Различается, таким образом, исследование элемента «в языке» и его исследование «в речи» как «дискурсе»;

7) термин «дискурс» часто употребляется также для обозначения системы ограничений, которые накладываются на неограниченное число высказываний в силу определенной социальной или идеологической позиции. Так, когда речь идет о «феминистском дискурсе» или об «административном дискурсе», рассматривается не отдельный частный корпус, а определенный тип высказывания, который предполагается вообще присущим феминисткам или администрации;

8) по традиции АД [анализ дискурса] определяет свой предмет исследования, разграничивая высказывание и дискурс.

В ы с к а з ы в а н и е – это последовательность фраз, заключенных между двумя семантическими пробелами, двумя остановками в коммуникации; дискурс – это высказывание, рассматриваемое с точки зрения дискурсного механизма, который им управляет. Таким образом, взгляд на текст с позиции его структурирования «в языке» определяет данный текст как высказывание; лингвистическое исследование условий производства текста определяет его как «дискурс». <...>

Предмет исследования АД составляют, таким образом, в основном высказывания, т. е. **т е к с т ы** в полном смысле этого термина:

– произведенные в институционных рамках, которые накладывают сильные ограничения на акты высказывания;

– наделенные исторической, социальной, интеллектуальной направленностью.

Имеются в виду, следовательно, высказывания, сложный и относительно устойчивый способ структурирования которых обладает значимостью для определенного коллектива, т. е. анализируются тексты, которые содержат разделяемые убеждения, вызываемые или усиливаемые ими, иными словами, тексты, которые предполагают позицию в дискурсном поле. Корпус текстов при этом рассматривается не сам по себе, а как одна из частей признанного социального института (Серио, 2001, с. 549–551).

Упражнение 5. Ознакомьтесь с различными вариантами выделения основной текстовой единицы. Чья точка зрения на выделение единиц текста вам ближе? Аргументируйте свой ответ.

От более крупного членения текста, от глав, главок, отбивок мы должны перейти к основной, мельчайшей единице текста, которая выступает в качестве его конституента. Предложение, как это уже упоминалось, не является

единицей текста. Единицей текста является более крупное единство, объединяющее ряд предложений, – это сверхфразовое единство (СФЕ), термин, который уже не раз упоминался на предыдущих страницах, но еще не получил всестороннего описания. Этот термин имеет ряд синонимов, как-то: «сложное синтаксическое целое», «компонент текста», «дискурс» (discourse), предложенный в работах пражских лингвистов, «регистр» (register), используемый в работах так называемой неофирсовской школы и эдинбургской школы, «высказывание» (utterance), «прозаическая строфа», «синтаксический комплекс», «монологическое высказывание», «коммуникативный блок» и т. д. Эти термины часто применяются для определения разнородных явлений, но все они имеют одно назначение – определить более крупную, чем предложение, единицу, в которой само предложение выступает в качестве конституента. Из этого следует, что предложение, являясь составной частью более крупного отрезка высказывания, не может одновременно быть и составной частью целого, объединяющего такие отрезки. <...>

Можно с уверенностью утверждать, что на данном этапе развития теории текста понятие сверхфразового единства (СФЕ) (термин, который мы предпочитаем другим) уже не является чужеродным для лингвистики.

Если абстрагироваться от конкретных речевых воплощений, то в отрезках больших, чем предложение, обнаруживаются свои типологические закономерности, возводящие их в ранг единиц языка. <...>

Сверхфразовое единство не механическая сумма предложений, а качественно новое структурно-смысловое образование, параметры которого существенно отличаются от параметров предложения. <...>

Можно выделить один общий принцип подхода к этой единице: СФЕ понимается, с большей или меньшей степенью четкости, как сложное структурное единство, состоящее более чем из одного самостоятельного предложения, обладающее смысловой целостностью в контексте связной речи и выступающее как часть завершенной коммуникации (Гальперин, 1981, с. 67–69).

...Фрагменты любого текста, представляющие разные позиции говорящего по отношению к сообщаемому – его «соприсутствие» или разные степени дистанцированности – и выступают в качестве композиционно-речевых, конститутивных текстовых единиц. Нетерминологически мы называли их текстовыми реализациями регистров, блоками, фрагментами. Предложим термин **к о м п о з и т и в ы**, у которого есть свои преимущества и минусы.

Объем речевых единиц, или композитивов, в тексте оговорен выше: это может быть «полупредикативная», таксисная конструкция в составе полипредикативного предложения, может быть отдельное предложение, группа предложений, абзац. Гомогенными в регистровом отношении могут быть тексты определенных типов и жанров речи: научная статья или даже книга обходятся средствами информативного регистра (естественно, с внутренним членением по другим признакам) (Золотова, 1998, с. 441).

...Предложение – конститuent текста и одновременно его интегрант. Любой текст мы можем разложить на предложения-высказывания. И вместе с тем той минимальной единицей, которая отличает один текст от другого, является предложение – интегрант текста (Мурзин, Штерн, 1991, с. 8).

Упражнение 6. Опишите текстовую природу и жанрово-стилевые признаки следующих литературно-художественных произведений. Докажите, что данные произведения являются текстом. На примере этих произведений покажите специфику художественных текстов и отличие прозаических текстов от поэтических. Почему И. С. Тургенев определил свое произведение «Христос» как стихотворение в прозе? Выделите в этих произведениях ССЦ. Почему именно ССЦ являются текстовыми единицами, а не предложениями-высказываниями? Как соотносятся в прозаическом тексте ССЦ и абзацы, а в поэтическом тексте – ССЦ и строфы?

РОЗА ИЕРИХОНА

В знак веры в жизнь вечную, в воскресение из мертвых, клали на Востоке в древности Розу Иерихона в гроба, в могилы.

Странно, что назвали розой да еще Розой Иерихона этот клубок сухих, колючих стеблей, подобный нашему перекаати-поле, эту пустынную жесткую поросль, встречающуюся только в каменистых песках ниже Мертвого моря, в безлюдных синайских предгорьях. Но есть предание, что назвал ее так сам преподобный Савва, избравший для своей обители страшную долину Огненную, нагую мертвую теснину в пустыне Иудейской. Символ воскресения, данный ему в виде дикого волчца, он украсил наиболее сладчайшим из ведомых ему земных сравнений.

Ибо он, этот волчек, воистину чудесен. Сорванный и унесенный странником за тысячи верст от своей родины, он годы может лежать сухим, серым, мертвым. Но, будучи положен в воду, тотчас начинает распускаться, давать мелкие листочки и розовый цвет. И бедное человеческое сердце радуется, утешается: нет в мире смерти, нет гибели тому, что было, чем жил когда-то! Нет разлук и потерь, доколе жива моя душа, моя Любовь, Память!

Так утешаюсь и я, воскрешая в себе те светоносные древние страны, где некогда ступала и моя нога, те благословенные дни, когда на полудне стояло солнце моей жизни, когда, в цвете сил и надежд, рука об руку с той, кому Бог судил быть моей спутницей до гроба, совершал я свое первое дальнейшее странствие, брачное путешествие, бывшее вместе с тем и паломничеством во святую землю Господа нашего Иисуса Христа. В великом покое вековой тишины и забвения лежали перед нами ее Палестины – доли Галилеи, холмы иудейские, соль и жупел Пятиградия. Но была весна, и на всех путях наших весело и мирно цвели все те же анемоны и маки, что цвели и при Рахили, красовались те же лилии полевые и пели те же птицы небесные, блаженной беззаботности которых учила евангельская притча...

Роза Иерихона. В живую воду сердца, в чистую влагу любви, печали и нежности погружаю я корни и стебли моего прошлого – и вот опять, опять дивно прозябает мой заветный знак. Отдались, неотвратимый час, когда иссякнет эта влага, оскудеет и иссохнет сердце – и уже навеки покроет прах забвения Розу моего Иерихона.

И. А. Бунин

19 ОКТЯБРЯ 1827 г.

Бог помочь вам, друзья мои,
В заботах жизни, царской службы,
И на пирах разгульной дружбы,
И в сладких таинствах любви!

Бог помочь вам, друзья мои,
И в бурях, и в житейском горе,
В краю чужом, в пустынном море,
И в мрачных пропастях земли!

1827

А. С. Пушкин

ХРИСТОС

Я видел себя юношей, почти мальчиком в низкой деревенской церкви. Красными пятнышками теплились перед старинными образами восковые тонкие свечи.

Радужный венчик окружал каждое маленькое пламя. Темно и тускло было в церкви... Но народу стояло передо мной много.

Все русые, крестьянские головы. От времени до времени они начинали колыхаться, падать, подниматься снова, словно зрелые колосья, когда по ним медленной волной пробегает летний ветер.

Вдруг какой-то человек подошел сзади и стал со мною рядом.

Я не обернулся к нему – но тотчас почувствовал, что этот человек – Христос.

Умиление, любопытство, страх разом овладели мною. Я сделал над собой усилие... и посмотрел на своего соседа.

Лицо, как у всех, – лицо, похожее на все человеческие лица. Глаза глядят немного ввысь, внимательно и тихо. Губы закрыты, но не сжаты: верхняя губа как бы покоится на нижней. Небольшая борода раздвоена. Руки сложены и не шевелятся. И одежда на нем как на всех.

«Какой же это Христос! – подумалось мне. – Такой простой, простой человек! Быть не может!»

Я отвернулся прочь. Но не успел я отвести взор от этого простого человека, как мне опять почудилось, что это именно Христос стоит со мной рядом.

Я опять сделал над собой усилие... И опять увидел то же лицо, похожее на все человеческие лица, те же обычные, хоть и незнакомые черты.

И мне вдруг стало жутко – и я пришел в себя. Только тогда я понял, что именно такое лицо – лицо, похожее на все человеческие лица, – оно и есть лицо Христа.

Декабрь 1878

И. С. Тургенев

Упражнение 7. Ознакомьтесь с представлением о структурной организации текста в концепции Н. С. Болотновой, схематически отраженной ею в таблице. Каковы основополагающие принципы подобного выделения уровней текста?

Уровни текста	Подуровни текста	
	В лингвистическом аспекте	В экстралингвистическом аспекте
Информативно-смысловой	Фонетический Морфологический Лексический Синтаксический	Предметно-логический Тематический Сюжетно-композиционный
Прагматический	Экспрессивно-стилистический Функционально-стилистический	Эмоциональный Образный Идейный

Упражнение 8. Сравните представления о свойствах и категориях текста в данном фрагменте научной работы.

Выделим для анализа текста следующие его свойства: целостность (связность и обособленность), типологические и стилистические особенности, расчлененность на СФЕ, предложения текста (их семантика), лексика (значения слов), грамматические конструкции (их значения), инвентарь внутритекстовых связей и демаркаторов, тема-рематическое членение предложений текста (Тураева, 1990, с. 41).

Упражнение 9. Покажите текстовую природу рассказа И. Л. Бабеля «Мой первый гусь». Раскройте содержание основных категорий текста и выявите их проявление в данном рассказе. Определите, как соотносятся категории связности, целостности, завершенности с композицией этого рассказа. Покажите средства формирования образности, экспрессивности и эмотивности данного текста. Какова роль заглавия в выражении содержательно-фактуальной и содержательно-концептуальной информации.

Сравните семантику заглавия до прочтения рассказа и после прочтения, сопоставьте и сделайте выводы относительно их соотносительности.

Савицкий, начдив шесть, встал, завидев меня, и я удивился красоте гигантского его тела. Он встал и пурпуром своих рейтуз, малиновой шапочкой, сбитой набок, орденами, вколоченными в грудь, разрезал избу пополам, как штандарт разрезает небо. От него пахло духами и приторной прохладой мыла. Длинные ноги его были похожи на девушек, закованных до плеч в блестящие ботфорты.

Он улыбнулся мне, ударил хлыстом по столу и потянул к себе приказ, только что отдиктованный начальником штаба. Это был приказ Ивану Чеснокову выступить с вверенным ему полком в направлении Чугунов – Добрыводка и, войдя в соприкосновение с неприятелем, такового уничтожить...

«...Какое уничтожение, – стал писать начдив и измазал весь лист, – возлагаю на ответственность того же Чеснокова вплоть до высшей меры, которого и шлепну на месте, в чем вы, товарищ Чесноков, работая со мною на фронте не первый месяц, не можете сомневаться...»

Начдив шесть подписал приказ с завитушкой, бросил его ординарцам и повернул ко мне серые глаза, в которых танцевало веселье.

Я подал ему бумагу о прикомандировании меня к штабу дивизии.

– Провести приказом! – сказал начдив. – Провести приказом и зачислить на всякое удовольствие, кроме переднего. Ты грамотный?

– Грамотный, – ответил я, завидуя железу и цветам этой юности, – кандидат прав Петербургского университета...

– Ты из киндербальзамов, – закричал он, смеясь, – и очки на носу. Канон паршивенький!.. Шлют вас, не спросясь, а тут режут за очки. Поживешь с нами, што ль?

– Поживу, – ответил я и пошел с квартирьером на село искать ночлега.

Квартирьер нес на плечах мой сундучок, деревенская улица лежала перед нами, круглая и желтая, как тыква, умирающее солнце испускало на небе свой розовый дух.

Мы подошли к хате с расписными венцами, квартирьер остановился и сказал вдруг с виноватой улыбкой:

– Канитель туг у нас с очками и унять нельзя. Человек высшего отличия – из него здесь душа вон. А испорть вы даму, самую чистенькую даму, тогда вам от бойцов ласка...

Он помялся с моим сундучком на плечах, подошел ко мне совсем близко, потом отскочил в отчаянии и побежал в первый двор. Казаки сидели там на сене и брили друг друга.

– Вот, бойцы, – сказал квартирьер и поставил на землю мой сундучок. – Согласно приказания товарища Савицкого, обязаны вы принять этого человека к себе в помещение и без глупостей, потому этот человек пострадавший по ученой части...

Квартирьер побагровел и ушел, не оборачиваясь. Я приложил руку к козырьку и отдал честь казакам. Молодой парень с льяным висячим волосом и прекрасным рязанским лицом подошел к моему сундучку и выбросил его за ворота. Потом он повернулся ко мне задом и с особенной сноровкой стал издавать постыдные звуки.

— Орудия номер два нуля, — крикнул ему казак постарше и засмеялся, — крой беглым...

Парень истощил нехитрое свое умение и отошел. Тогда, ползая по земле, я стал собирать рукописи и дырявые мои обноски, вывалившиеся из сундучка. Я собрал их и отнес на другой конец двора. У хаты, на кирпичиках, стоял котел, в нем варилась свинина, она дымилась, как дымится издалека родной дом в деревне, и путала во мне голод с одиночеством без примера. Я покрыл сеном разбитый мой сундучок, сделал из пего изголовье и лег на землю, чтобы прочесть в «Правде» речь Ленина на Втором конгрессе Коминтерна. Солнце падало на меня из-за зубчатых пригорков, казаки ходили по моим ногам, парень потешался надо мной без устали, излюбленные строчки шли ко мне тернистою дорогой и не могли дойти. Тогда я отложил газету и пошел к хозяйке, сучившей пряжу на крыльцо.

— Хозяйка, — сказал я, — мне жрать надо... Старуха подняла на меня разлившиеся белки полуослепших глаз и опустила их снова.

— Товарищ, — сказала она, помолчав, — от этих дел я желаю повеситься.

— Господа бога душу мать, — пробормотал я тогда с досадой и толкнул старуху кулаком в грудь, — толковать тут мне с вами...

И, отвернувшись, я увидел чужую саблю, валявшуюся неподалеку. Строгий гусь шатался по двору и безмятежно чистил перья. Я догнал его и пригнул к земле, гусятная голова треснула под моим сапогом, треснула и потекла. Белая шея была разостлана в навозе и крылья заходили над убитой птицей.

— Господа бога душу мать! — сказал я, копаясь в гусе саблей. — Изжарь мне его, хозяйка.

Старуха, блестя слепотой и очками, подняла птицу, завернула ее в передник и потащила к кухне.

— Товарищ, — сказала она, помолчав, — я желаю повеситься, — и закрыла за собой дверь.

А на дворе казаки сидели уже вокруг своего котелка. Они сидели недвижимо, прямые, как жрецы, и не смотрели на гуся.

— Парень нам подходящий, — сказал обо мне один из них, мигнул и зачерпнул ложкой щи.

Казаки стали ужинать со сдержанным изяществом мужиков, уважающих друг друга, а я вытер саблю песком, вышел за ворота и вернулся снова, томась. Луна висела над двором, как дешевая серьга.

— Братишка, — сказал мне вдруг Суровков, старший из казаков, — садись с нами снестать, покеле твой гусь доспеет...

Он вынул из сапога запасную ложку и подал ее мне. Мы похлебали самодельных щей и съели свинину.

– В газете-то что пишут? – спросил парень с льяным волосом и опростал мне место.

– В газете Ленин пишет, – оказал я, вытаскивая «Правду», – Ленин пишет, что во всем у нас недостача...

И громко, как торжествующий глухой, я прочитал казакам ленинскую речь.

Вечер завернул меня в живительную влагу сумеречных своих простынь, вечер приложил материнские ладони к пылающему моему лбу.

Я читал, и ликовал, и подстерегал, ликуя, таинственную кривую ленинской прямой.

– Правда всякую ноздрю щекочет, – оказал Суровков, когда я кончил, – да как ее из кучи вытащить, а он бьет сразу, как курица по зерну.

Это сказал о Ленине Суровков, взводный штабного эскадрона, и потом мы пошли спать на сеновал. Мы спали шестеро там, согреваясь друг от друга, с перепутанными ногами, под дырявой крышей, пропускавшей звезды.

Я видел сны и женщин во сне, и только сердце мое, обогрешенное убийством, скрипело и текло.

Упражнение 10. Какое отношение текст имеет к уровням языковой системы? Найдите ответ на этот вопрос в следующих теоретических рассуждениях разных ученых. Сформулируйте различие подходов ученых в определении уровневой структуры языка и места в ней текста.

...Возникает вопрос: является ли текст уровнем языка. Можно по-разному подойти к решению этого вопроса. С точки зрения дихотомии языка и речи, т. е. рассмотрения языка в статике и динамике, в парадигматическом и синтагматическом планах, необходимо признать, что текст не является уровнем языка. С другой стороны, некоторые параметры текста дают основания для экстраполяции структуры уровней с оси парадигматики на ось синтагматики. К таким параметрам прежде всего относится вычленение единиц-конституентов, определение категорий текста, семантический аспект, без которого, как известно, не обходится анализ любого уровня. Отсюда следует, что текст может рассматриваться как уровень, но не языка, а речи. Речь тоже системна. Даже спонтанность речепроизводства не свободна от оков, накладываемых на нее системой языка. Текст, который, как будет показано ниже, представляет собой сознательно организованный результат речетворческого процесса, подчиняется определенным для него закономерностям организации (Гальперин, 1981, с. 3).

...Подход к тексту с точки зрения уровней языка открывает перед лингвистами возможность охарактеризовать текст в известной системе лингвистических понятий.

Рассматривая текст в иерархии уровней языка, недостаточно утверждать, что уровень текста надстраивается над уровнем предложения. Необходимо решить вопрос, является ли уровень текста наивысшим. Только в этом случае текст будет характеризоваться теми свойствами, о которых говорил Э. Бенвенист, определяя единицу наивысшего уровня. Мы уже попытались показать, что текст вступает в синтагматические и парадигматические отношения с другими текстами... <...>

На более высоком уровне языка расширяется круг единиц и, следовательно, возникает более сложная система их отношений. Поэтому нет ничего удивительного в том, что на уровне текста, где число единиц становится фактически бесконечным, синтагматические и парадигматические отношения перестают быть заданными, заранее фиксированными, как бы «навязанными» говорящим со стороны языка. На уровне текста они приобретают такую степень свободы, чтобы уже конструироваться *ad hoc*, под влиянием складывающихся обстоятельств коммуникации, чтобы заново переконструироваться с изменением этих обстоятельств. Действительно, устанавливая те или иные отношения между текстами, мы никогда не можем сказать, что исчерпали все компоненты данной парадигмы или перебрали все возможные окружения данного текста.... Носители языка, строя данный текст, обращаются к другим текстам не для того, чтобы исчерпывающе определить его, а для того, чтобы прояснить и объективировать его общий смысл. Для этого необходимо и достаточно поставить текст в синтагматический и парадигматический ряды с имеющимися «под рукой», во многом случайно запечатленными в памяти текстами. В этой зыбкости, даже окказиональности текстовой парадигматики и синтагматики нужно видеть специфику данного уровня, вполне оправданную общими закономерностями построения языка как семиотической системы.

Можно прийти к выводу, что уровень текста не является наивысшим уровнем языка. Таким уровнем, на наш взгляд, является уровень культуры. Если термин «текст» понимать в широком, семиотическом смысле... то можно сказать, что культура воплощается в текстах, она в них опредмечивается. Но вместе с тем культура выходит за пределы совокупности или даже системы текстов и растворяется в социуме. Она нуждается в столь многих и разнообразных языках – семиотических системах, что при переводе с одного языка на другой какая-то ее часть непременно останется вне текста. Следовательно, культура одновременно и принадлежит, и не принадлежит семиотическому миру, что и должно характеризовать наивысший уровень языка (Мурзин, 1991, с. 9–10).

...Знание объективируется средствами языка, и потому структуры языка на всех уровнях отражают определенные уровни обобщенной структуры знания. При таком подходе устанавливаются соответствия между структурами знания, как результатом мыслительной деятельности, и языковыми структурами, то есть при описании уровней языковой системы на первый план

выдвигается способность единиц языка объективировать элементы знания, в том числе для целей коммуникации:

№ уровня	Уровни знания	Уровни языка
6	Совокупное знание о мире	Вся совокупность текстов
5	Отрасль знания	Область текстов
4	Фрагмент знания	Текст
3	Суждение	Предложение
2	Понятие	Лексический
1	Незавершенное понятие	Морфологический
0	Различение понятий	Фонологический

(Каменская, 1990, с. 51)

Упражнение II. Прочитайте фрагменты работы Л. Н. Мурзина, посвященные осмыслению центральных категорий текста – связности и цельности. Подберите небольшой по объему текст и покажите существенные проявления этих категорий.

Связность текста можно раскрыть следующим образом. Два компонента текста связаны между собой, если они имеют некоторую общую часть; нет такого компонента, который бы не был связан хотя бы с одним компонентом текста (исключения при ближайшем рассмотрении оказываются кажущимися), и, таким образом, весь текст является связным.

Поскольку любой текст имеет знаковую природу, является двусторонним, можно говорить о двух типах связности: интрасвязности, т. е. внутренней, смысловой, и экстрасвязности, внешней, охватывающей субстанциональную сторону текста, и в первую очередь – звуковую или буквенную. Обычно в тексте налицо оба типа связности. Но они относительно независимы друг от друга. Интрасвязность, например, может не получать определенного выражения в фонетической или иной субстанции текста в случае скрытого содержания. Экстрасвязность может осуществляться параллельно интрасвязности в ритмической организации текста или в звуковых повторах (рифмах – в широком смысле) независимо от лексико-грамматического содержания текста.

Текст состоит из знаков, которые могут употребляться в функции средств связности, и тогда интрасвязность влечет за собой экстрасвязность, и наоборот: как план выражения и план содержания знака они предполагают друг друга, составляют единство. <...>

Связность всех компонентов текста автоматически не приводит к цельности, хотя, вероятно, и способствует ее становлению. Цельность представляет собой иную сторону текста. Текст воспринимается носителями языка как целое. Из психологии известно понятие гештальта, когда наблюдаемый объект воспринимается в целом – без учета тех или иных деталей. Текст не исключение:

в процессе семиозиса и коммуникации он образ-гештальт. <...> Ситуативность, соотнесенность с ситуацией – конкретной или абстрактной, реальной или воображаемой, – неперемное условие цельности текста. Мы только тогда овладеваем языком, а не отдельными его компонентами, когда за текстом начинаем видеть ситуацию. Ситуативность отличает текст от любой другой значимой единицы языка. <...> Ситуативность проливает свет на природу текстовой цельности. Благодаря ситуативности текста цельность есть категория содержательная (в отличие от формальной природы связности), во всяком случае она ориентирована на содержание текста, на смысл, который приобретает текст, поставленный в соответствие с ситуацией.

Цельность текста в известном отношении аналогична цельюоформленности слова... Но если цельюоформленность слова весьма четко выражена формально (флексия, например, относится к слову в целом и тем самым как бы цементирует все его компоненты), то для цельности текста в языке не выработано достаточно строгих формальных средств. Тем не менее цельность текста получает определенное внешнее выражение. Не случайно, подобно слову, которое, будучи цельюоформленным, способно «перемещаться» в предложении и разных языках с разной степенью свободы, текст может быть «пересажен» в другой текст и стать нерасчлененным компонентом последнего... текст может войти даже в другую культуру (ср. средневековые тексты вагантов в их современной интерпретации, можно сказать, ассимиляции современной культурой). И все такие перемещения возможны благодаря цельности.

Что же обеспечивает цельность текста? Выше мы уже отмечали, что текст становится цельным, когда он соотнесен с ситуацией. Но понятие ситуации слишком широкое, чтобы однозначно репрезентировать цельность текста. В ситуацию входит описываемый объект. Если признать, что текст и есть описание объекта, то можно утверждать, что цельность текста обеспечивается в первую очередь единством описываемого объекта (вне зависимости от того, какова природа этого объекта).

Опираясь на денотативное единство текста, мы можем говорить об его отдельности, т. е. отграниченности от других текстов. До тех пор, пока описывается один и тот же объект, мы имеем дело с одним и тем же текстом. <...>

А. А. Леонтьев (Смысловое восприятие речевого сообщения, 1976) подчеркивал, что цельность и связность различны по своей природе: цельность психолнгвистична, связность лингвистична. Действительно, связность получает в тексте формальное выражение. Между компонентами текста устанавливаются определенные отношения, так или иначе фиксируемые специальными средствами. Связность текста, как и отдельного предложения, линейна, синтагматична. Цельность же, напротив, не располагает для своего выражения специальными средствами. Она обнаруживается по ассоциации с другими текстами, то есть субституционным путем. Следовательно, цельность парадигматична, и поскольку для ее характеристики необходимо привлечение

психологических ассоциаций, она не может расцениваться как чисто лингвистическое свойство текста. Ее психологическая сущность связана с единым смыслом текста, который не вытекает из смыслов его компонентов, а как бы надстраивается над ними и объединяет их в иерархическое целое.

Противопоставляя цельность и связность, нельзя не видеть, что они и предполагают друг друга, составляя известное единство. Причем ведущей стороной этого единства является цельность (Мурзин, Штерн, 1991, с. 11–18).

Упражнение 12. Прочитайте следующий фрагмент, посвященный типологии текстов. В чем состоит проблема типологии текстов? Как ее решают различные ученые?

...Типы текста выделяются на основе разных классификационных признаков. Идеальной же, по мнению многих ученых, является такая классификация, в которой все типы текста выделяются на основе единого критерия и дают в итоге представление о тексте как сложной, иерархически организованной и многоплановой структуре.

Разработка такой классификации, по-видимому, дело будущего, что связано и с очень сложным устройством текста, и с отсутствием общепринятого его определения.

До создания же единой универсальной всеохватывающей классификации целесообразно рассмотреть (или построить) несколько классификаций, отражающих разные стороны, разные составляющие, разные свойства текста. Можно надеяться, это позволит всесторонне охарактеризовать текст как лингвистическое явление.

Будем рассматривать следующие классификации:

1. По характеру построения (от 1-го, 2-го или 3-го лица).
2. По характеру передачи чужой речи (прямая, косвенная, несобственно-прямая).
3. По участию в речи одного, двух или большего количества участников (монолог, диалог, полилог).
4. По функционально-смысловому назначению (функционально-смысловые типы речи: описание, повествование, рассуждение и пр.)
5. По типу связи между предложениями (тексты с цепными связями, с параллельными, с присоединительными).
6. По функции языка и на экстралингвистической основе выделяются функциональные стили – функционально-стилистическая типология текстов» (Солганик, 2000, с. 88–89).

Упражнение 13. Раскройте особенности проявления текстовых категорий в поэтическом тексте. Охарактеризуйте тип текста по следующим параметрам: структурный, функционально-стилевой, параметр подготовленности, параметр алгоритмизации, параметр экспликации замысла, функционально-прагматический параметр, параметр

целостности и связности. Покажите обусловленность связности поэтического текста его просодической организацией. Охарактеризуйте модальность этого текста и средства ее выражения. Раскройте эстетическую природу данного стихотворения.

Февраль. Достать чернил и плакать!

Писать о феврале навзрыд,

Пока грохочущая слякоть

Весною чёрною горит.

Достать пролетку. За шесть гривен,

Чрез благовест, чрез клик колес,

Перенестись туда, где ливень

Еще шумней чернил и слез.

Где, как обугленные груши,

С деревьев тысячи грачей

Сорвутся в лужи и обрушат

Сухую грусть на дно очей.

Под ней проталины чернеют,

И ветер криками изрыт,

И, чем случайней, тем вернее

Слагаются стихи навзрыд.

1912

Б. Пастернак

Упражнение 14. Как вы понимаете категорию завершенности художественного текста. Подберите текст и покажите на примере.

Упражнение 15. Найдите в стихотворении А. С. Пушкина «Пророк» языковые средства, способствующие его связности, напряженности, экспрессивности. Почему главнейшими текстовыми категориями являются связность и цельность? Покажите на примере этого стихотворения. Каковы особенности членимости этого текста? Как соотносятся объемно-прагматическое и структурно-смысловое членения в нем? Выявите ССЦ данного стихотворения, сформулируйте их микротемы и покажите особенности семантического развертывания основной темы этого стихотворения.

Упражнение 16. Что такое смысловые связи в тексте и как они в нем формируются? Проанализируйте особенности связности стихотворения В. Хлебникова «Перевертень». Найдите в данном стихотворении палиндромы и определите их текстовые функции.

Кони, топот инок,

Но не речь, а черен он.

Идем, молод, долом меди.

Чин зван мечем навзничь.
Голод, чем меч долог?
Пал, а норов худ и дух ворона лап.
А что? Я лов? Воля отча!
Яд, яд, дядя!
Иди, иди!
Мороз в узел, лезу взором.
Солов зов, воз волос.
Колесо. Жалко поклаж. Оселок.
Сани, плот и воз, зов и толп и нас.
Горд дох, ход дрог.
И лежу. Ужели?
Зол, гол лог лоз.
И к вам и трем с смерти мавки.

Упражнение 17. Покажите антропоцентричность художественного текста на примере рассказа А. П. Чехова «Унтер Пришибеев». Раскройте содержание категории модальности текста и покажите средства ее выражения на примере этого рассказа. Почему говорят о трех антропоцентрах художественного текста? Раскройте категории «образ автора» и «образ персонажа» на примере этого рассказа, определите авторскую позицию и средства ее выражения в нем. Проведите психолингвистический эксперимент с целью выявления специфики читательского восприятия данного рассказа, сгруппируйте эмотивные реакции читателей и определите эмоциональную тональность текста. Чем отличается спонтанная устная речь от разговорной речи, изображенной в художественном тексте, и в чем они сходны?

Упражнение 18. Покажите особенности проявления антропоцентризма как свойства художественного текста в стихотворении С. Есенина. Как соотносятся категории образа автора и лирического героя в поэтическом стихотворении? Сгруппируйте лексические, синтаксические, стилистические средства выражения авторской позиции. Какова эмоциональная тональность этого стихотворения и чем она порождается? Покажите роль образных средств в формировании экспрессивности и эстетичности текста. В чем специфика категорий отдельности и завершенности? Покажите на примере этого текста.

Сыплет черемуха снегом,
Зелень в цвету и росе.
В поле, склоняясь к побегам,
Ходят грачи в полосе.

Никнут шелковые травы,
Пахнет смолистой сосной.
Ой вы, луга и дубравы, —
Я одурманен весной.

Радуют тайные вести,
Светятся в душу мою.
Думаю я о невесте,
Только о ней лишь пою.

Сыпь ты, черемуха снегом,
Пойте вы, птахи, в лесу.
По полю зыбистым бегом
Пеной я цвет разнесу.

Упражнение 19. В чем специфика выражения образности в стихотворении О. Мандельштама «Природа – тот же Рим...»? Определите ключевую эстетизируемую метафору данного текста. Покажите текстообразующую функцию сравнения в данном стихотворении. Опишите пресуппозиции, связанные с адекватным осмыслением данного стихотворения. Какие ассоциации исторического характера возникают в вашем сознании после его прочтения?

Природа – тот же Рим и отразилась в нем.
Мы видим образы его гражданской мощи
В прозрачном воздухе, как в цирке голубом,
На форуме полей и в колоннаде роши.

Природа – тот же Рим, и, кажется, опять
Нам незачем богов напрасно беспокоить –
Есть внутренности жертв, чтоб о войне гадать,
Рабы, чтобы молчать, и камни, чтобы строить!

Упражнение 20. Сделайте комплексный анализ текстовых категорий на примере стихотворения М. Ю. Лермонтова «Парус», выявите его основные текстовые единицы и текстовые уровни, охарактеризуйте текст в типологическом аспекте.

Вопросы для самопроверки

1. Каковы предпосылки лингвистического анализа текста?
2. Назовите основные аспекты и направления изучения текста.
3. Чем объясняется множественность определений текста?
4. Покажите особенности изучения текста в психолингвистическом освещении.
5. Каковы основные аспекты изучения текста в прагматическом аспекте?
6. В чем заключаются основные деривационные механизмы текстообразования?
7. Раскройте своеобразие когнитивного направления в изучении текста.
8. В чем заключается проблема определения текста и чем она обусловлена?
9. Чем отличается художественный текст от других типов текста?
10. Покажите взаимодействие текста и культуры.

11. Раскройте понятия «уровни текста» и «уровни анализа текста». Как они соотносятся?
12. Какова проблема описания и выделения единиц текста?
13. Как решается проблема классификации и типологии текстов?
14. Назовите основные категории и свойства текста, раскройте их содержание.
15. Каковы предпосылки лингвистического анализа текста?
16. Назовите основные аспекты и направления изучения текста.

ГЛАВА 1

ЭКСТРАЛИНГВИСТИЧЕСКИЕ ПАРАМЕТРЫ АНАЛИЗА ТЕКСТА

Текст и культура. – Текст и общество. – Текст и эпоха. – Экстралингвистически обусловленные категории текста. – Интертекстуальность, диалогичность, социологичность. – Внетекстовые пресуппозиции: время создания литературно-художественного произведения, историко-культурная информация, связанная с именем автора, личность и судьба автора и др.

Упражнение 21. Прочитайте фрагменты статьи Ю. М. Лотмана «Семиотика культуры и понятие текста» (1996). Как автор определяет культурологический аспект анализа текста? Каковы принципы типологии социально-коммуникативных процессов?

В динамике развития семиотики за последние пятнадцать лет можно уловить две тенденции. Одна направлена на уточнение исходных понятий и определение процедур порождения. Стремление к точному моделированию приводит к созданию метасемиотики: объектом исследования становятся не тексты как таковые, а модели текстов, модели моделей и т. д. Вторая тенденция сосредоточивает внимание на семиотическом функционировании реального текста. <...>

Оформление семиотики культуры – дисциплины, рассматривающей взаимодействие разноуровневых семиотических систем, внутреннюю неравномерность семиотического пространства, необходимость культурного и семиотического полиглотизма, в значительной мере сдвинуло традиционные семиотические представления. Существенной трансформации подверглось понятие текста. Первоначальные понятия текста, подчеркивавшие его единую сигнальную природу, или нерасчленимое единство его функций в некоем культурном контексте, или какие-либо иные качества, имплицитно или эксплицитно подразумевали, что текст есть высказывание на каком-либо одном языке. Первая брешь в этом, как казалось, само собой подразумеваемом представлении была пробита именно при рассмотрении понятия текста в плане

семиотики культуры. Было обнаружено, что для того, чтобы данное сообщение могло быть определено как «текст», оно должно быть минимально, дважды закодировано. Так, например, сообщение, определяемое как «закон», отличается от описания некоего криминального случая тем, что одновременно принадлежит и естественному и юридическому языку, составляя в первом случае цепочку знаков с разными значениями, а во втором – некоторый сложный знак с единым значением. То же самое можно сказать и о текстах типа «молитва» и др. <...>

Дальнейшая динамика художественных текстов, с одной стороны, направлена на повышение их целостности и имманентной замкнутости, подчеркивание значимости границ текста, а с другой, на увеличение внутренней семиотической неоднородности, противоречивости произведения, развития в нем структурно-контрастных подтекстов, имеющих тенденцию ко все большей автономии. Колебание в поле «семиотическая однородность ↔ семиотическая неоднородность» составляет одну из образующих историко-литературной эволюции. Из других важных моментов ее следует подчеркнуть напряжение между тенденцией к интеграции – превращению контекста в текст (складываются такие тексты, как «лирический цикл», «творчество всей жизни как одно произведение» и проч.) и дезинтеграции – превращению текста в контекст (роман распадается на новеллы, части становятся самостоятельными эстетическими единицами). В этом процессе позиции читателя и автора могут не совпадать: там, где автор видит целостный единый текст, читатель может усматривать собрание новелл и романов (ср. творчество Фолкнера), и наоборот (так, Надеждин в значительной мере истолковал «Графа Нулина» как ультра-романтическое произведение потому, что поэма появилась в одной книжке с «Балом» Баратынского и обе поэмы были восприняты критиком как один текст). Известны в истории литературы случаи, когда читательское восприятие того или иного произведения определялось репутацией издания, в котором оно было опубликовано, и случаи, когда это обстоятельство никакого значения для читателя не имело.

Сложные историко-культурные коллизии активизируют ту или иную тенденцию. Однако потенциально в каждом художественном тексте присутствуют обе они в их сложном напряжении.

Создание художественного произведения знаменует качественно новый этап в усложнении структуры текста. Многослойный и семиотически неоднородный текст, способный вступать в сложные отношения как с окружающим культурным контекстом, так и с читательской аудиторией, перестает быть элементарным сообщением, направленным от адресанта к адресату. Обнаруживая способность конденсировать информацию, он приобретает память. Одновременно он обнаруживает качество, которое Гераклит определил как «самовозрастающий логос». На такой стадии структурного усложнения текст обнаруживает свойства интеллектуального устройства: он не только передает вложенную извне информацию, но и трансформирует сообщения и вырабатывает новые.

В этих условиях социально-коммуникативная функция текста значительно усложняется. Ее можно свести к следующим процессам:

1. Общение между адресантом и адресатом. Текст выполняет функцию сообщения, направленного от носителя информации к аудитории.

2. Общение между аудиторией и культурной традицией. Текст выполняет функцию коллективной культурной памяти. В качестве таковой он, с одной стороны, обнаруживает способность к непрерывному пополнению, а с другой, к актуализации одних аспектов вложенной в него информации и временному или полному забыванию других.

3. Общение читателя с самим собою. Текст – это особенно существенно для традиционных, древних, отличающихся высокой степенью каноничности текстов, – актуализирует определенные стороны личности самого адресата. В ходе такого общения получателя информации с самим собою текст выступает в роли медиатора, помогающего перестройке личности читателя, изменению ее структурной самоориентации и степени связи с метакультурными конструкциями.

4. Общение читателя с текстом. Проявляя интеллектуальные свойства, высокоорганизованный текст перестает быть лишь посредником в акте коммуникации. Он становится равноправным собеседником, обладающим высокой степенью автономности. И для автора (адресанта), и для читателя (адресата) он может выступать как самостоятельное интеллектуальное образование, играющее активную и независимую роль в диалоге. В этом отношении древняя метафора «беседовать с книгой» оказывается исполненной глубокого смысла.

5. Общение между текстом и культурным контекстом. В данном случае текст выступает не как агент коммуникативного акта, а в качестве его полноправного участника, как источник или получатель информации. Отношения текста к культурному контексту могут иметь метафорический характер, когда текст воспринимается как заменитель всего контекста, которому он в определенном отношении эквивалентен, или же метонимический, когда текст представляет контекст как некоторая часть – целое. Причем поскольку культурный контекст – явление сложное и гетерогенное, один и тот же текст может вступать в разные отношения с его разными уровневыми структурами. Наконец, тексты, как более стабильные и отграниченные образования, имеют тенденцию переходить из одного контекста в другой, как это обычно случается с относительно долговечными произведениями искусства: перемещаясь в другой культурный контекст, они ведут себя как информант, перемещенный в новую коммуникативную ситуацию, – актуализируют прежде скрытые аспекты своей кодирующей системы. Такое «перекодирование самого себя» в соответствии с ситуацией обнажает аналогию между знаковым поведением личности и текста. Таким образом, текст, с одной стороны, уподобляясь культурному макрокосму, становится значительнее самого себя и приобретает черты модели культуры, а с другой, он имеет тенденцию осуществлять самостоятельное поведение, уподобляясь автономной личности.

Упражнение 22. Прочитайте следующие размышления В. П. Белянина о значимости для анализа и типологизации художественных текстов его экстралингвистических параметров.

... Одним из параметров типологизации является время написания текста (литература Средневековья, скажем, отличается от современной по своим языковым и стилевым характеристикам). Существенной для художественного текста является его (а точнее, его автора) национально-культурная принадлежность, определяющая язык и во многом речевую системность образных средств текста. <...>

Иногда лингвистический анализ сближается с лингвострановедческим, для которого текст является в первую очередь компонентом культуры. Тогда в тексте выявляются элементы, не могущие быть понятыми адекватно в рамках данной культуры и нуждающиеся в культурологическом комментировании. <...>

Исходя из сказанного, многоплановыми представляются и функции художественного текста. Он выступает в качестве и основной единицы коммуникации, и способа хранения и передачи информации, и формы существования культуры, и продукта определенной исторической эпохи, и отражения жизни индивида и т. п. Именно это создает основы для множественности описаний текста и для его многочисленных определений (Белянин, 2000, с. 8–14).

Упражнение 23. Прочитайте фрагмент научной работы В. А. Масловой, посвященный раскрытию содержания понятия «фон восприятия».

Создание фона восприятия – важный этап для филологического, целостного восприятия текста: связь произведения с эпохой, философскими течениями, религиозными верованиями, различными искусствами. Причем у какого-то писателя заметнее, например, социальные ориентации (Н. А. Некрасов, В. С. Высоцкий), у других же – собственно эстетические искания. Бывает, что в творчестве писателя или поэта эти тенденции переплетаются, создавая дополнительные сложности в восприятии и понимании произведения. Так, Ю. Карабчиевский, активно не принимавший поэзию В. В. Маяковского, встретившись с его глубоко лиричным и по-настоящему поэтическим стихотворением «Лиличка!», не мог им искреннее не восхищаться. Поэтому филологический анализ позволяет избежать того, чтобы живые фигуры отечественной словесности (А. С. Пушкин, Б. Л. Пастернак, А. П. Чехов, М. А. Булгаков и др.) затекали и превращались в «скульптурную группу».

На первый взгляд «филологическое» вмешательство в текст кажется досадной помехой, затрудняющей процесс приобщения к интимно-лирическому, сугубо индивидуальному эмоционально-рациональному постижению мира поэтом или писателем. На самом же деле такой анализ – это как бы увеличительное стекло, сквозь которое текст только сильнее воздействует на читателя, сильнее прижигает

его душу. Нужно только соблюдать внутреннюю меру, не допускать излишне прямолинейного толкования, так как при этом могут исчезнуть «приращенные смыслы» (по В. В. Виноградову) – тончайшие оттенки, нюансы намерений и чувств, описываемых автором (Маслова, 2000, с. 13–14).

Упражнение 24. Прочитайте отрывок из книги С. С. Аверинцева «Поэты» (гл. «Судьба и весть Осипа Мандельштама»). Объясните смысл названия главы книги С. С. Аверинцева. Определите характер информации, содержащейся: а) в письме О. Мандельштама к Ю. Тынянову; б) в авторской речи. Какие аспекты затрагивает С. С. Аверинцев, исследуя творчество О. Мандельштама? Как определяет О. Мандельштам категорию «бытие поэта»? Составьте творческий портрет О. Мандельштама, используя данный отрывок, а также ваши знания о жизни, судьбе и творчестве этого поэта.

В письме Мандельштама к Тынянову от 21 января 1937 года – таком судорожном и трудном, написанном поистине *de profundis*, из глубины, из бездны, – есть слова: «Вот уже четверть века, как я, мешая важное с пустяками, наплываю на русскую поэзию, но вскоре стихи мои сольются с ней, кое-что изменив в ее строении и составе».

Ничего не скажешь – все исполнилось, все сбылось. Предсказание воронежского ссыльного оправдано временем. Стихов его невозможно отторгнуть от полноты русской поэзии. Сдвиги «в ее строении и составе» необратимы – след алмазом по стеклу, как Мандельштам выразился однажды о воздействии Чаадаева. Масштаб мандельштамовского творчества – объективно уже вне споров. Другое дело, что всегда, может быть, будут люди, которых Мандельштам просто раздражает; что же, в его мысли, в его поэзии, во всем его облике и впрямь есть нечто царапающее, задевающее за живое, принуждающее к выбору между преданностью, которая простит все, и нелюбовью, которая не примет ничего. Отнестись к нему «академически», то есть безразлично, не удастся. Прописать бесприютную тень бесприютного поэта в ведомственном доме отечественной литературы, отвести для него нишу в пантеоне и на этом успокоиться – самая пустая затея. Уж какой там пантеон, когда у него нет простой могилы, и это очень важная черта его судьбы. Что касается литературы, не будем забывать, что в его лексиконе это слово бранное: отчасти вслед за дорогим ему Верленом, но куда резче Верлена и с другими акцентами. «Было два брата Шенье – презренный младший весь принадлежит литературе, казненный старший сам ее казнил». У нас еще будет случай подумать и поговорить о смысле этой фразы; а пока будем помнить поразительный факт: бытие поэта понято Мандельштамом как смертельная борьба не с «литературщиной», а с литературой, то есть именно с тем, говоря по-соловьевски, отвлеченным началом, которое берется благодушно узаконить поэзию – и через это благополучно нейтрализовать ее. Вот перспектива, перед лицом которой поэт – «оскорбленный и оскорбитель» (Аверинцев, 1996, с. 189–190).

Упражнение 25. Прочитайте отрывок из книги Ю. В. Казарина «Поэтический текст как система». Почему художественный текст должен рассматриваться как сложная система? Каково соотношение трех типов систем – языка, культуры и текста? Дайте определение культурного пространства текста. Перечислите экстралингвистические параметры художественного текста.

Поэтический текст, являясь одним из наиболее сложных и комплексных знаков систем языка и культуры, безусловно, как система, как совокупность языковых/текстовых знаков неоднороден и включает в себя по крайней мере три структурных макрокомпонента – три пространства: культурное, языковое и эстетическое. Пространство ПТ (поэтического текста) – это явление метатекстовое, которое можно определить как комплекс представлений, образов, смыслов, формирующихся по отношению к данному поэтическому тексту и связанных как с его языковыми реализациями, логико-смысловой структурой, так и с категориями внетекстовыми – такими, как поэтическая графика, «дикция» (Бродский, 1998) и др., а также главным образом соотносимых с культурной и эстетической спецификой поэтического текста (поэтологические особенности ПТ: хронологические, биографические, географические, социальные и т. п. факты; индивидуально-авторские и объективные эстетические и функциональные особенности ПТ: идиостиль, метод, направление, школа и т. п.) (Казарин, 1999, с. 43).

Упражнение 26. Прочитайте отрывок из книги Д. С. Лихачева «Литература – реальность – литература». Каково, по мнению автора, соотношение литературы и реальной действительности? О каких экстралингвистических параметрах художественного текста говорит ученый?

В любом литературном явлении так или иначе многообразно и многообразно отражена и преображена реальность: от реальности быта до реальности исторического развития (прошлого и современности), от реальности жизни автора до реальности самой литературы в ее традициях и противопоставлениях: она представляет собой не только развитие общих эстетических и идейных принципов, но движение конкретных тем, мотивов, образов, приемов.

Литературное произведение распространяется за пределы текста. Оно воспринимается на фоне реальности и в связи с ней. Город и природа, исторические события и реалии быта – все это входит в произведение, без которых оно не может быть правильно воспринято. Реальность – как бы комментарий к произведению, его объяснение. Наиболее полное и конкретное восприятие нами прошлого происходит через искусство и больше всего через литературу. Но и литература отчетливее всего воспринимается при знании прошлого и действительности. Нет четких границ между литературой и реальностью (Лихачев, 1987, с. 221).

Упражнение 27. Прочитайте отрывок из комментария Д. С. Лихачева к стихотворению А. Блока «Ночь, улица, фонарь, аптека...». Какие экстралингвистические параметры этого стихотворения учитывает в своем комментарии Д. С. Лихачев? Произведите сопоставительный анализ петербургского пейзажа (аптеки на набережной Адмирала Лазарева) с графической и содержательной композицией стихотворения.

[Стихотворение «Ночь, улица, фонарь, аптека...»] входит в цикл «Пляски смерти». Мост на Крестовский остров был по ночам особенно пустынен, не охранялся городскими. Может быть, поэтому он всегда притягивал к себе самоубийц. До революции первая помощь при несчастных случаях оказывалась обычно в аптеках. В аптеке на углу Большой Зелениной и набережной (ныне набережной Адмирала Лазарева, дом 44) часто оказывалась помощь покушавшимся на самоубийство. Это была мрачная, захолустная аптека. Знаком аптеки служили большие вазы с цветными жидкостями (красной, зеленой, синей и желтой), позади которых в темную пору суток зажигались керосиновые лампы, чтобы можно было легче найти аптеку (золотой крендель был знаком булочной, золотая голова быка – мясной, большие очки с синими стеклами – оптической мастерской и пр.). Берег, на котором стояла аптека, был в те времена низким (сейчас былой деревянный мост заменен на железобетонный, подъезд к нему поднят и окна бывшей аптеки наполовину ушли в землю; аптеки тут уже нет). Цветные огни аптеки и стоявший у въезда на мост керосиновый фонарь отражались в воде Малой Невки. «Аптека самоубийц» имела опрокинутое отражение в воде; низкий берег без гранитной набережной как бы разрезал двойное тело аптеки: реальное и опрокинутое в воде, «смертное». Стихотворение «Ночь, улица...» состоит из двух четверостиший. Второе четверостишие (отраженно-симметричное к первому) начинается словом «Умрешь». Если первое четверостишие, относящееся к жизни, начинается словами «Ночь, улица, фонарь, аптека», то второе, говорящее о том, что после смерти «повторится все, как встарь», заканчивается словами, как бы выворачивающими наизнанку начало первого: «Аптека, улица, фонарь». В этом стихотворении содержание его удивительным образом слито с его построением. Изображено отражение в опрокинутом виде улицы, фонаря, аптеки. Это отражение отражено (я намеренно повторяю однокоренные слова – «отражение отражено») в построении стихотворения, а тема смерти оказывается бессмысленным обратным отражением прожитой жизни: «Исхода нет» (Лихачев, 1987, с. 339).

Упражнение 28. Прочитайте отрывок из книги М. В. Тростникова «Поэтология». Выявите основные аспекты определения понятия «культураология», данного автором. Определите место культураологических исследований в филологическом анализе художественного текста.

Культураология как дисциплина по природе своей обобщающая подразумевает необходимость комплексного подхода к анализируемым явлениям,

19-3996

высокую степень аккумуляции исходных данных, эмпирически наблюдаемых членом культурного социума, вычленяемым и анализируемым в рамках традиционных гуманитарных дисциплин, объектом изучения которых являются более частные проблемы (Тростников, 1997, с. 5).

Упражнение 29. Прочитайте стихотворение Б. Пастернака «Марбург», а также примечания к этому тексту. Установите время создания этого стихотворения, а также повод, послуживший его написанию.

Я вздрагивал. Я загорался и гас,
Я трясся. Я сделал сейчас предложение, —
Но поздно, я сдрейфил, и вот мне — отказ.
Как жаль её слез! Я святого блаженной!

Я вышел на площадь. Я мог быть сочтен
Вторично родившимся. Каждая малость
Жила и, не ставя меня ни во что,
В прощальном значении своем подымалась.

Плитняк раскалялся, и улицы лоб
Был смугл, и на небо глядел исподлобья
Бульжник, и ветер, как лодочник, греб
По липам. И всё это были подобья.

Но, как бы то ни было, я избегал
Их взглядов. Я не замечал их приветствий.
Я знать ничего не хотел из богатств.
Я вон вырывался, чтоб не разреветься.

Инстинкт прирожденный, старик-подхалим,
Был невыносим мне. Он крался бок о бок
И думал: «Ребьячья зазноба. За ним,
К несчастью, придется присматривать в оба».

«Шагни, и еще раз», — твердил мне инстинкт
И вел меня мудро, как старый схоластик,
Чрез девственный непроходимый тростник
Нагретых деревьев, сирени и страсти.

«Научишься шагом, а после хоть в бег», —
Твердил он, и новое солнце с зенита
Смотрело, как сызнава учат ходьбе
Туземца планеты на новой планиде.

Одних это всё ослепляло. Другим —
Той тьмою казалось, что глаз хоть выколи.

Копались цыплята в кустах георгин,
Сверчки и стрекозы, как часики, тикали.

Плыла черепица, и полдень смотрел,
Не смаргивая, на кровли. А в Марбурге
Кто, громко свища, мастерил самострел,
Кто молча готовился к Троицкой ярмарке.

Желтел, облака пожирая, песок,
Предгрозье играло бровями кустарника.
И небо спекалось, упав на кусок
Кровоостанавливающей арники.

В тот день всю тебя, от гребенок до ног,
Как трагик в провинции драму Шекспирову,
Носил я с собою и знал назубок,
Шатался по городу и репетировал.

Когда я упал пред тобой, охватив
Туман этот, лед этот, эту поверхность
(Как ты хороша!) – этот вихрь духоты...
О чем ты? Опомнись! Пропало... Отвергнуто.

Тут жил Мартин Лютер. Там – братья Grimm,
Когтистые крыши. Деревья. Надгробья.
И всё это помнит и тянется к ним.
Всё – живо. И все это тоже – подобья.

Нет, я не пойду туда завтра. Отказ –
Полнее прощанья. Всё ясно. Мы квиты.
Вокзальная суতোлка не про нас.
Что будет со мною, старинные плиты?

Повсюду портпледы разложит туман,
И в обе оконницы вставят по месяцу.
Тоска пассажиркой скользнет по томам
И с книжкой на оттоманке поместится.

Чего же я трушу? Ведь я, как грамматику,
Бессонницу знаю. У нас с ней союз.
Зачем же я, словно прихода лунатика,
Явления мыслей привычных боюсь?

Ведь ночи играть садятся в шахматы
Со мной на лунном паркетном полу,
Акацией пахнет, и окна распахнуты,
И страсть, как свидетель, сидит в углу.

И тополь – король. Я играю с бессонницей.
И ферзь – соловей. Я тянусь к соловью.
И ночь побеждает, фигуры сторонятся,
Я белое утро в лицо узнаю.

1916, 1928

ПБ-17. – Избр. – 26, без строф 1–7, 13–17, вар. ст. 37, 39, 40, 82 дата: 1916. – Зв. 1928, ; 9, вар. ст. 76, дата: 1915–28. – ПБ-29. – Избр. – 33, без строф 5–8, 13–15. – Избр. – 34, без строф 5–8, 13–15. – Избр. – 45, без строф 14–15, вор. ст. 63, 70–72, дата: 1915. – Избр. – 48, без строф 5–8, 13–15, 17–18, вар. ст. 63, дата: 1915–1927. – Печ. по ПБ-29. Авт. маш. с загл. «Из Марбургских воспоминаний – черновой фрагмент» и дарственной надписью: «Фанни Николаевне в память Энева вечера возникновения сих воспоминаний. Борис Пастернак. 10.V.1916» (собр. И. Б. Збарского; см. примеч. 45). Экз. ПБ-17 с правкой; М-56, без строф 5–8, 13–15, к вар. ст. 70–72 авт. замечание для составителя сборника: «Чуть тронул. Рискните перенести правку. Не могу отделаться от чувства, что среди моря метафоричных неясностей здесь именно требуется психологическая, почти протокольная сухость». На полях М-56 ответ Банникова: «Строфу поправленную тронуть еще, две последние строчки. Правка пока не перенесена». Верстка, без строф 5–8, 13–15. Сверка, без строф 5–8, 13–15, ст. 70–72 в ред. ПБ-29. Марбург – университетский город в Германии, где летом 1912 г. П. изучал философию, писал стихи, сделал предложение И. Д. Высоцкой и получил отказ (ср. ВП, С. 208–241, 343–344 и ст-ние № 14). Арника – лекарственное растение. Портплед – дорожная сумка для постельных принадлежностей (Пастернак, 1990, с. 457).

Упражнение 30. Составьте историко-культурную справку к стихотворению Б. Пастернака «Марбург», учитывая такие экстралингвистические параметры, как личность автора, особенности его поэтики и индивидуально-авторского стиля, время написания данного текста, факты биографии поэта, отраженные в стихотворении и т. д. Найдите в тексте стихотворения лексику, репрезентирующую историко-культурную информацию.

Какими языковыми средствами отображаются ситуации предложения руки и отказа в данном стихотворении? Какими образными средствами выражается авторская оценка этих ситуаций?

Упражнение 31. Прочитайте стихотворение А. Блока «Я пригвожден к трактирной стойке...», а также примечания к этому тексту. Составьте историко-культурную справку к этому стихотворению, учитывая экстралингвистическую информацию, содержащуюся в комментариях к тексту стихотворения и известную вам из других источников. Найдите в тексте лексику, содержащую в себе национально-культурную информацию. Составьте функционально-текстовую лексическую группу, способствующую формированию образного представления счастья в стихотворении А. Блока.

Я пригвожден в трактирной стойке.
Я пьян давно. Мне все – равно..
Вон счастье мое – на тройке
В серебристый дым унесено...

Летит на тройке, потонуло
В снегу времен, в дали веков...
И только душу захлестнуло
Сребристой мглой из-под подков...

В глухую темень искры мечет,
От искр всю ночь, всю ночь светло...
Бубенчик под дугой лепечет
О том, что счастье прошло...

И только сбруя золотая
Всю ночь видна... Всю ночь слышна...
А ты, душа... душа глухая...
Пьяным пьяна... пьяным пьяна...

26 октября 1908

Впервые – «Новое образование», 1910, № 1/2. К черновику этого стихотворения в записной книжке Блока непосредственно примыкает следующая запись – план дальнейших строф, проясняющий и расширяющий идейное содержание незавершенного замысла: «И вот поднимается тихий занавес наших сомнений, противоречий, падений и безумств: слышите ли вы задыхающийся гон тройки? Видите ли ее, ныряющую по сугробам мертвой и пустынной равнины? Это – Россия летит неведомо куда – в сине-голубую пропасть времен – на разубранной своей и разукрашенной тройке. Видите ли вы ее звездные очи – с мольбой, обращенною к нам: – Полюби меня, полюби красоту мою! – Но нас от нее отделяет эта бесконечная даль времен, эта синяя морозная мгла, эта снежная звездная сеть. – Кто же проберется навстречу летящей тройке тропами тайными и мудрыми, кротким словом остановит взмысленных коней, смелой рукою опрокинет демонского ямщика и...» (на этом запись обрывается; развитие этой темы – в статьях Блока 1908 г.: «Вопросы, вопросы и вопросы», «Народ и интеллигенция», «Стихия и культура» и «Дитя Гоголя» – см.: «Собр. соч.», тт. VIII и IX) (Блок, 1955, с. 745).

Упражнение 32. Прочитайте последнее стихотворение С. Есенина и примечания к нему. Охарактеризуйте данный текст в экстралингвистическом аспекте.

До свиданья, друг мой, до свиданья.
Милый мой, ты у меня в груди.
Предназначенное расставанье
Обещает встречу впереди.

До свиданья, друг мой, без руки, без слова,
Не грусти и не печаль бровей, –
В этой жизни умирать не ново,
Но и жить, конечно, не новей.

1925

Упражнение 34. Прочитайте следующие рассуждения ученых, связанные с раскрытием понятия пресуппозиции. Подберите примеры прецедентных текстов из современной массовой культуры.

Многое в толковании художественного произведения строится на пресуппозиции.

Пресуппозиция – это те условия, при которых достигается адекватное понимание смысла предложения <...>

Подтекст же – явление чисто лингвистическое, но выводимое из способности предложений порождать дополнительные смыслы благодаря разным структурным особенностям, своеобразию сочетания предложений, символике языковых фактов. <...>

Здесь опять необходимо упомянуть о тезаурусе читателя. Чем этот тезаурус богаче и разнообразнее, чем больше развита способность читателя аналитически воспринимать текст, тем конкретнее выступают для него очертания несказанного, подразумеваемого (Гальперин, 1981, с. 44–45).

Уровень лингвистической прагматики – довольно широкий и не вполне определенный в своих границах – так или иначе связывается с целым текстом. Те явления, которые обладают прагматической значимостью, проявляют себя только на фоне текста, за которым всегда стоит автор (даже если автор коллективный) – человек, языковая личность. <...> Говоря о прагматике, в лингвистике обычно на первый план выдвигают дейксис, оценку и пресуппозицию. Что касается последней, то она, предполагая общий фон знаний говорящего и слушающего, одной своей стороной примыкает к уровню когнитивному, уровню знаний о мире. Прагматическую значимость пресуппозиция обретает благодаря тому, что она всегда имеет субъективную окраску: выбор той или иной пресуппозиции целиком зависит от субъективного произвола говорящего. <...>

Прецедентные тексты... в каком-то смысле можно рассматривать как разновидность пресуппозиций. Поскольку подразумевается, что эти тексты должны быть известны всем носителям языка, то они входят в общий фонд знаний, в фонд «национальной памяти», составляя часть «апперцепционной базы» (Якубинский) говорящих и слушающих (Караулов, 1999, с. 97–99).

Упражнение 35. Прочитайте рассуждения Л. Н. Мурзина о культуре и месте текста в культуре.

Культура (в собственном узком смысле, т. е. духовная культура) представляется наивысшим семиотическим уровнем; этот уровень двойствен и противоречив. С одной стороны, получая свое выражение в текстах и через тексты, культура остается в пределах языка в самом широком смысле последнего термина. Это положение важно для культурологии, и мы вправе рассчитывать

на успешное исследование культуры лингвистическими, шире – семиотическими методами. Но постулировать этот уровень важно в первую очередь для самой теоретической лингвистики. Ведь текст как объект лингвистического исследования, уже значительно обогативший нашу науку, именно в составе культуры приобретает свою полную окончательную определенность: только зная культуру, в которую включается данный текст, мы получаем возможность постигнуть его наиболее глубокие смысловые пласты.

Однако, с другой стороны, культура не может быть сведена к отдельным текстам, даже к их бесконечному числу. Она обладает своими особенными качествами, которые и выводят ее за рамки языка. Перефразируя слова Э. Бенвениста, можно сказать, что культура принадлежит не только миру языка (семиотических систем), но и миру социума, миру действительной жизни (Мурзин, 1994, с. 169).

Упражнение 36. Расскажите, какая историко-культурная информация связана у вас с именами следующих поэтов и писателей: М. В. Ломоносова, И. А. Крылова, В. А. Жуковского, Н. А. Некрасова, А. Блока, В. Маяковского, С. Есенина, М. Горького, М. Булгакова, Ч. Айтматова, В. Высоцкого, С. Довлатова, А. И. Солженицына (на выбор).

Упражнение 37. Прочитайте следующие определения категории интертекстуальности. Покажите различие осмысления этой категории разными учеными. Чья точка зрения вам кажется ближе?

...Прочтение Текста – акт одноразовый... <...> ...и вместе с тем оно сплошь соткано из цитат, отсылок, отзвуков; все это языки культуры (а какой язык не является таковым?), старые и новые, которые проходят сквозь текст и создают мощную стереофонию. Всякий текст есть между-текст по отношению к какому-то другому тексту, но эту интертекстуальность не следует понимать так, что у текста есть какое-то происхождение... <...> ...текст... <...> ...образуется из анонимных, неуловимых и вместе с тем уже читанных цитат – из цитат без кавычек (Барт, 1989, с. 418).

...Интертекстуальность – это слагаемое широкого родового понятия, так сказать, интер/...альности, имеющего в виду, что смысл художественного произведения полностью или частично формулируется посредством ссылки на иной текст, который отыскивается в творчестве того же автора, в смежном искусстве, в смежном дискурсе или предшествующей литературе (Смирнов, 1985, с. 12).

...Каждый тип дискурса, определяемый обычно как литературный, имеет нелитературных «родственников», более близких ему, чем какой-либо иной тип «литературного дискурса». Так, некоторые типы лирических стихотворений и молитва подчиняются большему количеству общих для них правил, чем

то же стихотворение или исторический роман типа «Война и мир». Таким образом, оппозиция между литературой и нелитературой уступает место типологии дискурсов (Тодоров, 1983, с. 368).

Каждое произведение, выстраивая свое интертекстуальное поле, создает собственную историю культуры, переструктурирует весь предшествующий культурный фонд. Именно поэтому можно утверждать, что теория интертекстуальности – это путь к обновлению нашего понимания истории, которая может быть включена в структуру текста в динамическом, постоянно меняющемся состоянии (Ямпольский, 1993, с. 407–408).

Всякий текст содержит в себе явные и скрытые цитаты, поскольку создается не на пустом месте, а в сформированной до него текстовой среде. Отсюда вытекает, что все тексты находятся в диалогических отношениях: «...всякий текст вбирает в себя другой текст и является репликой в его сторону», – пишет французский семиолог и литературовед Ю. Кристева... Эта исследовательница была основателем так называемой теории интертекстуальности, согласно которой текст существует только как точка пересечения множества интертекстуальных (=межтекстовых) связей. <...> Интертекстуальность, понимаемая как наличие в тексте элементов (частей) других текстов, присуща любому тексту. Однако если это свойство становится для данного текста доминирующим, то он теряет цельность (Лукин, 1999, с. 54).

Цитата – одно из основных понятий интертекстуальности, которая разрабатывается преимущественно в рамках литературоведения и семиотики искусства. По этой причине содержание, вкладываемое в термин «цитата», характеризуется широтой охвата и некоторой неопределенностью. <...>... в свете сказанного цитата – это любое осознанное или не осознанное автором включение в его текст любого знака из «чужого» текста или другой знаковой системы. И поскольку художник создает текст в процессе диалога с другими текстами, с культурой вообще, понимаемой также как текст, всякий художественный текст состоит из цитат или, иными словами, является интертекстом. Следовательно, интертекстуальность всегда первична по отношению к текстовости – «нет текста, кроме интертекста» (Ш. Гривель). <...> Роль цитаты в тексте может быть различной – от незначительной до весьма существенной, если она располагается в сильной позиции текста. Самый простой случай цитаты последнего рода – цитата-заглавие: «Гамлет Щигровского уезда» И. С. Тургенева, «Леди Макбет Мценского уезда» Н. С. Лескова, «Красная Шапочка» Д. С. Мережковского и т. п. (Лукин, 1999, с. 71).

С точки зрения читателя интертекстуальность – это установка на (1) более углубленное понимание текста или (2) разрушение непонимания текста (текстовых аномалий) за счет многомерных связей с другими текстами (Фатеева, 1997, с. 12).

Межтекстовая компетентность читателя (реципиента) оказывается решающей в декодировании (понимании) смыслов данного текста. Ю. Кристева, Г. Г. Рупрехт, У. Эко утверждают: ни один текст не читается (не понимается) независимо от читательского опыта. Межтекстовые читательские фреймы являются специальным средством перекодирования каждого нового текста, который в свою очередь расширяет глобальный интертекстуальный фрейм... Несомненно, у разных читателей (получателей текста) эти интертекстуальные фреймы различны, чем и объясняются различные уровни (и их глубина) понимания одного и того же текста (и особенно его эмотивных смыслов) различными читателями. Текст и как выражение, и как содержание видится разным читателям по-разному, отсюда и множественность (до непримиримости) его интерпретаций.

Интертекстуальность как межтекстуальный фрейм, таким образом, является еще одной закономерностью, без учета которой адекватное понимание всех смыслов художественного текста невозможно. <...> Интертекстуальное поле – место встречи бесконечных смысловых валентностей, ибо само это поле – «бесконечный корпус»... текстов, который присутствует в памяти читателя и «всплывает» при прочтении очередного текста, влияя на его осмысление. Прочтение любого текста осуществляется в свете интертекста и порождения транстекста (Шаховский и др., 1998, с. 37–38).

Интертекст – это объективно существующая информационная реальность, являющаяся продуктом творческой деятельности человека, способная бесконечно самогенерировать по стреле времени. В соответствии с этим утверждения типа «Интертекст вокруг нас» или «У нас один интертекст» представляются некорректными... <...>

...Онтологическое свойство любого текста (прежде всего художественного), определяющее его «вписанность» в процесс (литературной) эволюции, мы и называем интертекстуальностью. Можно сказать, что художественное произведение становится текстом тогда, когда актуализируется его интертекстуальность.

Подобно любому общему определению, понятие интертекстуальности может быть уточнено в разных аспектах. Так, в свете теории референции и интертекстуальность можно определить как двойную референтную отнесенность текста (полиреферентность) к действительности и к другому тексту (текстам). С позиций теории информации интертекстуальность – это способность текста накапливать информацию не только за счет непосредственного опыта, но и опосредованно, извлекая ее из других текстов. В рамках семиотики интертекстуальность может быть сопоставлена с сосюровским понятием значимости, ценности (valeur), т. е. соотнесенности с другими элементами системы. Если сравнивать интертекстуальность с типами отношений языковых единиц, то она соответствует деривационным отно-

шениям, понимаемым как отношения между исходным и производным знаками, интертекстуальность может быть интерпретирована как «деривационная история» текста.

В семантическом плане интертекстуальность – способность текста формировать свой собственный смысл посредством ссылки на другие тексты... В культурологическом (общеэстетическом) смысле интертекстуальность соотносима с понятием культурной традиции – семиотической памяти культуры (Лотман, 1996, с. 14).

Собственно говоря, во всех трактовках интертекстуальности присутствует нечто общее: интертекстуальность – это глубина текста, обнаруживаемая в процессе его взаимодействия с субъектом.

Можно высказать гипотезу о том, что интертекстуальность – критерий эстетической ценности текста: если произведение не обладает этим свойством, оно не имеет шансов войти в литературу. Таким образом, история литературы есть история художественных произведений, история поэтического языка – это история текстов, или, иначе говоря, история интертекста (Кузьмина, 1999, с. 24–26).

Упражнение 38. Прочитайте фрагмент рассуждений М. Тростникова, рассматривающего категорию интертекста с точки зрения поэтологии.

...Особое значение для поэтологии имеет понятие интертекст, т. е. совокупность всех возможных подтекстов и данного текста, или, в более широком аспекте, совокупность всех возможных интерпретаций аллюзий и параллелей, имплицитно содержащихся в данном тексте. Интертекст представляет собой как бы единый цельный организм. Чем больше связей этого интертекста удастся установить и обосновать, тем лучше для интерпретации произведения. <...>

В рамках поэтологии теория интертекста может быть рассмотрена в трех основных аспектах:

1) прямое заимствование, цитирование, включение в поэтический текст высказывания, принадлежащего другому автору («Как хороши, как свежи были розы» – И. Мятлев, И. Тургенев, И. Северянин);

2) заимствование образа, некий намек на образный строй другого произведения («Не жалею, не зову, не плачу» С. Есенина и четвертая глава поэмы Н. В. Гоголя «Мертвые души»);

3) заимствование идеи мирозерцания, способа и принципа отражения мира. Это наиболее трудновычленимое заимствование, которое подразумевает полное копирование чужеродной эстетики без использования идей другого автора в своем творчестве (так, поэтика В. Маяковского представляет собой поэтику А. Рембо, механически перенесенную на русскую почву) (Тростников, 2001, с. 563–564).

Упражнение 39. Прочитайте определение прецедентного текста, предложенное Ю. Н. Карауловым. Как соотносится прецедентный текст и категория интертекстуальности?

Назовем прецедентными – тексты, (1) значимые для той или иной личности в познавательном и эмоциональном отношениях, т. е. хорошо известные и окружению данной личности, включая и предшественников и современников, и, наконец, такие, (3) обращение к которым возобновляется неоднократно в дискурсе данной языковой личности. <...> Ср., с одной стороны, употребленную говорящим цитату – «В мои лета не должно сметь Свое суждение иметь», а с другой стороны, предупреждение Щедрина о том, что в пореформенной России «ожили господа Молчалины», или высказанную, например, в лекции или статье мысль о том, что Грибоедов беспощадно высмеял низкопоклонство, делячество, «умеренность и аккуратность» тех, «кто на всех глупцов похож». В каждом из приведенных случаев в речь (дискурс, текст) говорящего, в его аргументацию вводится текст «Горя от ума»: намек (цитата или имя) – и вот уже определенное явление социально-психологического характера или какое-то событие общественно-политического, исторического значения оживает, активизируется в сознании слушателя, прецедент вступает в игру (Караулов, 1987, с. 216–217).

Под последними [прецедентными текстами] понимаются всякие явления культуры, хрестоматийно известные всем (или почти всем) носителям данного языка. Это могут быть собственно литературные или философские тексты. Например, по поводу последних: в бывшем Советском Союзе в бюрократических, научных, культурных учреждениях были обязательными политзанятия (политические или методологические семинары), на которых изучались произведения классиков марксизма-ленинизма. Поэтому книгу Ленина «Материализм и эмпириокритицизм» или «Шаг вперед, два шага назад», хотя бы по названию, знали все. Не говоря уже о произведениях классической русской литературы, известных всем со школьной скамьи (опять-таки, хотя бы по названию). Но к числу «прецедентных текстов» относятся также театральные спектакли, кино, телевизионные программы, реклама, песни, анекдоты, живописные полотна, скульптура, памятники архитектуры, музыкальные произведения и т. п. Естественно, если соответствующие произведения обладают широкой известностью, если они прецедентны в сознании среднего носителя языка. Прецедентны в том смысле, что, зная о них, он одновременно знает, что окружающие (в идеале все носители того же языка) тоже о них знают. Эти «тексты» – общее достояние нации, элементы «национальной памяти»... Именно поэтому упоминание о них, отсылка к ним, вообще оперирование прецедентными текстами в процессе коммуникации служат самым разнообразным целям. Они используются как критерий оценки и сравнения, как аргумент в дискуссии, к ним прибегают для демонстрации преимущества перед

партнером в диалоге (например, когда упоминается «текст», который как бы все должны знать, а партнер по диалогу не знает) или для подтверждения принадлежности партнеров коммуникации к одному и тому же речевому коллективу или социально-культурному слою. Нередко апелляция к прецедентному тексту служит для говорящего своеобразным способом самооценки (Караулов, 1999, с. 44).

Упражнение 40. Найдите проявление категории интертекстуальности в следующем фрагменте книги И. А. Бунина «Окаянные дни». Подумайте, почему И. А. Бунин после реформы русской графики 1918 года использует в своем произведении дореволюционную графику. Каковы текстовые функции подобного использования графических средств? Как связана графика этого текста с категориями интертекстуальности и информативности?

Найдите в данном тексте интертекстуальные включения разного рода. Покажите роль лексики в отображении определенной эпохи, в формировании образа художественного времени и выражения оценочного отношения к нему. Какие сигналы исторического времени имеются в тексте? Без знания каких presuppositions невозможно адекватно понять текст?

Газеты зовуть въ походъ на Европу. Вспомнилось: осень 14 года, собраніе московскихъ интеллигентовъ въ Юридическомъ обществѣ. Горькій, зеленѣя отъ волненія, говорить рѣчь:

– Я боюсь русской побѣды, того, что дикая Россія навалится стомилліоннымъ брюхомъ на Европу!

Теперь это брюхо большевицкое, и онъ уже не боится.

Рядомъ съ этимъ есть въ газетахъ и «предупрежденіе»: «Въ связи съ полнымъ истощеніемъ топлива, электричества скоро не будетъ». Итак, въ одинъ мѣсяць все обработали: ни фабрикъ, ни желѣзныхъ дорогъ, ни трамваевъ, ни воды, ни хлѣба, ни одежды – ничего!

Да, да – «вотъ выйдутъ семь коровъ тощихъ и пожрутъ семь тучныхъ, но сами отъ того не станутъ тучнѣе».

Сейчасъ (одиннадцатый часъ, ночь) открылъ окно, выглянулъ на улицу: луна низко, за домами, нигдѣ ни души и такъ тихо, что слышно, какъ гдѣ-то на мостовой грызетъ кость собака, – и откуда только могла она взять эту кость? Вотъ дожили, – даже кости дивисься!

Перечитываю «Обрывъ». Длинно, но какъ умно, крѣпко. Все таки дѣлаю усилія, чтобы читать – такъ противны теперь эти Марки Волоховы. Сколько хамовъ пошло отъ этого Марка! «Что же это вы залѣзли въ чужой садъ и ѣдите чужія яблоки?» – «А что это значить: чужой, чужія? И почему мнѣ не ѣсть, если хочется?». Маркъ истинно геніальное созданіе, и вотъ оно, изумительное дѣло художниковъ: такъ чудесно схватываетъ, концентрируетъ и воплощаетъ человѣкъ типическое, разсѣянное въ воздухѣ, что во сто кратъ усиливаетъ его существованіе и вліяніе – и часто совершенно наперекоръ своей задаче. Хотѣлъ

высмѣять пережитокъ рыцарства – и сдѣлать Донъ-Кихота, и уже не отъ жизни, а отъ этого несуществующаго Донъ-Кихота начинаютъ рождаться сотни живыхъ Донъ-Кихотовъ. Хотѣлъ казнить марковщину – и наплодилъ тысячи Марковъ, которые плодились уже не отъ жизни, а отъ книги. – Вообще, какъ отдѣлить реальное отъ того, что даетъ книга, театр, кинематографъ? Очень многіе живые участвовали въ моей жизни и воздѣйствовали на меня, вѣроятно, гораздо менѣе, чѣмъ герои Шекспира, Толстого. А въ жизнь другихъ входитъ Шерлокъ, въ жизнь горничной – та, которую она видѣла въ автомобилѣ на экранѣ. (Бунин, 1991, 92–93).

Упражнение 41. Как вы понимаете социологичность текста? Найдите ее проявление в стихотворении А. С. Пушкина «Пир Петра Первого». Знание каких исторических событий необходимо для адекватного осмысления данного стихотворения? Охарактеризуйте образ Петербурга, созданный в этом поэтическом произведении. В какую культурную парадигму «образ Петербурга» он входит, в чем его своеобразие? Найдите в данном стихотворении проявление категории интертекстуальности.

Над Невою резво вьются
Флаги пестрые судов;
Звучно с лодок раздаются
Песни дружные гребцов;
В царском доме пир веселый;
Речь гостей хмельна, шумна;
И Нева пальбой тяжелой
Далеко потрясена.

Что пирует царь великий
В Питербурге-городке?
Отчего пальба и клики
И эскадра на реке?
Озарен ли честью новой
Русский штык иль русский флаг?
Побежден ли швед суровый?
Мира ль просит грозный враг?

Иль в отъятый край у шведа
Прибыл Брантов утлый бот,
И пошел навстречу деда
Всей семьей наш юный флот,
И воинственные внуки
Стали в строй пред стариком,
И раздался в честь науки
Песен хор и пушек гром?

Годовщину ли Полтавы
Торжествует государь,
День, как жизнь своей державы
Спас от Карла русский царь?
Родила ль Екатерина?
Именинница ль она,
Чудотворца-исполина
Чернобровая жена?

Нет! Он с подданным мирится;
Виноватому вину
Отпуская, веселится;
Кружку пенит с ним одну;
И в чело его целует,
Светел сердцем и лицом;
И прощенье торжествует,
Как победу над врагом.

Оттого-то шум и клики
В Питербурге-городке,
И пальба и гром музыки
И эскадра на реке;
Оттого-то в час веселый
Чаша царская полна,
И Нева пальбой тяжелой
Далеко потрясена.

Упражнение 42. Прочитайте стихотворение М. Ю. Лермонтова «Смерть Поэта» и сформулируйте, в чем заключается социальная функция художественных текстов. Сформулируйте социальную оценку современной поэту эпохи, содержащуюся в стихотворении. Какие лексические, синтаксические и стилистические приемы он использует для выражения своей оценочной позиции? Покажите связь оценочности, эмотивности и экспрессивности текста. Раскройте содержание категории прагматичности и покажите ее специфику на примере данного текста.

Упражнение 43. Какими средствами создается образ автора в стихотворении Б. Пастернака «Марбург» (см. упражнение 29). Какая жизненная ситуация поэта стоит за данным текстом? Опишите пресуппозиции, связанные с содержанием этого стихотворения. Найдите лексику, прямо или косвенно указывающую на географическое пространство описываемой ситуации. Как соотносится композиция стихотворения с формированием образа лирического субъекта и как этот образ связан с образом автора?

Упражнение 44. Найдите языковые приметы эпохи Гражданской войны 1918–1921 гг. в рассказе И. Бабеля «Соль». Определите жанрово-стилевую специфику

данного литературно-художественного текста. В чем сущность категории диалогичности художественного текста и как она воплощается в данном рассказе? Выявите лексику, связанную с историческим временем, изображенным в рассказе, а также речевые штампы, устойчивые сочетания и пр.

Дорогой товарищ редактор. Хочу описать вам за несознательность женщин, которые нам вредные. Надеются на вас, что вы, объезжая гражданские фронты, которые брали под заметку, не миновали закоренелую станцию Фастов, находящуюся за тридевять земель, в некотором государстве, на неведомом пространстве, я там, конечно, был, самогон-пиво пил, усы обмочил, в рот не заскочило. Про эту вышеизложенную станцию есть много кой-чего писать, но, как говорится в нашем простом быту, – господнего дерьма не перетаскать. Поэтому опишу вам только за то, что мои глаза собственноручно видели.

Была тихая, славная ночь семь ден тому назад, когда наш заслуженный поезд Конармии остановился там, груженный бойцами. Все мы горели способствовать общему делу и имели направление на Бердичев. Но только замечаем, что поезд наш никак не отваливает, Гаврилка наш не крутит, в чем тут остановка? И действительно, остановка для общего дела вышла громадная по случаю того, что мешочники, эти злые враги, среди которых находилась также несметная сила женского полу, нахальным образом поступали с железнодорожной властью. Безбоязненно ухватились они за поручни, эти злые враги, на рысях пробегали по железным крышам, коловоротили, мутили, и в каж-дых руках фигурировала небезызвестная соль, доходя до пяти пудов в мешке. Но недолго длилось торжество капитала мешочников. Инициатива бойцов, повывлазивших из вагона, дала поруганной власти железнодорожников вздохнуть грудью. Один только женский пол со своими торбами остался в окрестностях. Имея сожаление, бойцы которых женщин посадили по теплушкам, а которых не посадили. Так же и в нашем вагоне второго взвода оказались на-лицо две девицы, а пробивши первый звонок, подходит к нам представительная женщина с дитем, говоря:

– Пустите меня, любезные казачки, всю войну я страдаю по вокзалам с грудным дитем на руках и теперь хочу иметь свидание с мужем, но по причине железной дороги ехать никак невозможно, неужели я у вас, казачки, не заслужила?

– Между прочим, женщина, – говорю я ей, – какое будет согласие у взвода, такая получится ваша судьба. – И, обратившись к взводу, я им доказываю, что представительная женщина просится ехать к мужу на место назначения и дите действительно при ней находится и какое будет ваше согласие – пускать ее или нет?

– Пускай ее, – кричат ребята, – опосле нас она и мужа не захочет...

– Нет, – говорю я ребятам довольно вежливо, – кланяюсь вам, взвод, но только удивляет меня слышать от вас такую жеребятину. Вспомните, взвод,

вашу жизнь и как вы сами были детьми при ваших матерях, и получается вроде того, что не годится так говорить...

И казаки, проговоривши между собой, какой он, стало быть, Балмашев, убедительный, начали пускать женщину в вагон, и она с благодарностью лезет. И каждый, раскипятившись моей правдой, подсаживает ее, говоря наперебой:

– Садитесь, женщина, в куток, ласкайте ваше дите, как водится с матерями, никто вас в кутке не тронет, и приедете вы, нетронутая, к вашему мужу, как это вам желательно, и надеемся на вашу совесть, что вы вырастите нам смену, потому что старое старится, а молодняка, видать, мало. Горя мы видели, женщина, и на действительной и на сверхсрочной, голодом нас давнуло, холодом обожгло. А вы сидите здесь, женщина, без сомнения...

И, пробивши третий звонок, поезд двинулся. И славная ночка раскинулась шатром. И в том шатре были звезды-каганцы. И бойцы вспоминали кубанскую ночь и веленую кубанскую звезду. И думка пролетела, как птица. А колеса та-рахтят, тархтят...

По прошествии времени, когда ночь сменилась со своего поста и красные барабанчики заиграли зорю на своих красных барабанах, тогда подступили ко мне казаки, видя, что я сижу без сна и скучаю до последнего.

– Балмашев, – говорят мне казаки, – отчего ты ужасно скучный и сидишь без сна?

– Низко кланяюсь вам, бойцы, и прошу маленького прощения, но только разрешьте мне переговорить с этой гражданкой пару слов...

И, задрожав всем корпусом, я поднимаюсь со своей лежанки, от которой сон бежал, как волк от своры злодейских псов, и подхожу до нее, и беру у нее с рук дите, и рву с него пеленки, и вижу по-за пеленками добрый пудовик соли.

– Вот антиресное дите, товарищи, которое титек не просит, на подол не мочится и людей со сна не беспокоит...

– Простите, любезные казачки, – встревает женщина в наш разговор очень хладнокровно, – не я обманула, лихо мое обмануло...

– Балмашев простит твоему лиху, – отвечаю я женщине, – Балмашеву оно немногого стоит, Балмашев за что купил, за то и продает. Но оборотись к казакам, женщина, которые тебя возвысили как трудящуюся мать в республике. Оборотись на этих двух девиц, которые плачут в настоящее время, как пострадавшие этой ночью. Оборотись на жен наших на пшеничной Кубани, которые исходят женской силой без мужей, и те, то же самое одинокие, по злой неволе насильничают проходящих в их жизни девушек... А тебя не трогали, хотя тебя, неподобную, только и трогать. Оборотись на Расею, задавленную болью...

А она мне:

– Я соли своей решила, я правды не боюсь. Вы за Расею не думаете, вы жидов спасаете...

– За жидов сейчас разговора нет, вредная гражданка. Жиды сюда не касаются. А вы, гнусная гражданка, есть более контрреволюционерка, чем тот белый генерал, который с вострой шашкой грозится нам на своем тысячном коне... Его видать, того генерала, со всех дорог, и трудящийся имеет свою думку-мечту его порезать, а вас, несчетная гражданка, с вашими антиресными детками, которые хлеба не просят и до ветра не бегают, – вас но видать, как блоху, и вы точите, точите, точите...

И я действительно признаю, что выбросил эту гражданку на ходу под откос, но она, как очень грубая, посидела, махнула юбками и пошла своей подлой дорожкой. И, увидев эту невредимую женщину, и несказанную Расею вокруг нее, и крестьянские поля без колоса, и поруганных девиц, и товарищей, которые много ездят на фронт, но мало возвращаются, я захотел спрыгнуть с вагона и себя кончить или ее кончить. Но казаки имели ко мне сожаление и сказали:

– Ударь ее из винта.

И, сняв со стенки верного винта, я смыл этот позор с лица трудовой земли и республики.

И мы, бойцы второго взвода, клянемся перед вами, дорогой товарищ редактор, и перед вами, дорогие товарищи из редакции, беспощадно поступать со всеми изменниками, которые тащат нас в яму и хотят повернуть речку обратно и выстелить Расею трупами и мертвой травой.

За всех бойцов второго взвода – Никита Балмашев, солдат революции.

Упражнение 45. Найдите в данном стихотворении О. Мандельштама лексику, которая характеризует две эпохи, историческую и современную поэту. Какова роль топонимов и антропонимов в отображении исторической эпохи? Какие культурологические ассоциации они у вас возбуждают? Сделайте культурологический комментарий к тексту, опираясь на его интертекстуальные связи. Почему О. Мандельштама называют «культурным, ложноклассическим» поэтом?

Золотистого меда струя из бутылки текла
Так тягуче и долго, что молвить хозяйка успела:
– Здесь, в печальной Тавриде, куда нас судьба занесла,
Мы совсем не скучаем, – и через плечо поглядела.

Всюду Бахуса службы, как будто на свете одни
Сторожа и собаки, – идешь – никого не заметишь.
Как тяжелые бочки, спокойные катятся дни,
Далеко в шалаше голоса – не поймешь, не ответишь.
После чаю мы вышли в огромный коричневый сад,
Как ресницы на окнах опущены темные шторы.
Мимо белых колонн мы пошли посмотреть виноград,
Где воздушным стеклом обливаются сонные горы.

Я сказал: виноград, как старинная битва, живет,
Где курчавые всадники бьются в кудрявом порядке;
В каменистой Тавриде наука Эллады, – и вот
Золотых десятин благородные, ржавые грядки.

Ну, а в комнате белой, как прялка, стоит тишина.
Пахнет уксусом, краской и свежим вином из подвала.
Помнишь, в греческом доме: любимая всеми жена,–
Не Елена, другая,– как долго она вышивала?

Золотое руно, где же ты, золотое руно?
Всю дорогу шумели морские тяжелые волны,
И, покинув корабль, натрудивший в морях полотно,
Одиссей возвратился, пространством и временем полный.

Август 1917, Алушта

Упражнение 46. Прочитайте стихотворение И. Иргеньева «Про Федота». Опишите социальные приметы времени, отраженные в данном стихотворении. Какими языковыми средствами они передаются? Найдите в стихотворении интертекстуальные включения разного рода. Какова их роль в расширении текстового художественного пространства и времени? Какова эмоциональная тональность текста?

Был Федот хороший слесарь,
Им гордился весь завод,
«Вечный двигатель прогресса» –
Называл его народ.

В цех придя без опозданья,
Он трудился день-деньской
И за смену три заданья
Выполнял одной рукой.

На Доске висел почета,
Был по шашкам чемпион,
И с идеей хозрасчета
Всей душой сроднился он.

Если б так и дальше длилось,
Стал бы он Герой Труда,
Но однажды приключилась
С нашим Федею беда.

Как-то раз в конце недели,
А точней, под выходной,

Он смотрел программу теле
На диване в час ночной.

И хоть ту программу кто-то
Окрестил невинно «Взгляд»,
Оказался для Федота
Этот «Взгляд» страшней, чем яд.
Охмурили неформалы
Трудового паренька,
Стал читать он что попало
Начиная с «Огонька».

Из семьи уйдя рабочей,
Позабыв родной завод,
На тусовках дни и ночи
Он проводит напролет.

За версту бывает слышно,
Как подкуренный Федот
С диким криком «Хари Кришна!»
Вдоль по улице идет.

От его бывшего вида
Не осталось ничего,
Он вот-вот умрет от СПИДа,
И не только от него.

И не зря в народе люди
Меж собою говорят:
– Так с любым Федотом будет,
Кто программу смотрит «Взгляд»!

Упражнение 47. Прочитайте стихотворение А. Еременко «Переделкино». Найдите в тексте различные способы выражения интертекстуальности, сгруппируйте их по типам, покажите их текстовые функции.

Гальванопластика лесов.
Размешан воздух на ионы.
И переделкинские склоны
смешны, как внутренность часов.

На даче спят. Гуляет горький
холодный ветер. Пять часов.
У переезда на пригорке
с усов слетела стая сов.

Поднялся вихорь, степь дрогнула.
Непринужденна и светла,
выходит осень из загула,
И сад встает из-за стола.

Она в полях и огородах
разруху чинит и разбой
и в облаках перед народом
идет-бредет сама собой.

Льет дождь. Цепных не слышно псов
на штаб-квартире патриарха,
где в центре английского парка
Стоит Венера. Без трусов.

Рыбачка Соня как-то в мае,
причалив к берегу баркас,
сказала Косте: – Все вас знают,
а я так вижу в первый раз...

Льет дождь. На темный тес ворот,
на сад, раздерганный и нервный,
на потемневшую фанерку
и надпись «Все ушли на фронт».

На даче сырость и бардак,
и сладкий запах керосина.
Льет дождь. На даче спят два сына,
Допили водку и коньяк.

С кустов слетают кое-как
криволинейные вороны.
И днем, и ночью, как ученый,
по кругу ходит Пастернак.

Направо – белый лес, как бредень.
Налево – блок могильных плит.
И воет пес соседский, Федин,
и, бедный, на ветвях сидит.

И я там был, мед-пиво пил,
изображая смерть, не муку.
Но кто-то камень положил
в мою протянутую руку.

Играет ветер, бьется ставень,
а мачта гнется и скрипит.
А по ночам гуляет Сталин,
Но вреден север для меня.

Упражнение 48. Подберите современные литературно-художественные произведения, авторы которых активно используют интертекстуальные включения разного рода.

Упражнение 49. Подберите микротексты из разных источников: кино, рекламы, речи политических деятелей, литературы, функционирующие самостоятельно в качестве прецедентных текстов.

Вопросы для самопроверки

1. Как рассматривается текст в качестве социально-психологического феномена?
2. Какова роль личностных смыслов в процессе восприятия художественного текста?
3. Раскройте понятие текстовых presuppositions и покажите их значимость в текстовом анализе.
4. В чем специфика социологичности как категории текста?
5. Почему диалогичность текста можно изучать как категорию экстралингвистического плана?
6. Покажите соотносительность понятий «интертекстуальность» и «интертекст».
7. Назовите основные экстралингвистические параметры художественного текста.
8. Как соотносятся культурное и семантическое пространства художественного текста?
9. Каково соотношение личности автора и лирического субъекта в лирическом стихотворении? в прозаическом и в драматургическом текстах?
10. Дайте определение понятиям «быт» и «бытие» по отношению к писателю.
11. Как соотносятся категории художественного хронотопа с реальным временем и реальным пространством (на примере художественного текста по выбору студента/учащегося)?
12. Как вы понимаете термины «эстетическое пространство» и «культурное пространство» художественного текста?
13. Как соотносятся экстралингвистические параметры с признаком антропологичности текста?
14. Определите типовую структуру историко-культурного комментария текста.
15. Раскройте понятие термина «творческое поведение» на материале творчества и судьбы какого-л. писателя (по выбору студента/учащегося).
16. Приведите примеры выражения художественных смыслов единицами экстралингвистического пространства художественного текста.

ЖАНРОВО-СТИЛЕВАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ТЕКСТА

Функционально-стилевая дифференциация текстов. – Классификация и типология текстов. – Теория речевых актов и речевых жанров применительно к анализу художественного текста. – Текстовые функции речевых актов и первичных речевых жанров. – Вторичные (сложные) речевые жанры

Упражнение 50. Прочитайте фрагмент рассуждений В. П. Белянина относительно типологических параметров текста. Почему основными параметрами художественного текста являются стиль и жанр?

...Основным параметром художественного текста является его стиль. Существовая на пересечении идиолекта (специфики речи автора), жанровых и языковых особенностей выражения, стиль как единый тон и колорит текста напрямую связан с замыслом, выступая способом его реализации.

Важнейшим типологическим параметром художественного текста остается жанр как исторически сложившийся тип литературного произведения. Текст может быть отнесен к тому или иному жанру в зависимости от преобладающих эстетических качеств, объема, общей структуры.

Жанровое обозначение произведения как романа, повести или рассказа говорит читателю не только о его объеме, но и о характере описания (объемном или фрагментарном); время написания – не только о возможных трудностях, которые текст может представлять для чтения (если он, к примеру, написан в VII веке), но и о фрагменте культуры, который он охватывает (Белянин, 2000, с. 9).

Упражнение 51. Прочитайте следующие рассуждения М. М. Бахтина, посвященные проблеме речевых жанров. Раскройте понятие речевого жанра, предложенное М. М. Бахтиным. Что такое первичные и вторичные речевые жанры? Каковы перспективы анализа художественного текста в свете теории речевых жанров?

Использование языка осуществляется в форме единичных конкретных высказываний (устных и письменных) участников той или иной области человеческой деятельности. Эти высказывания отражают специфические условия и цели каждой такой области не только своим содержанием (тематическим) и языковым стилем, то есть отбором словарных, фразеологических и грамматических средств языка, но прежде всего своим композиционным построением. Все эти три момента – тематическое содержание, стиль и композиционное построение – неразрывно связаны в целом высказывании и одинаково определяются спецификой данной сферы общения. Каждое отдельное высказывание, конечно, индивидуально, но каждая сфера использования языка вырабатывает свои относительно устойчивые типы таких высказываний, которые мы и называем речевыми жанрами.

Богатство и разнообразие речевых жанров необозримо, потому что неисчерпаемы возможности разнообразной человеческой деятельности и потому что в каждой сфере деятельности целый репертуар речевых жанров, дифференцирующийся и растущий по мере развития и усложнения данной сферы. Особо нужно подчеркнуть крайнюю разнородность речевых жанров (устных и письменных). В самом деле, к речевым жанрам мы должны отнести и короткие реплики бытового диалога (причем разнообразие видов бытового диалога в зависимости от его темы, ситуации, состава участников чрезвычайно велико), и бытовой рассказ, и письмо (во всех его разнообразных формах), и короткую стандартную военную команду, и развернутый и детализированный приказ, и довольно пестрый репертуар деловых документов (в большинстве случаев стандартный), и разнообразный мир публицистических выступлений (в широком смысле слова: общественные, политические); но сюда же мы должны отнести и многообразные формы научных выступлений и все литературные жанры (от поговорки до многотомного романа). <...>

Крайнюю разнородность речевых жанров и связанную с этим трудность определения общей природы высказывания никак не следует преуменьшать. Особенно важно обратить здесь внимание на очень существенное различие между первичными (простыми) и вторичными (сложными) речевыми жанрами (это не функциональное различие). Вторичные (сложные) речевые жанры – романы, драмы, научные исследования разного рода, большие публицистические жанры и т. п. – возникают в условиях более сложного и относительно высокоразвитого и организованного культурного общения (преимущественно письменного) – художественного, научного, общественно-политического и т. п. В процессе своего формирования они вбирают в себя и перерабатывают различные первичные (простые) жанры, сложившиеся в условиях непосредственного речевого общения. Эти первичные жанры, входящие в состав сложных, трансформируются в них и приобретают особый характер: утрачивают непосредственное отношение к реальной действительности и к реальным чужим высказываниям; например, реплики бытового диалога или письма в романе, сохраняя свою форму и бытовое значение только в плоскости содержания романа, входят в реальную действительность лишь через роман в его целом, то есть как событие литературно-художественной, а не бытовой жизни. Роман в его целом является высказыванием, как и реплики бытового диалога или частное письмо (он имеет с ними общую природу), но в отличие от них это высказывание вторичное (сложное). <...>

Игнорирование природы высказывания и безразличное отношение к особенностям жанровых разновидностей речи в любой области лингвистического исследования приводят к формализму и чрезмерной абстрактности, искажают историчность исследования, ослабляют связи языка с жизнью. Ведь язык входит в жизнь через конкретные высказывания (реализующие его), через конкретные же высказывания в жизнь входит и язык. Высказывание – это проблемный узел исключительной важности. <...>

Всякий стиль неразрывно связан с высказыванием и с типическими формами высказываний, то есть речевыми жанрами. Всякое высказывание – устное и письменное, первичное и вторичное и в любой сфере – может отразить индивидуальность говорящего (или пишущего), то есть обладать индивидуальным стилем. Но не все жанры одинаково благоприятны для такого отражения индивидуальности говорящего в языке высказывания, то есть для индивидуального стиля. Наиболее благоприятны жанры художественной литературы: здесь индивидуальный стиль прямо входит в само задание высказывания, является одной из ведущих целей его (но и в пределах художественной литературы разные жанры представляют разные возможности для выражения индивидуальности в языке и разным сторонам индивидуальности). Наименее благоприятные условия для отражения индивидуальности в языке наличны в тех речевых жанрах, которые требуют стандартной формы, например, во многих видах деловых документов, в военных командах, в словесных сигналах на производстве и др. Здесь могут найти отражение только самые поверхностные, почти биологические стороны индивидуальности (и то преимущественно в устном осуществлении высказываний этих стандартных типов). В огромном большинстве речевых жанров (кроме литературно-художественных) индивидуальный стиль не входит в замысел высказывания, не служит одной его целью, а является, так сказать, эпифеноменом высказывания, дополнительным продуктом его. В разных жанрах могут раскрываться разные слои и стороны индивидуальной личности, индивидуальный стиль может находиться в разных взаимоотношениях с общенародным языком. <...> Самое определение стиля вообще и индивидуального стиля в частности требует более глубокого изучения как природы высказывания, так и разнообразия речевых жанров.

Органическая, неразрывная связь стиля с жанром ясно раскрывается и на проблеме языковых, или функциональных, стилей. По существу, языковые, или функциональные, стили есть не что иное, как жанровые стили определенных сфер человеческой деятельности и общения. В каждой сфере бытуют и применяются свои жанры, отвечающие специфическим условиям данной сферы, этим жанрам и соответствуют определенные стили (Бахтин, 1979, с. 327–241).

Упражнение 52. Прочитайте фрагменты статьи М. Н. Кожинной, посвященные освещению некоторых аспектов проблемы соотносительности речевого жанра и речевого акта. Какие актуальные вопросы теории речевых актов и речевых жанров ставятся в ее работе?

Итак, исходные позиции и определение изучаемой единицы как речевой, как единицы речевого общения являются общими, сходными в ТРА [теории речевых актов] и концепции РЖ [речевых жанров] Бахтина.

Отсюда общими у них является и принцип изучения этой единицы – непременно в контексте экстралингвистических факторов: говорящий, слушающий

(отношения между ними), передающееся содержание, условия и обстоятельства производства РА или РЖ, цель общения (интенции, намерения говорящего, ситуация общения, сфера деятельности и общения и некоторые др.). Отсюда построение структуры РА и РЖ и характеристика их функций.

Общим является и динамический аспект: РА и РЖ как единицы процесса языкового общения и речевой деятельности, как звенья (элементы) в динамике речи, в процессе построения текста, дискурса; слово как действие и деятельность общения.

Однако уже в этих отмеченных чертах аналогии РА и РЖ обнаруживаются заметные и даже существенные отличия концепции РЖ Бахтина по сравнению с ТРА.

При всем устремлении в специфику речи при определении РА в теории речевых актов все же остается «привязка» к грамматике языка. <...>

Но главное отличие концепции РЖ Бахтина от ТРА в том небезызвестном факте, что в трактовке речевого общения и его единиц он стоит на социологических позициях, а не психологических (как это представлено в ТРА). Отсюда следует целый ряд довольно заметных различий, в том числе и принципиального характера. Вместе с тем другим существенным отличием взглядов Бахтина относительно РЖ от определения РА в ТРА является стилистический аспект, обусловленный научными интересами ученого, – аспект, который остался вне поля зрения ТРА (в крайнем случае представлен на периферии учения, факультативно) и который, кстати, очень слабо реализован в жанроведческих работах русистики. Между тем учет этих двух аспектов принципиально важен в плане соотношения РЖ и РА. <...>

При определении РЖ среди экстралингвистических факторов непременно (и многократно, акцентированно) называется сфера общения и деятельности, которая и определяет репертуар речевых жанров... При этом, что для нас немаловажно, и сферы общения, и стиль трактуются учеными в русле идей функциональной стилистики. <...>

По-видимому, если отвлечься от семантико-прагматического аспекта и предположить возможность рассмотрения РЖ и РА с учетом других аспектов, то с чисто количественной стороны – объема (размера) единиц – РА и РЖ все же удобнее рассматривать как разные явления. Речевой акт – это (действие) отдельная реплика в диалоге, наделенная определенной иллокутивной силой и вызывающая, предполагающая определенный перлокутивный эффект. Это может быть и диалог – в смысле единства двух реплик собеседников (адресата и адресанта). Иначе говоря, это элементарная единица речи (одна из элементарных, если учесть высказывание).

Вероятно, стоит терминологически «развести» единое в общем (с семантико-прагматической стороны) явление при рассмотрении его с количественной стороны – в аспекте единиц речи (элементарных – РА и более сложных –

РЖ). Но возможно, это тот случай, когда количество переходит в качество. Речевой же жанр – особенно если учесть вторичные речевые жанры – это более развернутое и сложное речевое построение, состоящее из нескольких речевых актов. Вторичные же РЖ могут быть представлены как множество (цепь) речевых актов с видоизменяющимися конкретными целями. Ср., например, тонкие переходы разноцелевых тактик в речи Чичикова при разговоре с Коробочкой (просьба, увещание, разъяснение, угроза, атака...), за счет чего, кстати, и создается стилевое своеобразие речи этого текстового отрезка «Мертвых душ». <...>

Пока же, заключая рассмотрение вопроса о соотношении РЖ и РА в предварительном плане, очевидно, можно принять следующую схему: РА и первичный РЖ (как элементарные речевые единицы при первом шаге, ступени анализа речи) → вторичный РЖ (как сложный РЖ, исследуемый на следующей ступени анализа речевого континуума и проблемы речевых жанров). Таким образом, положение о том, что РЖ – отечественный аналог РА, лишь в какой-то мере справедливо, по нашему мнению, относительно первичных РЖ (но не вторичных), и то при учете всех отмеченных выше замечаний и оговорок.

Актуальными проблемами жанроведения остаются, с нашей точки зрения, вопросы дальнейшего изучения специфики вторичных жанров по сравнению с первичными и принципы трансформации последних в составе первых: вопросы типологии РЖ и особенности их структуры; степень и характер их стереотипичности; подчеркиваемая Бахтиным необходимость разработки и ст о р и и РЖ («в каждую эпоху задают тон определенные жанры»...) и целый блок стилевых аспектов: своеобразие состава и функционирования различных РЖ в разных сферах общения (в смысле – в разных функциональных стилях); определение специфических, базовых для каждого функционального стиля (и далее – подстиля и иных внутрителивых разновидностей) речевых жанров; возможности типологии РЖ на основе функциональных стилей; здесь возникает и вопрос о синонимии и омонимии первичных РЖ и, кажется, намечается речеведческий критерий различения полисемии и омонимии; проблемы функционирования первичных РЖ в текстах вторичных РЖ и их стилистические функции и др. Одним из актуальных вопросов является сложная проблема изучения архитектоники и композиции вторичных речевых жанров в разных сферах общения, т. е. представляющих разные функциональные стили. Учитывая положения М. М. Бахтина о значимости изучения композиционных единств «с определенными типами построения целого, типами его завершения, типами отношения говорящего к другим участникам речевого общения»... в контексте специфики РЖ в разных сферах речевого общения и действительности, следует более глубоко, а не только на поверхностном уровне (вступление – основная часть – заключение) изучить проблему композиции текста в аспекте РЖ (Кожина, 1999, с. 54–60).

Упражнение 53. Прочитайте фрагменты из работ И. Р. Гальперина, О. Б. Сиротининой, Л. Н. Мурзина. В чем обнаруживается обусловленность природы текста его жанрово-стилевыми особенностями? Каковы проблемы типологии текстов в функционально-стилевом аспекте?

Итак, текст как факт речевого акта системен. Текст представляет собой некое завершенное сообщение, обладающее своим содержанием, организованное по абстрактной модели одной из существующих в литературном языке форм сообщений (функционального стиля, его разновидности и жанров) и характеризуется своими дистинктивными признаками. <...>

Рассматривая параметры (грамматические категории) текста и пытаясь выявить некоторые типологические черты этого объекта, я отдаю себе отчет в принципиальных различиях, существующих между художественными текстами и нехудожественными – официальными документами, газетной информацией, научной прозой. Как было сказано, в каждом из функциональных стилей языка по-разному реализуются грамматические категории и не все они обязательно представлены. В художественном произведении эстетико-познавательная функция трансформирует все другие функции языка, преломляя их в желаемом направлении. В других текстах они выступают в преломленном виде.

Текст как произведение речетворческого процесса может быть подвергнут анализу с точки зрения соответствия/несоответствия каким-то общим закономерностям, причем эти закономерности должны рассматриваться как инварианты текстов каждого из функциональных стилей. Только такое индуктивное исследование поможет определить общую типологию текста. <...>

Большинство текстов с точки зрения их организации стремится к соблюдению норм, установленных для данной группы текстов (функциональных стилей), и тем самым как бы сопротивляется нарушению правильности текста.

Это, однако, не всегда относится к художественным текстам, которые, хотя и подчиняются некоторым общепринятым нормам организации, все же сохраняют значительную долю «активного бессознательного», которое нередко взрывает правильность и влияет на характер организации высказывания (Гальперин, 1981, с. 20–25).

Возможна классификация текстов, учитывающая не только время их создания или сферу использования, но и сами принципы текстовой организации. Так, в художественных текстах, очень специфичных по своей организации, используются особенности образного мышления, образного отражения и моделирования действительности. Разговорные тексты (если можно говорить о наличии таковых) основаны на ассоциативном мышлении, конкретно-чувственном и эмоциональном восприятии действительности. Научные, или теоретические, тексты основаны на логико-понятийном, строго логическом воспроизведении результатов познания со стандартами представления исходного, доказываемого и доказанного знания. Научно-

популярные тексты допускают элементы образного мышления и широко используют приемы занимательности изложения. Инструктивные, или прикладные, тексты основаны на изложении готового знания и рассчитаны на прямое исполнение предписанного.

Собственно информативные тексты (какая-то информация обязательно содержится – передается адресату речи в каждом типе текста) состоят лишь из перечня фактов – это словари, справочники различных типов. Сущностью агитационных текстов является определенная установка, воздействие на сознание и чувства адресата речи – отсюда яркая оценочность как самих фактов, так и отношения к ним. Тексты средств массовой информации – сплав собственно информационных и агитационных с преобладанием в разные периоды либо первого, либо второго типа, но всегда содержащих элементы обоих.

Рекламные тексты – один из видов передачи информации, чаще всего в торговле, главной целью которого является привлечение внимания покупателей (или зрителей), создание спроса на товар (спектакль, концерт, телепередачу и т. д.). Они могут быть письменными и устными, но кроме передачи определенной информации о товаре обязательно воздействуют на потенциального покупателя (Сиротинина, 2001, с. 97–98).

Остановимся на некоторых моментах типологии текстов. Традиционно разрабатывается функционально-стилистическая классификация текстов. На размытость границ между стилями речи и, следовательно, соответствующими типами текстов обращалось внимание давно (Кожина, 1968). Но не в этом основной недостаток данной классификации. Она осуществляется по одному основанию, тогда как на деле стили (функциональные типы текстов) противопоставлены по ряду оснований. На первый взгляд деловой, научный, публицистический, художественный типы текстов четко разграничены по областям общения. Но углубленный анализ каждого типа текста показывает, что художественные тексты занимают в данном ряду особое место. <...>

Мы полагаем, что строить функциональную типологию текстов нужно, отталкиваясь от противопоставления одного типа текстов одновременно всем другим функционально-стилистическим разновидностям текстов. Следует говорить, например, о разговорном и книжном (неразговорном), о научном и ненаучном текстах и т. п. <...>

Итак, если мы всякий раз будем искать специфику одних текстов в их противопоставлении другим, то в конце концов получим функционально-стилистическую типологию текстов. Конечно, не нужно думать, что эта типология будет абсолютно строгой. Как всякая типология, она будет лишь приблизительно размежевывать тексты. В действительности тексты, кроме ведущих черт, которые относят их к тому или иному типу, будут совмещать в себе и множество других черт, которые делают границы между функциональными типами текстов весьма расплывчатыми. <...>

Проблема классификации и типологии текстов, как показывает анализ, вряд ли может быть исчерпана. Открытие новых сторон текста влечет за собой выделение новых типологий, а каждая «старая» классификация требует уточнений и углубленной характеристики (Мурзин, 1991, с. 18–20).

Упражнение 54. Прочитайте фрагмент из известного произведения. Каковы речевые, стилистические особенности этого отрывка из произведения? Можно ли по фрагменту текста определить его принадлежность к функциональному стилю, особенности его жанровой организации? Какие категории, признаки текста при этом оказываются существенными?

Сделав один или два поворота, герой наш очутился наконец перед самым домом, который показался теперь еще печальнее. Зеленая плесень уже покрыла ветхое дерево на ограде и воротах. Толпа строений: людских, амбаров, погребов, видимо ветшавших, — наполняла двор, возле них направо и налево видны были ворота в другие дворы. Все говорило, что здесь когда-то хозяйство текло в обширном размере, и все глядело ныне пасмурно. Ничего не заметно было оживляющего картину: ни отворявшихся дверей, ни выходивших откуда-нибудь людей, никаких живых хлопот и забот дома! Только одни главные ворота были растворены, и то потому, что въехал мужик с нагруженной телегой, покрытую рогожею, показавшийся как бы нарочно для оживления сего вымершего места; в другое время и они были заперты наглухо, ибо в железной петле висел замок-исполин. У одного из строений Чичиков скоро заметил какую-то фигуру, которая начала вздорить с мужиком, приехавшим на телеге. Долго он не мог распознать, какого пола была фигура: баба или мужик. Платье на ней было совершенно неопределенное, похожее очень на женский капот, на голове колпак, какой носят деревенские дворовые бабы, только один голос показался ему несколько сиплым для женщины. «Ой, баба! — подумал он про себя и тут же прибавил: — Ой, нет!» — «Конечно, баба!» — наконец сказал он, рассмотрев попристальнее. Фигура с своей стороны глядела на него тоже пристально. Казалось, гость был для нее в диковинку, потому что она обсмотрела не только его, но и Селифана, и лошадей, начиная с хвоста и до морды. По висевшим у ней за поясом ключам и по тому, что она бранила мужика довольно поносными словами, Чичиков заключил, что это, верно, ключница.

— Послушай, матушка, — сказал он, выходя из брички, — что барин?..

— Нет дома, — прервала ключница, не дожидаясь окончания вопроса, и потом, спустя минуту, прибавила: — А что вам нужно?

— Есть дело!

— Идите в комнаты! — сказала ключница, отворотившись и показав ему спину, запачканную мукою, с большой прорехой пониже.

Упражнение 55. Прочитайте приведенные ниже тексты и фрагменты текстов одного автора – А. Платонова, обратите внимание на их жанрово-стилевые особенности, а также индивидуально авторские особенности идиостиля. Охарактеризуйте тексты А. Платонова в композиционно-жанровом аспекте. Выявите особенности включения различных речевых актов в прозаические, драматические, поэтические, публицистические и разговорные тексты. Опишите функционально-стилевые особенности данных произведений. Выявите индивидуально-авторские особенности стиля А. Платонова, проявляющиеся в произведениях различной жанровой природы. Найдите ключевые повторяющиеся образы, идеи писателя, свойственные его индивидуально-авторской картине мира. Найдите проявления категории интертекстуальности в данных произведениях. Чем отличаются функции простых речевых актов, включенных в тексты различных функциональных стилей?

ЦВЕТOK НА ЗЕМЛЕ

Скучно Афоне жить на свете. Отец его на войне, мать с утра до вечера работает в колхозе на молочной ферме, а дедушка Тит спит на печке. Он и днем спит, и ночью спит, а утром, когда просыпается и ест кашу с молоком, он тоже дремлет.

– Дедушка, ты не спи, ты уж выспался, – сказал нынче утром Афоня дедушке.

– Не буду, Афонюшка, я не буду, – ответил дед. – Я лежать буду и на тебя глядеть.

– А зачем ты глаза закрываешь и со мной ничего не говоришь? – спросил тогда Афоня.

– Нынче я не буду глаза смежать, – обещал дедушка Тит. – Нынче я на свет буду смотреть.

– А отчего ты спишь, а я нет?

– Мне годов много, Афонюшка... Мне без трех девяносто будет, глаза уж сами жмурятся.

– А тебе ведь темно спать, – говорил Афоня. – На дворе солнце горит, там трава растет, а ты спишь, ничего не видишь.

– Да я уж все видел, Афонюшка.

– А отчего у тебя глаза белые и слезы в них плачут?

– Они выцвели, Афонюшка, они от света выцвели и слабые стали; мне глядеть ведь долго пришлось.

Афоня осмотрел деда, какой он есть. В бороде деда были хлебные крошки, и там жил еще один комарик. Афоня встал на лавку, выбрал две крошки из бороды у деда, а комарика прогнал оттуда – пусть живет отдельно. Руки дедушки лежали на столе; они были большие, кожа на них стала как кора на дереве, и под кожей видны были толстые черные жилы, эти руки много земли испахали.

Афоня поглядел в глаза деду. Глаза его были открыты, но смотрели равнодушно, не видя ничего, и в каждом глазу светилась большая капля слезы.

– Не спи, дедушка! – попросил Афоня.

Но дедушка уже спал. Мать подсадила его, сонного, на печку, укрыла одеялом и ушла работать. Афоня же остался один в избе, и опять ему скучно стало. Он ходил вокруг деревянного стола, смотрел на мух, которые окружили на полу хлебную крошку, упавшую из бороды деда, и ели ее; потом Афоня подходил к печке, слушал, как дышит там спящий дед, смотрел через окно на пустую улицу и снова ходил вокруг стола, не зная, что делать.

– Мама нету, папы нет, дедушка спит, – говорил Афоня сам себе.

Потом он посмотрел на часы-ходики, как они идут. Часы шли долго и скучно: тик-так, тик-так, будто они баюкали деда, а сами тоже утомились и хотели уснуть.

– Проснись, дедушка, – просил Афоня. – Ты спишь?

– А? Нету, я не сплю, – ответил дедушка Тит с печки.

– Ты думаешь там?

– А? Нету, я все обдумал, Афонюшка, я смолоду думал.

– Дедушка Тит, а ты все знаешь?

– Все. Афоня, я все знаю.

– А что это, дедушка?

– А чего тебе, Афонюшка?

– А что это все?

– А я уже позабыл, Афоня.

– Проснись, дедушка, скажи мне про все!

– А? – произнес дедушка Тит.

– Дедушка Тит! Дедушка Тит! – звал Афоня. – Ты вспомни!

Но дед уже умолк, он опять уснул в покое на русской печи.

Афоня тогда сам залез на печь к дедушке и начал будить его, чтобы он проснулся. А дед спал и только шептал тихо во сне неслышные слова. Афоня уморился его будить и сам уснул возле деда, прильнув к его доброй знакомой груди, пахнувшей теплой землей.

Очнувшись от сна, Афоня увидел, что дед глядит глазами и не спит.

– Вставай, дедушка, – сказал Афоня. А дед опять закрыл глаза и уснул.

Афоня подумал, что дед тогда не спит, когда он спит; и он захотел никогда не спать, чтобы подкараулить деда, когда он совсем проснется.

И Афоня стал ожидать. Часы-ходики тикали, и колесики их поскрипывали и напевали, баюкая деда.

Афоня тогда слез с печи и остановил маятник у часов. В избе стало тихо. Слышно стало, как отбивает косу косарь за рекой и тонко звенит мошка под потолком.

Дедушка Тит очнулся и спросил:

– Ты чего, Афоня? Что-то шумно так стало? Это ты шумел?

– А ты не спи! – сказал Афоня. – Ты скажи мне про все! А то спишь и спишь, а потом умрешь, мама говорила – тебе недолго осталось; кто мне тогда скажет про все?

– Обожди, дай мне квасу испить, – произнес дед и слез с печи.

– Ты опомнился? – спросил Афоня.

– Опомнился, – ответил дед. Пойдем сейчас белый свет пытаться.

Старый Тит испил квасу, взял Афоню за руку, и они пошли из избы наружу.

Там солнце высоко стояло на небе и освещало зреющий хлеб на полях и цветы на дорожной меже.

Дед повел Афоню полевой дорогой, и они вышли на пастбище, где рос сладкий клевер для коров, травы и цветы. Дед остановился у голубого цветка, терпеливо росшего корнем из мелкого чистого песка, показал на него Афоне, потом согнулся и осторожно потрогал тот цветок.

– Это я сам знаю! – протяжно сказал Афоня. – А мне нужно, что самое главное бывает, ты скажи мне про все! А этот цветок растет, он не все!

Дедушка Тит задумался и осерчал на внука.

– Тут самое главное тебе и есть!.. Ты видишь – песок мертвый лежит, он каменная крошка, и более нет ничего, а камень не живой и не дышит, он мертвый прах. Понял теперь?

– Нет, дедушка Тит, – сказал Афоня. – Тут понятного нету.

– Ну, не понял, так чего же тебе надо, раз ты такой непонятливый? А цветок, ты видишь, жалконький такой, а он живой, и тело себе он сделал из мертвого праха. Стало быть, он мертвую сыпучую землю обращает в живое тело, и пахнет от него самого чистым духом. Вот тебе и есть самое главное дело на белом свете, вот тебе и есть, откуда все берется. Цветок этот – самый святой труженик, он из смерти работает жизнь.

– А трава и рожь тоже главное делают? – спросил Афоня.

– Одинаково, – сказал дедушка Тит.

– А мы с тобой?

– И мы с тобой. Мы пахари, Афонюшка, мы хлебу расти помогаем. А этот вот желтый цвет на лекарство идет, его и в аптеке берут. Ты бы нарвал их да снес. Отец-то твой ведь на войне; вдруг поранят его, или он от болезни ослабнет, вот его и полечат лекарством.

Афоня задумался среди трав и цветов. Он сам, как цветок, тоже захотел теперь делать из смерти жизнь; он думал о том, как рождаются из сыпучего песка голубые, красные, желтые счастливые цветы, поднявшие к небу свои добрые лица и дышавшие чистым духом в белый свет.

– Теперь я сам знаю про все! – сказал Афоня. – Иди домой, дедушка, ты опять, должно, спать захотел: у тебя глаза белые... Ты спи, а когда умрешь, ты не бойся, я узнаю у цветов, как они из праха живут, и ты опять будешь жить из своего праха. Ты, дедушка, не бойся!

Дед Тит ничего не сказал. Он невольно улыбнулся своему доброму внуку и пошел опять в избу на печку.

А маленький Афоня остался один в поле. Он собрал желтых цветов, сколько мог их удержать в охапке, и отнес в аптеку, на лекарства, чтобы отец его не болел на войне от ран. В аптеке Афоне дали за цветы железный гребешок.

Он принес его деду и подарил ему: пусть теперь дедушка чешет себе бороду тем гребешком.

— Спасибо тебе, Афонюшка, — сказал дед. — А цветы тебе ничего не сказывали, из чего они в мертвом песке живут?

— Не сказывали, — ответил Афоня. — Ты вон сколько живешь, и то не знаешь. А говорил, что знаешь про все. Ты не знаешь.

— Правда твоя, — согласился дед.

— Они молча живут, надо у них допытаться, — сказал Афоня. — Чего все цветы молчат, а сами знают?

Дед кротко улыбнулся, погладил головку внука и посмотрел на него, как на цветок, растущий на земле. А потом дедушка спрятал гребешок за пазуху и опять заснул.

УЧЕНИК ЛИЦЕЯ

Пьеса в пяти действиях

Действующие лица:

Пушкин Александр, поэт, ученик лицея.

Арина Родионовна, няня поэта.

Пушкин Василий Львович, дядя поэта.

Ольга Сергеевна, сестра поэта.

Чаадаев Петр Яковлевич, друг Александра, гвардейский офицер.

Жуковский Василий Андреевич.

Даша, Маша, крепостные девушки в людской Ольги Сергеевны.

Пушин Иван, Кюхельбекер Вильгельм, Дельвиг Антон, друзья Александра, ученики лицея.

Энгельгардт Егор Антонович, директор лицея.

Карамзина Екатерина Андреевна.

Державин Гаврила Романович.

Петров Захарий, гвардейский офицер, адъютант коменданта Царского Села.

Фекла.

Фома, сторож лицея.

Посол датского короля.

Знатная дама с усами.

Музыкант со скрипкой.

Варсофоньев, офицер.

Лакей в доме Ольги Сергеевны.

1-й преподаватель Лицея.

2-й преподаватель Лицея.

Генерал Савостьянов Геннадий Петрович.

Ямщик Кузьма.

Конвойный солдат.
Кухарка в доме Ольги Сергеевны.
Публика на экзамене в Лицее.

Действие первое

Людская в доме сестры Пушкина, Ольги Сергеевны, в Петербурге. Убранство простое, почти крестьянское, как в русской избе, и по этой причине уютное и милое. Стоит зима; окошко в морозном узоре; за окошком метель. Дверь, выходящая в сени, заиндевелила.

Старая няня Ольги и Александра Пушкиных, Арина Родионовна, сидит на скамье, дремлет и вяжет: «И медлят поминутно спицы в ее наморщенных руках». Возле нее сидит Маша, отроковица-подросток, живущая в доме Ольги Сергеевны; рот ее открыт, большие глаза ее серьезны, печальны и внимательны, она точно прислушивается. И в самом деле: слышно дыхание метели за окном, а издали, из внутренних покоев, слышатся человеческие голоса и звуки музыки. В доме Ольги Сергеевны семейное торжество: день рождения хозяйки. В доме, должно быть, гости. И няня, Арина Родионовна, прислушивается; потом, зевнув, крестит рот и опять медленно вяжет спицами, словно бы дремля, а на самом деле бодрствуя и понимая все, что совершается вокруг, вблизи и вдали.

Со двора входит Даша (она чуть старше Маше), черная кухарка, с вязанкой дров; она бросает дрова на пол возле русской печи.

Арина Родионовна (Даше). Чего ты так — ногами шумаркаешь, дровами гремишь: все броском да рывком!

Даша. А чего, бабушка? Я ничего!

Арина Родионовна. Полы-то крашенные, господа за них деньги платили, а ты их сбиваешь.

Даша. Я больше, бабушка, не буду.

Арина Родионовна. Не надо, умница.

Даша. Не буду, бабушка, я тихо буду.

Арина Родионовна. Да, то-то! А то как же!

Маша. Дашка, засвети огонь в печи. На дворе люто.

Арина Родионовна. И то, Даша. Ишь, студено стало.

Даша. Сейчас. Бабушка, я сейчас — я втупорже засвечу.

Маша. Огонь добрый, он горит! Я его люблю!

Даша заправляет русскую печь березовой корой и запаливает ее огнем. Кора вспыхивает, свет из печи играет на полу, на стенах, отсвечивает на потолке, — людское жилище преображается как в волшебстве. Из господских горниц явственно доносится музыка — вальс, простая мелодия восемнадцатого века. Даша снимает валенки, остается босая и оттопывает такт вальса большими ногами, вольно размахивая руками.

Маша. И я хочу! И я хочу так топать и руками махать!

Арина Родионовна. А чего же! Встань и спляши!

М а ш а. А я боюсь! Мне стыдно, бабушка!

А р и н а Р о д и о н о в н а. Кого тебе стыдно-то? Господ тут нету. Я тут с тобою. Не бойся никого, чего ты...

М а ш а. А я ведь дурочка!

А р и н а Р о д и о н о в н а (*поглаживая головку Маши*). Кто тебе сказывал так, сиротка моя, — души у того нету.

М а ш а. Люди, бабушка, говорят. Они знают.

А р и н а Р о д и о н о в н а. Люди говорят... А чего они знают? Они сами по слуху да по испугу живут. Ты погляди-ка на батюшку, на ангела нашего Александра Сергеевича: разумный да резвый, и славный какой, и ничего как есть не боится, — как только его земля держит! Господи, сохрани и помилуй его, сколь страху за него терплю!

М а ш а. А ты любишь его, бабушка?

А р и н а Р о д и о н о в н а. И-и, детка моя милая: усну — забуду, усну — забуду... Я и живу-то одной памятью по нем да лаской его. Хоть он и при матери своей рос, да не близко, а у меня-то возле самого сердца вырос: вон где!

М а ш а. И я его люблю!

Д а ш а. И я!

А р и н а Р о д и о н о в н а (*как бы про себя*). И вы, и вы!... Вы все его любите, да кто его сбережет!... Вам-то он в утешение, а мне — в заботу...

М а ш а. И мне в заботу! (*Она живо, с улыбкой на лице, спрыгивает со скамьи.*) Я ему огня нарву, он цветы любит! (*Она пытается сорвать отраженный свет из печи, волнующийся на полу и на стене; ей это не удается, она видит — руки ее пустые; тогда Маша бросается в устье русской печи, хватая там руками огонь, вскрикивает от боли, выскакивает обратно и мечется посреди людской.*) Огонь, огонь! Стань добрый, стань добрый, стань цветочком! Я сгораю — не мучай меня!

Д а ш а берет деревянную бадейку с водой и враз окатывает М а ш у.

Д а ш а. Ништо, небось потухнет.

А р и н а Р о д и о н о в н а. Аль вовсе сдурели! Дашка, потри ей ледышкой жженые пальцы, боль и пройдет, да одежду сухую надень на нее, — глянька, за печью висит. Эка, резвые да бедовые какие!

Д а ш а босиком выметывается за дверь за ледышкой, сейчас же возвращается обратно и уводит М а ш у с собою за печь. Отворяется дверь, что ведет в господские горницы, появляется В а с и л и й Л ь в о в и ч П у ш к и н, дядя Александра. У него книга под мышкой...

УМНАЯ ВНУЧКА

Жили старик со старухой, и с ними внучка Дуня жила. И не такая уж Дуня была красивая, как в сказках сказывается, только умная она была и охотная к домашней работе.

Вот раз собираются старики на базар в большое село и думают: как им быть? Кто им щи сварит и кашу сготовит, кто корову напоит и подоит, кто курам проса даст и на насест их загонит?

А Дуня им говорит:

— Кто же, как не я! Я и щи сварю и кашу напарю, я и корову из стада встречу и на ночь ее обряжу, я и кур угомоню, я и в избе приберу, я и сено поворошу, пока ведро стоит во дворе.

— Да ты мала еще, внученька, — говорит ее бабушка, — семь годов всего сроку тебе!

— Семь — не два, бабушка, семь — это много. Я управлюсь!

Уехали дедушка с бабушкой на базар, а к вечеру воротились. Видят они, и правда: в избе прибрано, пища сготовлена, на дворе порядок, скотина и птица сытые, сено просушено, плетень починен (дедушка-то два лета собирался его починить), вокруг колодезного сруба песком посыпано — наработано столько, что словно тут четверо было.

Глядят старик со старухой на свою внучку и думают: жить им теперь да радоваться!

Однако недолго пришлось бабушке радоваться на внучку: заболела бабушка и померла. Остался старик один с Дуней. Трудно было дедушке одному остаться на старости лет. Вот живут они одни, без бабушки. Дуня убажывает дедушку и всякую работу в хозяйстве справляет одна; хоть мала была, да ведь прилежна.

Случилось дедушке в город поехать, надобность пришла. По дороге он нагнал богатого соседа, тот тоже в город ехал. Поехали они вместе. Ехали-ехали, и ночь наступила. Богатый сосед и бедный Дунин дедушка увидели огонек в придорожной избе и постучались в ворота. Стали они на ночлег, распрягли лошадей: у Дуниного дедушки-то была кобыла, а у богатого мужика мерин.

Ночью дедушкина лошадь родила жеребеночка, а жеребенок несмышленный, отвалился он от матери и очутился под телегой того богатого мужика.

Проснулся утром богатый.

— Гляди-ко, сосед, — говорит он старику, — у меня мерин жеребеночка ночью родил!

— Как можно? — дедушка говорит. — В камень просо не сеют, а мерин жеребят не рождает! Это моя кобыла принесла!

А богатый сосед:

Нет, — говорит, — это мой жеребенок! Кабы твоя кобыла принесла, жеребенок-то и был бы возле нее! А то ишь где — под моей телегой!

Заспорили они, а спору конца нету: у бедного правда, а у богатого выгода, один другому не уступает.

Приехали они в город. В том городе в те времена царь жил. А царь тот был самый богатый человек во всем царстве, он считал себя самым умным человеком и любил судить-рядить своих подданных.

Вот пришли богатый и бедный к царю-судье. Дунин дедушка и жалуется царю:

– Не отдает мне богатый жеребеночка, говорит-де жеребенка мерин родил!

А царю-судье что за дело до правды: он и так и этак мог рассудить, да ему сперва потешиться захотелось.

И он сказал:

– Вот четыре загадки вам – кто решит, тот и жеребенка получит: «Что всего на свете сильней и быстрее?», «А что всего на свете жирней?», а еще «Что всего мягче и что всего милее?!»

Дал им царь сроку три дня, а на четвертый день чтоб ответ был.

А пока суд да дело, царь велел оставить у себя во дворе и дедушкину лошадь с жеребенком и телегой и мерина богатого мужика: пусть и бедный и богатый пешими живут, пока их царь не рассудит.

Пошли богатый и бедный домой. Богатый думает: пустое, дескать, царь загадал, я отгадку знаю. А бедный горюет: не знает он отгадки.

Дуня встретила дедушку и спрашивает:

– О ком ты, дедушка, скупаешь? О бабушке? Так ведь я с тобой осталась!

Рассказал дедушка внучке, как дело было, и заплакал, жалко ему жеребеночка.

– А еще, – дедушка говорит, – царь загадки загадал, а я отгадки не знаю.

Где уж мне их отгадать!

– А скажи, дедушка, каковы загадки? Не умнее они ума.

Дедушка сказал загадки. Дуня послушала и говорит в ответ:

– Поедешь к царю и скажешь: сильнее и быстрее всего на свете ветер; жирнее всего – земля: что ни растет на ней, что ни живет – всех она питает; а мягче всего на свете руки, дедушка: на что человек ни ляжет, все руку под голову кладет; а милее сна ничего на свете не бывает, дедушка.

Через три дня пришли к царю-судье Дунин дедушка и его богатый сосед.

Богатый и говорит царю:

– Хоть и мудрые твои загадки, государь наш судья, а я их сразу отгадал: сильнее и быстрее всего – так это карья кобыла из вашей конюшни: коли кнутом ее ударить, так она зайца догонит. А жирнее всего – так это тоже ваш рябой боров: он такой жирный стал, что давно на ноги не поднимается. А мягче всего ваша пуховая перина, на которой вы поживаете. А милее всего ваш сынок Никитушка!

Послушал царь-судья – и к старику бедняку:

– А ты что скажешь? Принес отгадку или нет?

Старик и отвечает, как внучка его научила. Отвечает, а сам боится: должно быть, не так он отгадывает; должно быть, богатый сосед правильно сказал.

Царь-судья выслушал и спрашивает:

– Сам ты придумал ответ или научил тебя кто?

Старик правду говорит:

– Да где ж мне самому-то, царь-судья! Внучка у меня есть, таково смышленая да умелая, она и научила меня.

Царю любопытно стало, да и забавно, а делать ему все равно нечего.

– Коли умна твоя внучка, – говорит царь-судья, – и на дело умелая, отнеси ей вот эту ниточку шелковую. Пусть она соткет мне полотенце узорчатое, и чтоб к утру готово было. Слыхал иль нет?

– Слышу, слышу! – отвечает дедушка царю. – Аль я уж бестолковый такой!

Спрятал он ниточку за пазуху и пошел домой. Идет, а сам робеет: где уж тут из одной нитки целое полотенце соткать – того и Дунюшка не сумеет... Да к утру, еще и с узорами!

Выслушала Дуня своего Деда и говорит:

– Не кручинься, дедушка, это не беда еще!

Взяла она веник, отломилла от него прутик, подала дедушке и сказала:

– Пойди к царю-судье этому и скажи: пусть найдет он такого мастера, который сделает из этого прутика кросны, чтобы было мне на чем полотенце ткать.

Пошел старик опять к царю. Идет, а сам другой беды ждет, другой задачи, на которую ума у Дунюшки не хватит.

Так оно и вышло.

Дал царь старику полтора ста яиц и велел, чтобы старикинская внучка к завтрашнему дню полтора ста цыплят вывела.

Вернулся дед ко двору.

– Одна беда не ушла, – говорит, – другая явилась.

И рассказал он внучке новую царскую задачу.

А Дуня ему в ответ:

– И это еще не беда, дедушка!

Взяла она яйца, испекла их и к ужину подала.

А на другой день говорит:

– Ступай, дедушка, сызнава к царю. Скажи ему, чтобы прислал он цыплятам на корм однодневного пшена; пусть в один день поле вспашут, просом засеют, созреть дадут, а потом сожнут да обмолотят, провеют и обсушат. Скажи царю: цыплята другого пшена не клюют, того гляди помрут.

И пошел дед сызнава. Выслушал его царь-судья и говорит:

– Хитра твоя внучка, да и я не прост. Пусть твоя внучка явится утром ко мне – ни пешком, ни на лошади, ни голая, ни одетая, ни с гостинцем, да и не без подарочка!

Пошел дед домой. «Эка прихоть!» – думает.

Как узнала Дуня новую загадку, то загорюнилась было, а потом повеселела и говорит:

– Ступай, дедушка, в лес к охотникам да купи мне живого зайца и перепелку живую... Ан нет, ты не ходи, ты старый, ты уморишься ходить, ты

отдыхай. Я сама пойду – я маленькая, мне охотники и даром дадут зайца и перепелку, а покупать их нам не на что.

Отправилась Дунюшка в лес и принесла оттуда зайца да перепелку. А как наступило утро, сняла с себя Дуня рубаху, надела рыбацкую сеть, взяла в руки перепелку, села верхом на зайца и поехала к царю-судье.

Царь как увидел ее, удивился и испугался.

– Откуда страшилище едет такое? Прежде не видано было такого уroda!

А Дунюшка поклонилась царю и говорит:

– Вот тебе, батюшка, принимай, что принести велено было!

И подает ему перепелку. Протянул руку царь-судья, а перепелка – порх! – и улетела.

Поглядел царь на Дуню.

– Ни в чем, – говорит, не уступила: как я велел, так ты и приехала. А чем вы, – спрашивает, – кормитесь с дедом?

Дуня отвечает царю:

– А мой дедушка на сухом берегу рыбу ловит, он сетей в воду не ставит. А я подолом рыбу домой ношу да уху в горсти варю!

Царь-судья осердился:

– Что ты говоришь, глупая! Где это рыба на сухом берегу живет? Где уху в горсти варят?

А Дуня против ему говорит:

– А ты-то умен? Где это видано, чтобы мерин жеребенка родил? А в твоём царстве и мерин рождает!

Озадачился тут царь-судья:

– А как узнать было, чей жеребенок? Может, чужой забежал.

Осерчала Дунюшка.

– Как узнать? – говорит. – Да тут бы и дурень рассудил, а ты царь! Пусть мой дедушка на своей лошади в одну сторону поедет, а богатый сосед – в другую. Куда побежит жеребенок, там и мать его.

Царь-судья удивился:

– А ведь и правда! Как же я-то не рассудил, не догадался?

– А коли бы ты по правде судил, – ответила Дуня, – тебе бы и богатым не быть.

– Ах ты, язва! – сказал царь. – Что дале из тебя выйдет, когда ты большая вырастешь?

– А ты рассуди сперва, чей жеребенок, тогда я скажу тебе, кем я большая буду.

Царь-судья назначил тут суд на неделе. Пришли на царский двор Дунин дедушка и сосед их богатый. Царь велел вывести их лошадей с телегами. Сел Дунин дедушка в свою телегу, а богатый в свою; и поехали они в разные стороны. Царь и выпустил тогда жеребенка, а жеребенок побежал к своей матери, дедушкиной лошади. Тут и суд весь. Остался жеребенок у дедушки.

А царь-судья спрашивает у Дуни:

– Скажи теперь, кем же ты большая будешь?

– Судьею буду.

Царь засмеялся:

– Зачем тебе судьею быть? Судья-то ведь я!

– Тебя чтоб судить.

Дедушка видит – плохо дело, как бы царь-судья не рассерчал. Схватил он внучку да в телегу ее. Погнал он лошадь, а жеребенок рядом бежит.

Царь выпустил им вслед злого пса, чтоб он разорвал внучку и деда. А Дунин дедушка хоть и стар был, да сноровист и внучку в обиду никому не давал. Пес догнал телегу, кинулся было, а дед его кнутовищем, кнутовищем, а потом взял запасную важку-оглобелку, что в телеге лежала, да оглобелкой его – пес и свалился.

А дедушка обнял внучку.

– Никому, никому, – говорит, – я тебя не отдам: ни псу, ни царю. Расти большая, умница моя.

МАРИЯ

Отрывок из поэмы

В моем сердце песня вечная
И вселенная в глазах.
Кровь поет по телу речкою,
Ветер в тихих волосах.

Ночью тайно поцелует
В лоб горячая звезда,
И к утру меня полюбит
Без надежды, навсегда.

Голубая песня песней
Ладит с думою моей,
А дорога – неизвестной,
В этом мире я ничей.

Я родня траве и зверю
И сгорающей звезде,
Твоему дыханью верю
И вечерней высоте.

Я не мудрый, а влюбленный,
Не надеюсь, а молю.
Я теперь за все прощенный,
Я не знаю, а люблю.

НО ОДНА ДУША У ЧЕЛОВЕКА

Из публицистики 20-х годов

Древнейшая идея человечества вылита Достоевским в четыре художественные формы с родной его душе целомудренностью и тревожной, смертельной страстью – идея пола.

Первой функцией жизни человека была не мысль, не сознание, а половая страсть – стремление к продлению жизни, первая стычка со смертью, желание бессмертия и вечности.

Мы живем в то время, когда пол пожирается мыслью. Страсть темная и прекрасная изгоняется из жизни сознанием. Философия пролетариата открыла это и помогает борьбе сознания с древним, еще живым зверем. В этом заключается сущность революции духа, загорающейся в человечестве.

Буржуазия произвела пролетариат. Пол родил сознание.

Пол – душа буржуазии. Сознание – душа пролетариата.

Буржуазия и пол сделали свое дело жизни – их надо уничтожить. Пусть прошлое не висит кандалами на быстрых ногах вперед уходящего...

Наша общая задача – подавить в своей крови древние горячие голоса страсти, освободить себя и родить в себе новую душу – пламенную победившую мысль. Пусть не женщина – пол со своей красотой-обманом, а мысль будет невестой человеку. Ее целомудрие не разрушит наша любовь.

Достоевский бился на грани мира пола и мира сознания. И то одно, то другое брало верх в его истомленной душе мученика.

Мышкин – Рогожин, вот две стихии, два центра, два мечущихся дьявола сердца Достоевского. А Настасья Филипповна – это слияние двух миров – Мышкина и Рогожина – в одно в самый опасный, смертельный, неустойчивый момент, висение над бездной на травинке.

Настасья Филипповна – сам Достоевский, ни живущий, ни мертвый, путающий смерть с жизнью, союзник то Бога, то дьявола, пугающийся и раненый насмерть сомнением, падающий, ищущий Достоевский.

Настасья Филипповна не жила, а искала жизнь и находила ее то в дьяволе – Рогожине, то в Боге – Мышкине. Потому что душа ее – дитя третьего, неизвестного царства, где никто не царствует, где ничего нет, где свобода, пустота и вихри мертвых пустынь. Туда ведет провал в гранитной стене жизни. Это тот мир, откуда истекают все другие миры – и Мышкин, и Рогожин. Этот путь давно пройден вселенной, и только Достоевский с своей душой – Настасьей Филипповной – отстал и бродит там один, зовет и молится. <...>

«Идиот» как пьеса выражает собою борьбу полов. Рогожин – сама земля, ее черные мощные недра, вырвавшаяся еще бессознательная жизнь и в своем полете к вечности уничтожающая и себя и самую возможность вечности (Настасью Филипповну).

Мышкин – родной наш брат. Он вышел же из власти пола и вошел в царство сознания. Только одно осталось у него прежнего – сожаление. Он еще не знает

сущности жалости: она не в любви к хилому, а в борьбе, превращении хилого в сильного, постройке железных дворцов мощи на болотных зыбях бессилия. Жалость – тление души. Борьба и ненависть – ее огонь и взрыв.

Князь Мышкин – пролетарий: он рыцарь мысли, он знает много; в нем душа Христа – царя сознания и врага тайны. Он не отвечает ударом на удар: он знает, что бить злых – это бить детей. Прощение малым.

Рогожин в исполнении Т. Волкова должен бы быть еще грубее. Автор забыл, что Рогожин – непроснувшееся, почти не живущее существо, что разница между ним, деревом, ветром – небольшая.

Мышкин не должен быть жалок: в недрах души его есть знание, что он – великий дух. И в его жизни это должно прорываться и быть видимо (видела же это Настасья Филипповна). Мышкин – царь у Достоевского, а этого никто не заметил в игре актера.

Тов. Мрозовская – Настасья Филипповна – позабыла, что она Мрозовская и стала Настасьей Филипповной. Отрекшись от себя, она превратила «игру», театр в ожившую по воле артиста действительность.

Она явила собой образ души Достоевского, погибающего духа сомнения и неуверенности, ищущего спасения духа в страдании, искупления – в грехе и преступлении, идущего к жизни неизвестными людям путями.

ИЗ ПИСЕМ К ЖЕНЕ

Дорогая Муся!

Посылаю «Епифанские шлюзы». Они проверены. Передай их немедленно кому следует. Обрати внимание Молотова и Рубаеновского на необходимость точного сохранения моего языка. Пусть не спугают...

Как ты живешь и чего ешь с Тоткой?

Я такую пропасть пишу, что у меня сейчас трясется рука. Я хотел бы отдохнуть с тобой хоть недельку, хоть три дня. Денег нет, а то бы я приехал нелегально в Москву на день-два...

А всё-таки постараюсь пробиться в Москву на день. Очень соскучился, до форменных кошмаров...

...Любовь – мера одаренности жизнью людей, но она, вопреки всему, в очень малой степени сексуальность. Любовь страшно пронизательна, и любящие насквозь видят друг друга со всеми пороками и не жалуют один другого обожанием...

Любовь совсем не собственничество. Быть может, брак – это социальное приложение любви – и есть собственничество и результат известных материальных отношений людей – это верно. Но любовь, как всякую природную стихию, можно приложить и иначе. Как электричеством, ею можно убивать, светить над головою и греть человечество...

Окруженный недобрыми людьми (но работая среди них, ты понимаешь меня!), я одичал и наслаждаюсь своими отвлеченными мыслями. Поездка моя

по уездам была тяжела... Жизнь тяжелее, чем можно выдумать, теплая крошка моя. Скитаясь по захолустьям, я увидел такие грустные вещи, что не верил, что где-то существует роскошная Москва, искусство и проза. Но мне кажется – настоящее искусство, настоящая мысль только и могут рождаться в таком захолустье. Но все-таки здесь грустная жизнь, тут стыдно даже маленькое счастье... Оставим это...

...Я окончательно и скоро навсегда уезжаю из Тамбова.

...Здесь дошло до того, что мне делают прямые угрозы. Я не люблю тебе об этом писать.

...Оставим эту скуку, милая невеста, вечное счастье мое! Два дня назад я пережил большой ужас. Проснувшись ночью (у меня неудобная жесткая кровать) – ночь слабо светилась поздней луной, – я увидел за столом у печки, где обычно сижу я, самого себя. Это не ужас, Маша, а нечто более серьезное. Лежа в постели, я увидел, как за столом сидел тоже я и, полуулыбаясь, быстро писал. Причем то я, которое писало, ни разу не подняло головы, и я не увидел у него своих глаз. Когда я хотел вскочить или крикнуть, то ничто во мне не послушалось. Я перевел глаза в окно, но увидел там обычное смутное ночное небо. Глянув на прежнее место, себя я там не заметил.

До сих пор я не могу отделаться от этого видения, и жуткое предчувствие не оставляет меня. Есть много поразительного на свете. Но это – больше всякого чуда. Не помню где – в Москве или в Тамбове – я тоже видел сон, что говорю с Михаилом Кирпичниковым (я тогда писал «Эфирный тракт»), и через день я умертвил его. Каждый день я долго сижу и работаю, чтобы свалиться и уснуть...

Тамбов 1927

Упражнение 56. Прочитайте рассказ И. Бабеля «Соль» (см. упражнение 44). Покажите, как первичные речевые жанры, включенные в текст рассказа, выполняют текстообразующие функции в составе сложного речевого жанра. Определите жанрово-стилевое своеобразие данного литературного произведения.

Упражнение 57. Приведите из рассказа И. Бабеля «Мой первый гусь» (см. упражнение 9) высказывания персонажей, представляющие собой различные речевые акты, и охарактеризуйте их текстовые функции. Опишите главного персонажа рассказа (Савицкого) как языковую личность.

Упражнение 58. Из рассказа А. П. Чехова «Унтер Пришибеев» выпишите парадигмы высказываний различных персонажей и охарактеризуйте особенности этих высказываний в свете теории речевых актов. Рассмотрите речевые высказывания, соотношенные с одной денотативной ситуацией, и определите их жанрово-речевую природу. Покажите отличие первичных (простых) от вторичных (сложных) речевых жанров, а также (на конкретных примерах) текстовые функции первичных в составе вторичных.

Упражнение 59. В стихотворении А. Блока «Скифы» найдите использование простых речевых актов и речевых жанров, опишите их текстовые функции. Определите, какими средствами (лексическими, синтаксическими) передается разговорная интонация в данном произведении.

Упражнение 60. В поэме А. Блока «Двенадцать» выявите высказывания, передающие речь персонажей, опишите и типологизируйте их в свете теории речевых актов и первичных речевых жанров. Выявите их роль в формировании концептосферы поэмы.

Вопросы для самопроверки

1. В чем заключается существенное различие речевой структуры текстов разных функциональных стилей? Подберите примеры и докажите свои рассуждения анализом конкретных текстов.
2. Какие функции доминируют в текстах разных стилей?
3. Изложите основные положения теории речевых актов.
4. Раскройте понятие «речевой жанр».
5. В чем заключается отличие первичных (простых) от вторичных (сложных) речевых жанров?
6. Каковы перспективы анализа художественного текста в свете теории речевых актов и речевых жанров?
7. Подберите примеры из различных литературно-художественных произведений, представляющих собой сложные речевые жанры, содержащие в себе различные простые речевые жанры.

ГЛАВА 3

СЕМАНТИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО ТЕКСТА И ЕГО АНАЛИЗ

Семантика текста и семантическое пространство текста. – Структура семантического пространства. – Типы информации, выражаемой в тексте

Упражнение 61. Прочитайте главу 2 «Семантическое пространство текста и его анализ» в учебнике. Ознакомьтесь с различными вариантами интерпретации видов информации в тексте.

Анализ разных видов информации, проведенный на официально-деловых, газетных, художественных, публицистических текстах, показал, что информация как основная категория текста и, подчеркнем, относящаяся только к тексту различна по своему прагматическому назначению. Представляется целесообразным различать информацию а) содержательно-фактуальную (СФИ), б) содержательно-концептуальную (СКИ), в) содержательно-подтекстовую (СПИ).

Содержательно-фактуальная информация содержит сообщения о фактах, событиях, процессах, происходящих, происходивших, которые будут происходить в окружающем нас мире, действительном или воображаемом. В такой информации могут быть даны сведения о гипотезах, выдвигаемых учеными, их взглядах, всякие сопоставления фактов, их характеристики, разного рода предположения, возможные решения поставленных вопросов и пр. Содержательно-фактуальная информация эксплицитна по своей природе, т. е. всегда выражена вербально. Единицы языка в СФИ обычно употребляются в их прямых, предметно-логических, словарных значениях, закрепленных за этими единицами социально-обусловленным опытом.

Содержательно-концептуальная информация сообщает читателю индивидуально-авторское понимание отношений между явлениями, описанными средствами СФИ, понимание их причинно-следственных связей, их значимости в социальной, экономической, политической, культурной жизни народа, включая отношения между отдельными индивидуумами, их сложного психологического и эстетико-познавательного взаимодействия. Такая информация извлекается из всего произведения и представляет собой творческое переосмысление указанных отношений, фактов, событий, процессов, происходящих в обществе и представленных писателем в созданном им воображаемом мире. Этот мир приближенно отражает объективную действительность в ее реальном воплощении. СКИ не всегда выражена с достаточной ясностью. Она дает возможность, и даже настоятельно требует, разных толкований. Таким образом, различие между СФИ и СКИ можно представить себе как информацию бытийного характера, причем под бытийным следует понимать не только действительность реальную, но и воображаемую. <...> Содержательно-концептуальная информация – преимущественно категория текстов художественных, хотя может быть получена из научно-познавательных текстов. <...>

Таким образом, СКИ – это комплексное понятие, не сводимое к идее произведения. СКИ это замысел автора плюс его содержательная интерпретация. Этот вид информации снимает энтропию эстетико-познавательного плана.

Содержательно-подтекстовая информация представляет собой скрытую информацию, извлекаемую из СФИ благодаря способности единиц языка порождать ассоциативные и коннотативные значения, а также благодаря способности предложений внутри СФИ приращивать смыслы.

СПИ – факультативная информация, но когда она присутствует, то вместе с СФИ образует своеобразный текстовый контрапункт (Гальперин, 1981, с. 27–28).

Упражнение 62. Прочитайте два стихотворения Н. Заболоцкого, посвященные описанию внешне одной ситуации. Сделайте структурно-смысловый анализ этих

стихотворений, выявляя в них, во-первых, разные типы информации (по И. Р. Гальперину), во-вторых, разные типы семантического пространства (по Л. Г. Бабенко).

ГРОЗА ИДЕТ

Двигается нахмуренная туча,
Обложив полнеба вдаль,
Двигается, огромна и тягуча,
С фонарем в приподнятой руке.

Сколько раз она меня ловила,
Сколько раз, сверкая серебром,
Сломанными молниями била,
Каменный выкатывала гром!

Сколько раз, ее увидев в поле,
Замедляя робкие шаги
И стоял, сливаясь поневоле
С белым блеском вольтовой дуги!

Вот он – кедр у нашего балкона.
Надвое громами расщеплен,
Он стоит, и мертвая корона
Подпирает темный небосклон.

Сквозь живое сердце древесины
Пролетает рана от огня,
Иглы почерневшие с вершины
Осыпают звездами меня.

Пой мне песню, дерево печали!
Я, как ты, ворвался в высоту,
Но меня лишь молнии встречали
И огнем сжигали на лету.

Почему же, надвое расколот,
Я, как ты, не умер у крыльца,
И в душе все тот же лютый голод,
И любовь, и песни до конца!

ГРОЗА

Содрогаясь от мук, пробежала над миром зарница,
Тень от тучи легла, и слилась, и смешалась с травой.
Все труднее дышать, в небе облачный вал шевелится,
Низко стелется птица, пролетев над моей головой.

Я люблю этот сумрак восторга, эту краткую ночь вдохновенья,
Человеческий шорох травы, вещей холод на темной руке,
Эту молнию мысли и медлительное появленье
Первых дальних громов – первых слов на родном языке.

Так из темной воды появляется в мир светлоокая дева,
И стекает по телу, замирая в восторге, вода,
Травы падают в обморок, и направо бегут и налево
Увидавшие небо стада.

А она над водой, над просторами круга земного,
Удивленная, смотрит в дивном блеске своей наготы.
И, играя громами, в белом облаке катится слово,
И сияющий дождь на счастливые рвется цветы.

Концептуальное пространство художественного текста

Роль заголовка, названий частей целого текста. – Эпиграф в тексте. Набор ключевых слов. – Понятия «концепт» и «концептосфера». – Концептуальный анализ. – Базовый концепт текста и его концептосфера. – Модель концептуального анализа художественного текста

Упражнение 63. Прочитайте подраздел «Концептуальное пространство текста» главы 2 учебника и нижеприведенные фрагменты из научных работ разных авторов, посвященные исследованию природы концепта, концептосферы, концептуального анализа художественного текста. Сопоставьте точки зрения Д. С. Лихачева и С. А. Аскольдова на природу концепта. Что такое художественный концепт? Покажите роль писателей и поэтов в обогащении концептосферы национального языка, приведите примеры из литературы. Какова структура концептосферы художественного текста и как она выводится из его содержания?

Вопрос о природе общих понятий или концептов – средневековой терминологии универсалий – старый вопрос, давно стоящий на очереди, но почти не тронутый в своем центральном пункте. <...>

В настоящее время проблема природы концептов осложняется в другой области, а именно со стороны теоретического исследования искусства слова. Здесь слово и непосредственно связанное с ним переживание вызывают последствия иного рода, а именно глубоко волнующие эмоции, назвать которые эстетическими было бы слишком мало. <...>

Проблема концептов и проблема художественного слова имеет не только точки соприкосновения, но в основании положительно совпадают. И тут и там мы имеем одно и то же загадочное явление. Слова в одном случае, не вызывая никакого познавательного «представления», понимаются и создают

нечто, могущее быть объектом точной логической обработки. В другом случае слово, не вызывая никаких художественных «образов», создает художественное впечатление, имеющее своим результатом какие-то духовные обогащения. Что это за туманное «нечто», в котором в области знания всегда, а в искусстве слова в значительной мере заключается основная ценность? В проблеме познания это «нечто» носит название «концепта», под которым надо разуметь два его вида: «общее представление» и «понятие». В проблеме искусства это «нечто» пока не связано с четким термином. Мы будем называть его «художественным концептом» с полным сознанием имеющихся в данном случае существенных отличий. <...>

Чтобы подойти к уяснению природы концептов, необходимо уловить самую существенную их сторону, как познавательных средств. Эту сторону мы видим в функции заместительства. Концепт есть мысленное образование, которое замещает нам в процессе мысли неопределенное множество предметов одного и того же рода. <...> Не следует, конечно, думать, что концепт есть всегда заместитель реальных предметов. Он может быть заместителем некоторых сторон предмета или реальных действий, как, например, концепт «справедливость». Наконец, он может быть заместителем разного рода хотя бы и весьма точных, но чисто мысленных функций. Таковы, например, математические концепты. <...>

Концепты познания – общности, концепты искусства – индивидуальны. <...> К концептам познания не примешиваются чувства, желания, вообще иррациональное. Художественный концепт чаще всего есть комплекс того и другого, т. е. сочетание понятий, представлений, чувств, эмоций, иногда даже волевых проявлений. <...> Самое же существенное отличие художественных концептов от познавательных заключается все же именно в неопределенности возможностей. В концептах знания эти возможности подчинены или требованию соответствия реальной действительности или же законам логики. Связь элементов художественного концепта зиждется на совершенно чуждой логике и реальной прагматике художественной а с с о ц и а т и в н о с т и. Нельзя сказать, чтобы в этой ассоциативности не было своей закономерности и требовательности. Но они все же не укладываются ни в какие правила и представляют в каждом отдельном случае особую индивидуальную норму вроде нормы развития музыкальной мелодии. Если это закон, то закон индивидуального роста.

Таким образом, природа художественных концептов частично совпадает с природой концептов познания. В них тоже есть своя заместительная сила, поскольку то, что они означают, больше данного в них содержания и находится за их пределами. И именно ассоциативная запредельность придает им художественную ценность. <...> Художественный концепт не есть образ или если и содержит его, то случайно и частично. Но он несомненно тяготеет именно прежде всего к потенциальным образам и так же н а п р а в л е н на них, как и познавательный концепт направлен на конкретные представления,

подходящие под его логический «родовой» объем. В художественном концепте есть тоже свое «родовое», однако оно совершенно свободно от рамок логического определения. В нем «родовое» есть органический сросток возможных образных формирований, определяемый основной семантикой художественных слов. <...> В каждом художественном концепте заключена как бы задача найти по части целое. Пусть это целое никогда вполне не развертывается. Но самое важное, что вы имеете ключ к его раскрытию, потенциально им обладаете, т. е. и здесь, как в познании, потенциальному принадлежит определенное значение и ценность. Но надо сказать больше. Здесь потенция иногда ценнее того, что мы в силах в ней раскрыть. Потенция здесь иногда как бы упирается в невозможность в смысле раскрытия. Ценность этого невозможного особенно ясна в концептах художественно-эмотивных, т. е. заключающих не только потенцию к раскрытию образов, но и разнообразие волнующих чувств и настроений. Неопределенное нечто, обещаемое в первичном значении, то нечто, которое мы даже бессильны вполне раскрыть в направлении обещанного, отличается иногда чрезвычайной остротой художественного воздействия. Таковы, например, концепты ужаса и любовного очарования. Здесь неизвестное и как бы бездонное нечто в этом роде волнует нас гораздо глубже, чем раскрытое или легко раскрываемое (Аскольдов, 1928, с. 28–44).

...В отличие от С. А. Аскольдова я полагаю, что концепт существует не для самого слова, а, во-первых, для каждого основного (словарного) значения слова отдельно, и, во-вторых, предлагаю считать концепт своего рода «алгебраическим» выражением значения («алгебраическим выражением» или «алгебраическим» обозначением), которым мы оперируем в своей письменной и устной речи, ибо охватить значение во всей его сложности человек просто не успевает, иногда не может, а иногда по-своему интерпретирует его (в зависимости от своего образования, личного опыта, принадлежности к определенной среде, профессии и т. д.). Заместительная функция концепта облегчает языковое общение еще в одном отношении: он позволяет при языковом общении преодолевать несущественные, но всегда существующие между общающимися различия в понимании слов, их толковании, отвлекаться от «мелочей» (иногда, впрочем, очень важных, например, в поэзии).

Какое из словарных значений слова замещает собой концепт, выясняется обычно из контекста, а иногда даже из общей ситуации. Концепт не непосредственно возникает из значения слова, а является результатом столкновения словарного значения слова с личным и народным опытом человека. <...>

И слово, и его значения, и концепты этих значений существуют не сами по себе в некоей независимой невесомости, а в определенной человеческой «идеосфере». У каждого человека есть свой, индивидуальный культурный опыт, запас знаний и навыков (последнее не менее важно), которыми и определяется богатство значений слова и богатство концептов этих значений, а иногда, впрочем, и их бедность, однозначность. <...>

Чем меньше культурный опыт человека, тем беднее не только его язык, но и «концептосфера» его словарного запаса, как активного, так и пассивного. Имеет значение не только широкая осведомленность и богатство эмоционального опыта, но и способность быстро извлекать ассоциации из запаса этого опыта и осведомленности. <...>

Концептосфера национального языка тем богаче, чем богаче вся культура нации – ее литература, фольклор, наука, изобразительное искусство (оно также имеет непосредственное отношение к языку и, следовательно, к национальной концептосфере), она соотносима со всем историческим опытом нации и религией особенно. <...> Концепты создаются не только в индивидуальном опыте человека, и не все люди в равной мере обладают способностью обогащать «концептосферу» национального языка. Особое значение в создании концептосферы принадлежит писателям (особенно поэтам), носителям фольклора, отдельным профессиям и сословиям (особенно крестьянству). Поэтому, как кажется (этот вопрос требует еще доработки), имеют концепты не только слова, но и фразеологизмы, являющиеся также заместителями, часто очень богатыми, отдельных понятий. <...> В концептосферу входят также названия произведений, которые через свои значения порождают концепты. Так, например, когда мы говорим «Обломов», мы можем, грубо говоря, разуместь три значения этого слова: либо название известного произведения Гончарова, либо героя этого произведения, либо определенный тип человека. И вот в зависимости от того, читали ли мы Гончарова, насколько глубоко и по-своему поняли его и сблизили со своим культурным опытом, все три концепта будут в пределах контекста различаться по смыслу и «потенциям». Тем не менее для всякого человека слово «Обломов» говорит чрезвычайно много. В потенции в нашем сознании со словом «Обломов» возникает целый мир столичной и деревенской жизни, мир русского характера, сословных и возрастных особенностей и т. д.

Концептосфера русского языка, созданная писателями и фольклором, исключительно богата. Концептосфера языка – это в сущности концептосфера русской культуры.

Национальный язык – это не только средство общения, знаковая система для передачи сообщений, национальный язык в потенции – как бы «заместитель» русской культуры. <...>

Русский язык действительно «жгуче знойный» по возбуждаемым им концептам. «Жгучего зноя» не может возбудить язык, склонный к обнаженно понятийным и однозначным определениям, к терминологичности, удобный для науки, техники и для компьютера, лишенный богатого человеческого национального, исторического опыта.

Характерно, что поэты, начавшие писать стихи на русском, больше всего благодаря богатству своей концептосферы приспособленному для поэзии своими потенциальными возможностями, не могут перейти на другой язык.

Об этом говорил мне и Иосиф Бродский, с которым я встретился в августе этого года. Он признал, что пишет отзывы, статьи, рецензии на английском, но не мыслит перейти на английский в поэзии: английский удобнее для науки, техники, математики, физики, прост для компьютеров, но, несмотря на богатый опыт в поэзии, труден для нее – во всяком случае, труднее русского. <....>

Итак, богатство языка определяется не только богатством «словарного запаса» и грамматическими возможностями, но и богатством концептуального мира, концептуальной сферы, носителями которой является язык человека и его нации.

Концептуальная сфера, в которой живет любой национальный язык, постоянно обогащается, если есть достойная его литература и культурный опыт. Она трудно поддается сокращению, и только в тех случаях, когда пропадает культурная память в широком смысле этого слова. <...>

Термин «концептосфера» вводится мною по типу терминов В. И. Вернадского: ноосфера, биосфера и пр.

Понятие концептосферы особенно важно тем, что оно помогает понять, почему язык является не просто способом общения, но неким концентратом культуры – культуры нации и ее воплощения в разных слоях населения вплоть до отдельной личности. <...>

Уже самый поверхностный взгляд на концептосферу русского языка демонстрирует исключительное богатство и многообразие русской культуры, созданной за тысячелетие в разных сферах русского народа на огромном пространстве и в различных соотношениях с культурами других народов (через язык, искусство и пр.) (цит. по: Русская словесность, 1990, с. 284–287).

Если перенести эти рассуждения на текст, то можно сказать, что концептуализация, или методика экспликации концептуализированной области, основана на семантическом выводе ее компонентов из совокупности языковых единиц, раскрывающих одну тему, микротему. По этой причине концептуальное пространство текста формируется на более высоком уровне абстракции – на основе слияния, сближения, стяжения общих признаков концептов, репрезентируемых на поверхностном уровне текста словами и предложениями одной семантической области, что обуславливает и определенную цельность концептосферы текста, а ключевой концепт представляет собой ядро индивидуально-авторской художественной картины мира, воплощенной в отдельном тексте или в совокупности текстов одного автора.

Итак, каждое литературное произведение воплощает индивидуально-авторский способ восприятия и организации мира, т. е. частный вариант концептуализации мира. Выражаемые в литературно-художественной форме знания автора о мире являются системой представлений, направленных адресату. В этой системе наряду с универсальными общечеловеческими знаниями

существуют уникальные, самобытные, порой парадоксальные представления автора. Таким образом, концептуализация мира в художественном тексте, с одной стороны, отражает универсальные законы мироустройства, а с другой – индивидуальные, даже уникальные, воображаемые идеи. Степень соответствия универсальных и индивидуально-авторских знаний в художественной картине мира текста может быть различна: от полного совпадения, тождества – до разительного несовпадения, полного расхождения. Вследствие этого слова-концепты художественного мира вряд ли могут быть четко и безоговорочно определены и описаны, в их концептосфере согласно законам порождения и восприятия текста может быть множество личностных смыслов.

Таким образом, концептуальный анализ художественного текста предполагает, во-первых, выявление набора ключевых слов текста; во-вторых, описание обозначаемого ими концептуального пространства; в-третьих, определение базового концепта (концептов) этого пространства. <...>

...Индивидуально-авторская картина мира имеет в тексте отраженный характер, она в большей степени субъективна и несет на себе черты языковой личности ее создателя. Это обусловлено эстетическим характером отражения действительности и антропоцентризмом текста. Продуктивным способом описания индивидуально-авторской картины мира является концептуальный анализ, который заключается в выведении из содержания всего текста базового концепта, а также сведений, знаний о концепте, составляющих его концептосферу. В литературно-художественном тексте осуществляется эстетическая концептуализация мира, проявляющаяся и в том, что автор как творческая личность, наряду с общепринятыми знаниями, привносит в представления о мире и свои частные, индивидуальные знания. Аспекты концептуализации обусловлены, во-первых, объективными законами мироустройства, во-вторых, оценочной позицией автора, его углом зрения на факты действительности. Выдвижение обнаруживается в актуализации определенных свойств и признаков объекта, избранных в качестве существенных при актуализации. В свою очередь, аспекты концептуализации во многом объясняют полевую структуру концептосферы, которая зависит от способов языковой репрезентации концепта (Бабенко, 2000, с. 82–105).

Упражнение 64. В чем заключается смысл названия и связь его с концепцией поэмы «Мертвые души»?

Упражнение 65. Почему Л. Н. Толстой назвал свой роман-эпопею «Война и мир», а не «Декабристы»? Как это отразилось на содержании романа?

Упражнение 66. Что вы знаете об истории поиска названия романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита»?

Упражнение 67. В чем смысл названия романа И. А. Гончарова «Обыкновенная история»?

Упражнение 68. Раскройте значение метафор, заключенных в названиях следующих литературно-художественных произведений: «Тихий Дон», «Поднятая целина», «Мертвые души», «Пожар», «Собачье сердце», «Хамелеон», «Человек в футляре», «Вишневый сад», «На дне», «Маскарад», «Царь-рыба», «Плаха», «Архипелаг ГУЛАГ», «Красное колесо».

Упражнение 69. Приведите примеры метафорических названий литературно-художественных произведений.

Упражнение 70. Какова роль в формировании концепции произведения названий новелл, входящих в роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»?

Упражнение 71. Почему первая глава романа «Мастер и Маргарита» М. А. Булгакова называется «Никогда не разговаривайте с неизвестными»?

Упражнение 72. Как связано с развитием сюжета название главы 5 романа «Мастер и Маргарита» М. А. Булгакова «Было дело в Грибоедове»?

Упражнение 73. Каков смысл названия главы 21 «Полет» романа «Мастер и Маргарита» М. А. Булгакова?

Упражнение 74. Главы повести А. С. Пушкина «Капитанская дочка» называются: «Сержант гвардии» (глава 1), «Вожатый» (глава 2), «Крепость» (глава 3), «Поединок» (глава 4), «Любовь» (глава 5), «Пугачевщина» (глава 6), «Пристав» (глава 7), «Незванный гость» (глава 8), «Разлука» (глава 9), «Осада города» (глава 10), «Мятежная слобода» (глава 11), «Сирота» (глава 12), «Арест» (глава 13), «Суд» (глава 14), Приложение, «Пропущенная глава». Подумайте, какова роль этих названий в раскрытии содержания этих глав.

Упражнение 75. Найдите эпиграфы к главам повести А. С. Пушкина «Капитанская дочка» и соотнесите их с содержанием этого произведения.

Упражнение 76. Вспомните, какой эпиграф использует А. С. Пушкин в стихотворении «Памятник».

Упражнение 77. Прочитайте и подумайте, почему М. А. Булгаков в качестве эпиграфа к первой части романа «Мастер и Маргарита» использует следующий отрывок из «Фауста» Гете:

...Так кто ж ты, наконец?
— Я — часть той силы, что вечно хочет зла
и вечно совершает благо...

Упражнение 78. Какова роль эпиграфа в стихотворении В. Брюсова «Кинжал»? Определите, какие культурологические ассоциации вызывает это стихотворение и какова роль эпиграфа в их порождении. Покажите связь эпиграфа с эмотивностью, образностью и экспрессивностью стихотворения. Выявите в тексте набор ключевых слов, соотношенных с названием стихотворения и формирующих его концептосферу, а также функционально-текстовые группы слов, репрезентирующих основную концептосферу стихотворения и формирующих его концептосферу. Опишите концептосферу данного стихотворения, выделяя ядро – базовую пропозицию, приядерную зону, ближайшую и дальнейшую периферии.

Иль никогда на голос мщенья
Из золотых ножен не вырвешь свой клинок...
М. Лермонтов

Из ножен вырван он и блещет вам в глаза,
Как и в былые дни, отточенный и острый.
Поэт всегда с людьми, когда шумит гроза,
И песня с бурей вечно сестры.

Когда не видел я ни дерзости, ни сил,
Когда все под ярмом клонили молча выи,
Я уходил в страну молчанья и могил,
В века, загадочно былые.

Как ненавидал я всей этой жизни строй,
Позорно-мелочный, неправый, некрасивый,
Но я на зов к борьбе лишь хохотал порой,
Не веря в робкие призывы.

Но чуть слышал я заветный зов трубы,
Едва раскинулись огнистые знамена,
Я – отзыв вам кричу, я – песенник борьбы,
Я вторю грому с небосклона.

Кинжал поэзии! Кровавый молний свет,
Как прежде, пробежал по этой верной стали,
И снова я с людьми, – затем, что я поэт,
Затем, что молнии сверкали.

Упражнение 79. Объясните смысл эпиграфа к стихотворению А. Блока «Скифы»

Панмонголизм! Хоть имя дико,
Но мне ласкает слух оно.

Владимир Соловьев

Определите, как соотносится смысл эпиграфа с содержанием стихотворения. Какова связь эпиграфа с названием стихотворения? Какую роль играет эпиграф в фор-

мировании концептосферы произведения? Составьте список ключевых слов, связанных с базовым концептом стихотворения. Покажите, какова их роль в формировании структуры концептосферы стихотворения.

Упражнение 80. Прочитайте поэму А. Блока «Двенадцать», определите ее жанрово-стилевое своеобразие. Составьте список ключевых слов по главам поэмы, объясните, как соотносится набор ключевых слов с названием поэмы и как он связан с семантическим развертыванием основной темы произведения. Найдите в поэме прецедентные тексты и объясните их текстовые функции. Определите базовый концепт поэмы и его когнитивно-пропозициональную структуру. Опишите концептосферу поэмы и соотнесите ее структуру с композицией поэмы.

Упражнение 81. Восстановите сюжеты известных сказок по набору приведенных ниже ключевых слов:

1. Емеля-дурак, печь, щука, царь, Марья-царевна, дворец.
2. Старик, старуха, море, сеть, золотая рыбка, корыто.
3. Гора. малахит, мастер, хозяйка.
4. Курица, яйцо, золотое, дед, баба, мышь.
5. Три девицы, царь Салтан, жена-царица, баба Бабариха, окуян, остров Буян, князь Гвидон.

Схема анализа концептуального пространства текста

1. Выделение предтекстовых пресуппозиций, важных для формирования концептуального пространства текста.
2. Анализ семантики заглавия и его семантического радиуса.
3. Проведение психолингвистического эксперимента с целью выявления набора ключевых слов текста.
4. Анализ лексического состава текста с целью выявления экспрессивных и образных средств.
5. Выявление повторяющихся слов, сопряженных парадигматически и синтагматически с ключевыми словами.
6. Процедура семантического вывода абстрактного имени – репрезентанта текстового концепта, опирающаяся на обобщение результатов анализа, полученных на первых пяти его этапах.
7. Обобщение всех контекстов, в которых употребляются ключевые слова – носители концептуального смысла, с целью выявления характерных свойств концепта: его атрибутов, предикатов, ассоциаций, в том числе образных.
8. Структурирование концептосферы: выделение ядра – базовой когнитивно-пропозициональной структуры, приядерной зоны – основных лексико-фразеологических репрезентаций, ближайшей и дальнейшей периферий.

Образец анализа

1. Объектом филологического анализа, в том числе и концептуального, в 1–5 главах практикума избран рассказ В. М. Шукшина «Срезал». Для формирования концептуального пространства текста важным является знание presupпозиций, связанных с представлением о творческой судьбе В. М. Шукшина, его мировосприятии, воплощенном в его фильмах, актерских работах, киносценариях, литературно-художественных произведениях. Особенно необходимо иметь представление о типично шукшинском персонаже – чудике, человеке искреннем, странном, способном на поступки, труднообъяснимые с точки зрения привычной морали обывателя, обладающем богатым духовным миром.

2. Заглавие рассказа обозначено личной глагольной формой в прошедшем времени «Срезал», которое мало что говорит читателю о содержании рассказа, является необычным по форме, даже окказиональным и туманным в информативном отношении. Данная глагольная словоформа выполняет текстообразующую функцию, многократно повторяясь в рассказе.

3. Проведение психолингвистического эксперимента позволило выявить набор ключевых слов рассказа, в который входят следующие лексемы: *Глеб Капустин, знатные земляки, кандидат наук, срезал, дошлый, смеяться*.

4. Анализ лексического состава текста с целью выявления экспрессивных и образных средств показал, что, основная текстовая доминанта рассказа – глагольная метафора *срезал*. На это указывает следующее. Во-первых, она вынесена в заглавие, что подчеркивает текстовую значимость выражаемого ею смысла. Во-вторых, она является носителем нестандартного текстового смысла, выражаемого данной глагольной метафорой, необычностью употребления глагола. В-третьих, повторяемость данной метафоры в рассказе (7 раз) в контекстах, конкретизирующих и раскрывающих ее смысл, также обнаруживает ее выдвижение в тексте в качестве доминирующей. В-четвертых, способность этой метафоры группировать вокруг себя, притягивать к себе синонимические слова и выражения также подчеркивает ее текстовую значимость:

Но – видно было – подбирался к прыжку; Он улыбался, поддакнул тоже насчет детства, а сам все взглядывал на кандидата – примеривался; Глеб взмыл ввысь... И оттуда, с высокой выси, ударил по кандидату; Люблю по носу щелкнуть; Оттянул он его; Причесал бедного Константина Иваныча... А! Как мильенького причесал!

Концептуальную значимость имеет и сравнение *Глеб коршуном взмыл над полковником*, которое органично вливается в образную структуру рассказа и фактически формирует образ Глеба Капустина, уподобляя его хищной птице, испытывающей наслаждение от неожиданного нападения на людей, не ожидающих подвоха.

5. Повторяемость лексики (тождественный, синонимический, тематический повторы) – особенность данного рассказа. Особо актуальными для кон-

цептуального пространства рассказа являются слова, парадигматически и синтагматически сопрягаемые с ключевыми словами. В данном рассказе особенно важными оказываются многочисленные обозначения ситуации «срезания» (см. примеры выше) и лексика смеха.

Лексика со значением смеха характеризует главных персонажей, которые много смеются и смеются по-разному. Она отличается частотностью употребления в рассказе, неоднократным повторением одних и тех же лексем. В совокупности эта лексика составляет довольно большую функционально-текстовую группу слов, включающую синонимы, в том числе экспрессивно-стилистические. Данный класс слов чрезвычайно важен для формирования концептуальной семантики текста

Наряду с ключевым предикатом «срезал» важными оказываются и атрибутивные характеристики как самой ситуации, так и ее главного субъекта – Глеба Капустина.

6. Обобщение результатов анализа, полученных на первых пяти его этапах, позволяет в качестве основного для этого рассказа считать концепт «срезать».

7. Обобщение всех контекстов, в которых употребляются ключевые слова – носители концептуального смысла, с целью выявления характерных свойств концепта (его атрибутов, предикатов, ассоциаций, в том числе образных), показало чрезвычайно высокую значимость ССЦ, в котором в свернутом виде изображается сущность ситуации срезывания, когда Глеб «срезал» знатного земляка – полковника:

И как-то так повелось, что когда знатные приезжали в деревню на побывку, когда к знатному земляку в избу набивался вечером народ – слушали какие-нибудь дивные истории или сами рассказывали про себя, если земляк интересовался, – тогда-то Глеб Капустин приходил и срезал гостя. Многие этим были недовольны, но некоторые мужики ждали, когда Глеб Капустин придет и срежет знатного. Даже не то что ждали, а шли раньше к Глебу, а потом уж вместе к гостю. Прямо как на спектакль ходили. В прошлом году Глеб срезал полковника. Заговорили о войне 1812 года... Выяснилось, что полковник не знает, кто велел поджечь Москву. Точнее, он сказал, что какой-то граф, но фамилии перепутал, назвал Распутин. Глеб коршуном взмыл над полковником... И срезал. Пока бежали к учительнице домой – узнавать фамилию графа, – Глеб сидел красный в ожидании решающей минуты и только повторял: «Спокойствие, спокойствие, товарищ полковник, мы же не в Филях, верно?» Глеб остался победителем; полковник очень расстроился, бил себя кулаком по голове и недоумевал.

После описания драматургии типичной ситуации «срезания», В. М. Шукшин показывает, как в замедленной съемке, медленно разворачивающееся действие «срезания» кандидатов наук.

8. Структурирование концептосферы рассказа показало, что ядро концептосферы – базовая когнитивно-пропозициональная структура: субъект – предикат «срезать» – объект воздействия – способ воздействия – цель воздействия – причина.

Приядерная зона – основные лексические репрезентации пропозиции.

– Субъект – Глеб Капустин, мужик лет сорока, деревенский краснбай, начитанный и ехидный, «демагог-кляузник»

– Предикат «срезать» – в рассказе встречается в одной грамматической форме – «срезал».

– Объект воздействия – знатные земляки, знатные, полковник, кандидаты наук, кандидат, Константин Иванович, Валя. Всех их объединяет одно – они выходцы из одной деревни, земляки, достигшие профессиональных успехов и живущие в городе.

– Способ воздействия – каскад абсурдных вопросов типа: *Ну и как насчет первичности?; Как сейчас философия определяет понятие невесомости?; Поэтому я и спрашиваю: растерянности не наблюдается среди философов?; Второй вопрос: как вы лично относитесь к проблеме шаманизма в отдельных районах Севера?; Хорошо! Еще один вопрос: как вы относитесь к тому, что Луна тоже дело рук разума?* и под.

– Цель воздействия – месть (*мстительно щурит глаза*).

– Причина – себя показать: *Вы извините, мы тут... далеко от общественных центров, поговорить хочется, но не особенно-то разбежишься – не с кем.*

Ближайшая периферия – ситуации, сопрягаемые с ситуацией «срезания»: ожидание жителями спектакля «срезания», высмеивание знатных жителей, диалоги на абсурдные темы, растерянность знатных земляков, наслаждение, испытываемое Глебом Капустиным, восхищение и сожаление зрителей-земляков.

Дальнейшая периферия – образные ассоциации, оценочные номинации происходящего: Глеб Капустин, сравниваемый с коршуном, любящий «по носу щелкнуть – не задирайся выше ватерлинии!», любящий взмывать кверху, ввысь в момент унижения и посрамления своих оппонентов, испытывающий от этого наслаждение, вызывающий этим нелюбовь матерей знатных людей, вызывающий удивление, даже восхищение, но не вызывающий любовь из-за своей жестокости, так как «жестокость никто, никогда, нигде не любил еще».

Вопросы для самопроверки

1. Каковы основные аспекты изучения текста в пространственном измерении?
2. Раскройте сущность понятия «семантическое пространство текста» и покажите его структуру.
3. Покажите существенные различия типов информации текста в содержательном (концептуальная/событийная/модальная информация) и формальном (эксплицитная/имплицитная) освещении.
4. Осветите исходные теоретические положения концептуального анализа.

5. Раскройте содержание термина «концепт» и покажите его соотносительность с концептуальным анализом.
6. Что такое «базовая когнитивно-пропозициональная структура текста»?
7. Покажите структурную организацию концептосферы и раскройте ее основные составляющие: ядро, приядерная зона, ближайшая и дальнейшая периферии.
8. Сделайте концептуальный анализ небольших литературно-художественных произведений, сравните структуры их концептосфер.
9. Какова роль мировоззрения автора в формировании концептосферы его произведений?
10. Покажите связь идиостиля, индивидуально-авторской картины мира и структуры концептосферы его произведений.

Денотативное пространство художественного текста

Понятие денотативного пространства текста и его структуры. – Тема текста и ее семантическое развертывание. – Набор микротем, их отношения в тексте. – Событийная и пропозициональная структура текста. – Художественное время и средства его создания. – Художественное пространство и текстовые способы его воплощения

Упражнение 82. Ознакомьтесь с представлением о денотативном пространстве в главе 2 учебника, а также с его формулировками, предложенными разными учеными. В чем состоит сущность денотативного пространства текста и каковы его составляющие? Какова методика вычленения денотативной структуры текста? Как соотносятся тестовые ситуации и пропозиции? Что составляет макроструктуру текста?

Дискурс дает представление о предметах или людях, об их свойствах и отношениях, о событиях или действиях или об их сложном сплетении, т. е. о некотором фрагменте мира, который мы именуем ситуацией... Модель представляет собой когнитивный коррелят такой ситуации... Модель включает личное знание, которым люди располагают относительно подобной ситуации <...> ...для когнитивных моделей типична фрагментарность и неполнота; во-вторых, модели могут репрезентировать реальные ситуации на различных уровнях обобщения; в-третьих, входящие в модель понятия не произвольны, они отражают социально значимую интерпретацию ситуаций; в-четвертых, несмотря на социальную обусловленность концептуального представления ситуаций, когнитивные модели являются личными, т. е. субъективными. <...>

Понимание речи в первую очередь предполагает создание носителем языка семантического представления дискурса в форме базы текста, состоящей из локально и глобально связанной последовательности пропозиций... помимо базы текста требуются особые структуры организации знания в форме ситуационных моделей... База текста в этом случае репрезентирует смысл текста в данном контексте, а модель – ситуацию, о которой идет речь в тексте (денотат текста). <...> Расположение пропозиций в повествовательном тексте может

быть различным, а описываемая ситуация при этом будет той же. <...> ...определение макроструктуры... должно основываться на значениях предложений дискурса, т. е. на выраженных ими пропозициях. Макроструктуры... должны состоять из макропропозиций. Макропропозиция... является пропозицией, выведенной из ряда пропозиций, выраженных предложениями дискурса. <...> Макроправила – это правила семантического отображения: они устанавливают связь одной последовательности пропозиций с последовательностями пропозиций более высокого уровня и таким образом выводят глобальное значение эпизода или всего дискурса из локальных значений, т. е. значений предложений дискурса. <...> [Макроправила:] 1. Опускание: при наличии последовательности пропозиций необходимо опустить те пропозиции, которые не служат условиям интерпретации... 2. Обобщение: при наличии последовательности пропозиций необходимо заменить эту последовательность на пропозицию, выводимую из каждой пропозиции данной последовательности. 3. Построение: при наличии последовательности пропозиций необходимо заменить ее пропозицией, выведенной из всего репертуара пропозиций, входящих в эту последовательность. <...>

Макроструктура дискурса является концептуальным глобальным значением, которое ему приписывается. <...> Тематические выражения могут встречаться в различных местах дискурса, но предпочтительно в его начале или в конце или же в начале или в конце соответствующих эпизодов и абзацев. Тематические выражения имеют особые поверхностные структуры: обычно они не только предшествуют дискурсу или следуют за ним, встречаются в начале или в конце абзацев, но и выражаются отдельными предложениями, выделяются курсивом или отделяются от других выражений паузами... Тематические выражения могут иметь различную протяженность: от последовательности предложений до отдельных предложений, фраз или слов (ван Дейк, 1989, с. 42–83).

В научном тексте денотативной основой являются предмет, явление или процесс внешнего мира, которые могут быть достаточно объективно описаны не только автором данного текста. В художественном же тексте такая объективная или событийная основа может составить лишь часть внешней формы – его тематику и сюжет. Композиция художественного текста и его образная система не имеют внешней опоры в реальности. <...>

В отношении художественного текста речь должна идти не столько о сумме знаний, сколько об образах сознания, вербализованных в тексте. При этом надо учитывать, что сама действительность настолько разнообразна, что, описывая ее, даже один и тот же автор несколько раз может менять стиль, менять свое отношение к разным ее сторонам. Иными словами, разнообразие литературы отражает разнообразие жизни. Кроме того, нельзя не видеть и того, что автор изменяется: взрослеет, стареет. Меняется и его текст, отражая степень

его зрелости, языковой опыт, знания. Мы не говорим уже о том, что сами условия существования могут значительно меняться на протяжении жизни одного человека.

И все же при анализе художественного текста нельзя не видеть, что имеется некоторый системообразующий фактор произведений, имеется определенная стереотипность в отражении действительности. Индивидуальная картина мира и является тем интегрирующим фактором, который связывает воедино все ощущения и восприятия личности. <...>

Одним из определений цельности текста является такое: текст является цельным, если его можно сократить без ущерба для содержания до объема одного высказывания. Поэтому говорить о доминанте текста можно тогда, когда есть возможность представить смысл текста в компрессированном виде, сжать текст до некоторого небольшого высказывания. <...> Сложность в отношении художественного текста состоит, однако, в том, что при представлении его в виде денотативной цепочки он превращается в подобие публицистического текста. Иными словами, при адаптации и компрессии текста может происходить утрата взгляда автора на действительность из-за того, что невозможно кратко передать многомерный и коннотативный смысл художественного текста (Белянин, 2000, с. 50).

Упражнение 83. Сравните изображение одной затектовой ситуации (грозы) в разных стихотворениях Н. А. Заболоцкого (см. упражнение 62). Выявите их денотативную и пропозициональную структуры, определите тип логико-смысловых отношений, связывающих текстовые пропозиции.

Упражнение 84. Прочитайте сказку А. Платонова «Умная внучка» (см. упражнение 55), сделайте анализ денотативного пространства, охарактеризуйте особенности пространственно-временных отношений в этой сказке.

Упражнение 85. Прочитайте стихотворение А. С. Пушкина «Я вас любил». Сформулируйте его основную тему. Выпишите лексику, участвующую в развитии основной темы в этом стихотворении. Выявите отображенные в тексте ситуации, определите логико-смысловые отношения, связывающие их, опишите в целом денотативную и пропозициональную структуры текста.

Упражнение 86. Ознакомьтесь с содержанием категории континуума и типологией художественного времени и пространства в учебнике и предлагаемом фрагменте. Покажите различие терминов «континуум» и «хронотоп». Подберите небольшие литературно-художественные произведения и покажите на них содержание категории континуума, художественного времени и пространства.

Категория континуума непосредственно связана с понятиями времени и пространства. Сам термин «континуум» означает непрерывное образование

чего-то, т. е. нерасчлененный поток движения во времени и в пространстве. Однако движение возможно проанализировать только в том случае, если приостановить его и увидеть в разложенных частях дискретные характеристики, которые во взаимодействии создают представление о движении. Таким образом, континуум как категорию текста можно в самых общих чертах представить себе как определенную последовательность фактов, событий, развертывающихся во времени и в пространстве, причем развертывание событий протекает не одинаково в разных типах текстов. Временные и пространственные параметры художественного текста кардинально отличаются от тех, которые мы находим в других типах текстов. Создавая мир воображаемый, мир, в котором действуют вымышленные лица и в большинстве случаев в условном пространстве, автор волен сжимать, расширять, обрывать и вновь продолжать время действия и пространство в угоду заранее ограниченной содержательно-фактуальной информации. Хронологическая последовательность событий в художественном тексте вступает в противоречие с реальным течением времени, которое, подчиняясь замыслу автора, лишь создает иллюзию временных и пространственных отношений. Как образ в художественном произведении лишь подобие, типизация живого прототипа, так время и пространство представлены в нем лишь в своих типических проявлениях. Я имею в виду сменность и условность обозначения их единиц: час, минута, утро, вечер, месяц, год, раньше, позже, уже и др., а также: далеко, близко, за горизонтом, высоко, низко и др.

Континуум художественного текста основан обычно на нарушении реальной последовательности событий. Иными словами, континуум не обязательно обеспечивается линейностью изложения. Переплетение временных планов повествования предопределяет и членение отрезков текста. Наше сознание ищет опоры в реальном проявлении временного континуума. Чем хаотичнее представлена связь событий во временном и пространственном отношениях, тем труднее воспринимается сама содержательно-концептуальная информация произведения. <...>

Континуум не может быть показан в тексте в его точных формально-временном и пространственном протяжениях. Оставаясь по существу непрерывным в последовательной смене временных и пространственных фактов, континуум в текстовом воспроизведении одновременно разбивается на отдельные эпизоды (кадры), но наличие категории когезии дает возможность воспринимать весь текст как процесс. <...>

Континуум в его разбиении на эпизоды – важная грамматическая категория текста. Кроме чисто психологических оснований – возможность и легкость восприятия процесса при его детализации, – континуум обеспечивает возможность переакцентуации отдельных деталей. При первом чтении текста каждый отрезок воспринимается в соответствии с конкретными временным и пространственным параметрами, выдвигаемыми ситуацией. Но при повторном (и тем более многократном) чтении конкретность временная и пространственная

часто исчезает или затушевывается. Части высказывания становятся вневременными и внепространственными. Мысль как бы освобождается от вериг конкретности и приобретает наиболее обобщенное выражение.

Таким образом, можно сделать предположение о том, что континуум – это категория, обеспечивающая конкретность, реалистичность описания. Поэтому временная и пространственная конкретность в художественном изображении является лишь условным «заземлением» содержательно-фактуальной информации (Гальперин, 1981, с. 87–89).

Упражнение 87. Прочитайте рассказ И. А. Бунина «Книга», определите его тему и выделите фрагменты текста, содержащие основные вехи семантического развертывания темы. Объясните, как связано название рассказа с развитием его главной темы. Определите набор ключевых слов и связанных с ним микротем рассказа, выявите их роль в раскрытии основной темы. Опишите пропозициональную структуру рассказа. Охарактеризуйте типологические особенности художественного времени и пространства данного рассказа и специфику их речевого воплощения.

Лежа на гумне в омете, долго читал – и вдруг возмутило. Опять с раннего утра читаю, опять с книгой в руках! И так изо дня в день, с самого детства! Полжизни прожил в каком-то несуществующем мире, среди людей, никогда не бывших, выдуманных, волнуясь их судьбами, их радостями и печальми, как своими собственными, до могилы связав себя с Авраамом и Исааком, с пелазгами и этрусками, с Сократом и Юлием Цезарем, Гамлетом и Данте, Гретхен и Чацким, Собакевичем и Офелией, Печориным и Наташей Ростово-вой! И как теперь разобраться среди действительных и вымышленных спутников моего земного существования? Как разделить их, как определить степени их влияния на меня?

Я читал, жил чужими выдумками, а поле, усадьба, деревня, мужики, лошади, мухи, шмели, птицы, облака – все жило своей собственной, настоящей жизнью. И вот я внезапно почувствовал это и очнулся от книжного наваждения, отбросил книгу в солому и с удивлением и с радостью, какими-то новыми глазами смотрю кругом, остро вижу, слышу, обоняю, – главное, чувствую что-то необыкновенно простое и в то же время необыкновенно сложное, то глубокое, чудесное, невыразимое, что есть в жизни и во мне самом и о чем никогда не пишут как следует в книгах.

Пока я читал, в природе сокровенно шли изменения. Было солнечно, празднично; теперь все померкло, стихло. В небе мало-помалу собрались облака и тучки, кое-где, – особенно к югу, – еще светлые, красивые, а к западу, за деревней, за ее лозинами, дождевые, синеватые, скучные. Тепло, мягко пахнет далеким полевым дождем. В саду поет одна иволга.

По сухой фиолетовой дороге, пролегающей между гумном и садом, возвращается с погоста мужик. На плече белая железная лопата с прилипшим

к ней синим черноземом. Лицо помолодевшее, ясное. Шапка сдвинута с потного лба.

— На своей девочке куст жасмину посадил! — бодро говорит он. — Доброго здоровья. Все читаете, все книжки выдумываете?

Он счастлив. Чем? Только тем, что живет на свете, то есть совершает нечто самое непостижимое в мире.

В саду поет иволга. Все прочее стихло, смолкло, даже петухов не слышно. Одна она поет — не спеша выводит игривые трели. Зачем, для кого? Для себя ли, для той ли жизни, которой сто лет живет сад, усадьба? А может быть, эта усадьба живет для ее флейтового пения?

«На своей девочке куст жасмину посадил». А разве девочка об этом знает? Мужики кажется, что знает, и, может быть, он прав. Мужик к вечеру забудет об этом кусте, — для кого же он будет цвести? А ведь будет цвести, и будет казаться, что недаром, а для кого-то и для чего-то.

«Все читаете, все книжки выдумываете». А зачем выдумывать? Зачем героини и герои? Зачем роман, повесть, с завязкой и развязкой? Вечная боязнь показаться недостаточно книжным, недостаточно похожим на тех, что прославлены! И вечная мука — вечно молчать, не говорить как раз о том, что есть истинно твое и единственно настоящее, требующее наиболее законно выражения, то есть следа, воплощения и сохранения хотя бы в слове!

20 августа 1924

Упражнение 88. Прочитайте стихотворение М. Ю. Лермонтова «Дума», выделите основную тему и набор микротем, участвующих в ее семантическом развертывании. Определите характер отношений, связывающих микротемы, и особенности семантического развертывания основной темы. Охарактеризуйте тип и средства создания художественного времени, воплощенного в данном стихотворении.

Упражнение 89. Прочитайте цикл стихотворений А. Блока «Пляски смерти» и определите главную тему, соединяющую все стихотворения в цикл. Определите тему каждого стихотворения, входящего в данный цикл. Как соотносятся темы отдельных стихотворений цикла между собой? В каждом отдельном стихотворении, входящем в цикл, выявите набор микротем, покажите динамику тематического развертывания. Составьте набор ключевых слов цикла, сгруппируйте их тематически и найдите для каждой темы слово-доминанту. Какова событийная структура данного цикла? Выявите базовый концепт данного поэтического цикла и опишите его концептосферу. Определите тип художественного времени и тип художественного пространства, воплощенных в данном цикле, и выявите речевую специфику их создания.

1

Как тяжко мертвецу среди людей
Живым и страстным притворяться!
Но надо, надо в общество втираться,
Скрывая для карьеры лязг костей...

Живые спят. Мертвец встает из гроба,
И в банк идет, и в суд идет, в Сенат...
Чем ночь белее, тем чернее злоба,
И перья торжествующе скрипят.

Мертвец весь день трудится над докладом.
Присутствие кончается. И вот –
Нашептывает он, виляя задом,
Сенатору скабресный анекдот...

Уж вечер. Мелкий дождь зашлепал грязью
Прохожих, и дома, и прочий вздор...
А мертвеца – к другому безобразью
Скрежещущий несет таксомотор.

В зал многолюдный и многоколонный
Спешит мертвец. На нем – изящный фрак,
Его дарят улыбкой благосклонной
Хозяйка-дура и супруг-дурак.

Он изнемог от дня чиновной скуки,
Но лязг костей музыкой заглушон...
Он крепко жмет приятельские руки –
Живым, живым казаться должен он!

Лишь у колонны встретится очами
С подругою – она, как он, мертва.
За их условно-светскими речами
Ты слышишь настоящие слова:

«Усталый друг, мне странно в этом зале». –
«Усталый друг, могила холодна». –
«Уж полночь». – «Да, но вы не приглашали
На вальс NN. Она в вас влюблена...»

А там – NN уж ищет взором страстным
Его, его – с волнением в крови...
В ее лице, девически прекрасном,
Бессмысленный восторг живой любви...

Он шепчет ей незначащие речи,
Пленительные для живых слова,
И смотрит он, как розовеют плечи,
Как на плечо склонилась голова...

И острый яд привычно-светской злости
С нездешней злостью расточает он...

«Как он умен! Как он в меня влюблен!»

В ее ушах – нездешний, страшный звон:

То кости лязгают о кости.

10 февраля 1912

2

Ночь, улица, фонарь, аптека,
Бессмысленный и тусклый свет.
Живи еще хоть четверть века –
Всё будет так. Исхода нет.

Умрешь – начнешь опять сначала,
И повторится всё, как встарь:
Ночь, ледяная рябь канала,
Аптека, улица, фонарь.

10 октября 1912

3

Пустая улица. Один огонь в окне.

Еврей-аптекарь охает во сне.

А перед шкапом с надписью *Venepa*,
Хозяйственно согнув скрипучие колена,

Скелет, до глаз закутанный плащом,
Чего-то ищет, скалясь черным ртом...

Нашел... Но ненароком чем-то звякнул,
И череп повернул... Аптекарь крикнул,

Привстал – и на другой свалился бок...
А гость меж тем – заветный пузырек

Сует из-под плаща двум женщинам безносым
На улице, под фонарем белёсым.

Октябрь 1912

4

Старый, старый сон. Из мрака

Фонари бегут – куда?

Там – лишь черная вода,

Там – забвенья навсегда.

Тень скользит из-за угла,
К ней другая подползла.
Плащ распахнут, грудь бела,
Алый цвет в петлице фрака.

Тень вторая – стройный латник,
Иль невеста от венца?
Шлем и перья. Нет лица.
Неподвижность мертвеца.

В воротах гремит звонок,
Глухо щелкает замок.
Переходят за порог
Проститутка и развратник...

Воет ветер леденящий,
Пусто, тихо и темно.
Наверху горит окно.
Всё равно.

Как свинец, черна вода.
В ней забвенье навсегда.
Третий призрак. Ты куда,
Ты, из тени в тень скользкий?

7 февраля 1914

5

Вновь богатый зол и рад,
Вновь унижен бедный.
С кровель каменных громад
Смотрит месяц бледный,

Насыляет тишину,
Оттеняет крутизну
Каменных отвесов,
Черноту навесов...

Все бы это было зря,
Если б не было царя,
Чтоб блюсти законы.

Только не ищи дворца,
Добродушного лица,
Золотой короны.

Он – с далеких пустырей
В свете редких фонарей
Появляется.

Шея скручена платком,
Под дырявым козырьком
Улыбается.

7 февраля 1914

Упражнение 90. Дайте характеристику пространственно-временных отношений в рассказе И. Бунина «Роза Иерихона» (упражнение 6). Определите тип художественного пространства и времени данного произведения. Какими средствами создаются его политопическая и политемпоральная структуры? Какова роль лексики топонимов, антропонимов и других классов слов в формировании хронотопа рассказа? Какова денотативная структура рассказа и как она соотносена с его концептосферой и репрезентацией пространственно-временных отношений?

Упражнение 91. Прочитайте стихотворение в прозе И. С. Тургенева «Воробей». В чем философский смысл данного произведения и как он соотносится с различными типами информации этого произведения: событийно-фактуальной и концептуальной, эксплицитной и имплицитной? Перечислите основные микротемы, участвующие в раскрытии основной темы произведения. Выявите текстовые ситуации, формирующие его денотативную структуру, определите логико-смысловые отношения, связывающие их. Каковы особенности хронотопа данного стихотворения в прозе? Сравните пространственно-временную организацию этого стихотворения со стихотворением «Христос» (см. упражнение 6). Выявите функционально-смысловую группу лексики с пространственным значением в этих стихотворениях. Опишите пространственную позицию рассказчика в них.

Я возвращался с охоты и шел по аллее сада. Собака бежала впереди меня. Вдруг она уменьшила свои шаги и начала красться, как бы зачуяв перед собою дичь.

Я глянул вдоль аллеи и увидел молодого воробья с желтизной около клюва и пухом на голове. Он упал из гнезда (ветер сильно качал березы аллеи) и сидел неподвижно, беспомощно растопырив едва прораставшие крылышки.

Моя собака медленно приближалась к нему, как вдруг, сорвавшись с близкого дерева, старый черногрудый воробей камнем упал перед самой ее мордой – и весь взъерошенный, искаженный, с отчаянным и жалким писком прыгнул раза два в направлении зубастой раскрытой пасти.

Он ринулся спасать, он заслонил собою свое детище... но все его маленькое тело трепетало от ужаса, голосок одичал и охрип, он замирал, он жертвовал собою!

Каким громадным чудовищем должна была ему казаться собака! И все-таки он не мог усидеть на своей высокой, безопасной ветке... Сила, сильнее его воли, сбросила его оттуда.

Мой Трезор остановился, попятился... Видно, и он признал эту силу.

Я поспешил отозвать смущенного пса – и удалился, благоговей. Да; не смейтесь. Я благоговел перед той маленькой, героической птицей, перед любовным ее порывом.

Любовь, думал я, сильнее смерти и страха смерти. Только ею, только любовью держится и движется жизнь.

Апрель 1878

Упражнение 92. Покажите роль топонимов и антропонимов в формировании художественного пространства и времени на примере стихотворения А. С. Пушкина «Пир Петра Первого» (см. упражнение 41).

Упражнение 93. Выявите функционально-смысловые группы слов с темпоральным и пространственным значением в стихотворении А. Блока «Скифы» и опишите их функции в создании его хронотопа.

Упражнение 94. Охарактеризуйте особенности денотативной структуры и хронотопа литературной сказки на примере сказки А. Платонова «Умная внучка» (см. упражнение 55).

Схема анализа денотативного пространства текста

1. Анализ событийно-пропозициональной структуры текста.

1.1. Определение глобальной ситуации, изображенной в тексте.

1.2. Выделение макроситуаций и отображающих их в тексте макропропозиций.

1.3. Выделение внутриситуативных предметных отношений внутри элементов макро- и микропропозиций.

1.4. Описание денотативной и пропозициональной структуры текста с учетом логико-семантических отношений, связывающих макропропозиции, с учетом иерархии этих отношений (базисные межситуативные связи).

2. Анализ литературно-художественного пространства.

2.1. Определение разновидности художественного пространства, воплощенного в тексте.

2.2. Определение структуры литературно-художественного пространства (монотопическая – политопическая).

2.3. Тип пространства по характеру развертывания в тексте (статическое – динамическое).

2.4. Выявление пространственной перспективы, обусловленной точкой зрения автора и особенностями локализации в пространстве персонажей.

2.5. Описание комплекса языковых средств, репрезентирующих образ пространства в тексте.

3. Анализ литературно-художественного времени.

3.1. Определение типа текстового времени – линейного, циклического, разом данного).

3.2. Описание специфических особенностей сюжетного времени.

3.3. Выделение имеющихся в тексте ахроний.

3.4. Выявление функционально-смыслового класса слов и словосочетаний с темпоральным значением и их текстовых функций.

3.5. Определение грамматических (морфологических и синтаксических) средств, участвующих в порождении литературно-художественных представлений о времени.

4. Обобщение результатов анализа.

Образец анализа

В рассказе В. М. Шукшина «Срезал» основным сигналом глобальной ситуации является ключевой предикат *срезал*, который вынесен в сильную позицию текста – в позицию заглавия, как мы уже отмечали. Этот предикат в заглавии никак не конкретизирован в субъектно-объектном отношении, что затемняет его семантику, делает ее неопределенной и многозначной, тем самым создавая для читателя эффект напряжения, ожидания, эффект загадки, которую нужно разгадать. В то же время узуальная семантика предиката все-таки содержит в свернутом виде некоторые намеки на тип изображаемой ситуации, в которой ожидается существование активного лица, каким-либо отрицательным образом воздействующего на кого-, что-либо.

Динамический характер глобальной ситуации проявляется в характере ее текстового развертывания. Не случайно в повествовательной структуре рассказа репрезентирующий ее предикат повторяется семь раз, каждый раз в новом свете раскрывая аспекты одной и той же ситуации «срезания». Глобальная ситуация является организующей структурой, задающей количество участников, связанных определенными отношениями. В данном рассказе круг участников ситуации очерчен сразу в первом текстовом фрагменте. Это Агафья Журавлева, к которой приехали погостить ее сын, невестка (оба кандидаты) и их дочь. Это деревенский житель Глеб Капустин, а также деревенские мужики, собравшиеся у Глеба и ожидавшие его.

Текст представляет собой линейно упорядоченную совокупность дискретных текстовых единиц – ССЦ, поэтому после определения глобальной ситуации анализ денотативного пространства текста следует начинать с выделения макропропозиций, отображающих макроситуации. Глобальная пропозиция выводится из макропропозиций, выраженных высказываниями ССЦ, а каждая макропропозиция – из ряда пропозиций, выраженных отдельными высказываниями.

Предметные отношения, обнаруживаемые внутри элементов микро- и макропропозиций, можно рассматривать в качестве внутриситуативных, а логико-семантические отношения между макроситуациями – в качестве базисных, межситуативных.

Всего из содержания рассказа «Срезал» выводится 16 макропропозиций:

1. Приезд кандидатов в деревню Новая к Агафье Журавлевой.
2. Психологическая характеристика Глеба Капустина и описание в общем виде того, как он «срезает» знатных гостей.
3. Эпизод из прошлого, повествующий, как Глеб Капустин «срезал» полковника.
4. Встреча Глеба с ожидавшими его мужиками.
5. Поход в гости к Журавлевым.
6. Прием гостей за столом у Журавлевых.
7. Первая попытка Глеба «срезать» кандидата – диалог о первичности духа и материи.
8. Второй вопрос Глеба – проблема шаманизма.
9. Диалог о Луне.
10. Ключевой монолог Глеба, «срезающего» кандидата.
11. Монолог-поучение Глеба о блатной лексике и недопустимости ее употребления.
12. Самохарактеристика Глеба, определение им самим своей особенности.
13. Монолог-поучение Глеба о народе.
14. Оценка мужиками Глеба Капустина.
15. Авторская оценка ситуации «срезания».
16. Воображаемая картина объяснения Глебом Капустиным мотивов его поступка.

Все перечисленные макропропозиции в разных аспектах участвуют в раскрытии глобальной ситуации. Надо отметить, что участники ее охарактеризованы с разной степенью глубины. Так, деревенские мужики никак не индивидуализируются и представляют собой как бы группу зрителей, ожидающих представления, спектакля, в котором главный герой – Глеб Капустин. Именно он в данном рассказе дается крупным планом, и фактически каждая макроструктура содержит описание его внешних и внутренних черт, доминирующих психологических качеств, его речевых особенностей. Оппоненты Капустина обрисованы в меньшей степени, причем их характеры полностью не раскрываются – лишь некоторые выразительные детали намекают на их сущность. См., например, описание того, как Константин Иванович Журавлев приехал в гости к матери:

Деревня Новая – небольшая деревня, а Константин Иванович еще на такси подкатил, и они еще всем семейством долго вытаскивали чемоданы из багажника... Сразу вся деревня узнала: к Агафье приехал сын с семьей, средний, Костя, богатый, ученый.

Здесь обращает на себя внимание описание того, как приехали кандидаты в деревню (подкатили на такси, долго вытаскивали чемоданы) и оценочные прилагательные (*богатый, умный*).

Основная часть макропропозиций репрезентирует саму сущность глобальной ситуации «срезания». Сначала (вторая макропропозиция) эта ситуация дается в самом общем виде в текстовом фрагменте, описывающем внешние и внутренние качества Глеба Капустина, она раскрывается как ситуация,

составляющая доминанту психологии данного персонажа. Суть этой ситуации в том, что *...когда знатные приезжали в деревню на побывку, когда к знатному земляку в избу набивался вечером народ – слушали какие-нибудь дивные истории или сами рассказывали про себя, если земляк интересовался, – тогда-то Глеб Капустин приходил и срезал знатного гостя...* В данном фрагменте пока просто обращается внимание на то, что Глеб Капустин обычно «срезал» знатного гостя, но не раскрывается, как он это делал. В этом же фрагменте автор сразу же обрисовывает роль деревенских мужиков: *...Многие, мужики особенно, просто ждали, когда Глеб Капустин срежет знатного. Даже не то что ждали, а шли раньше к Глебу, а потом уж – вместе – к гостю. Прямо как на спектакль ходили.* Сравнение глобальной описываемой ситуации со спектаклем, а мужиков со зрителями проходит через весь рассказ, является ключевым, строевым.

Третий фрагмент конкретизирует обозначенную отвлеченно информацию об изображаемой ситуации на примере из прошлого:

В прошлом году Глеб срезал полковника – с блеском, красиво. Заговорили о войне 1812 года... Выяснилось, что полковник не знает, кто велел поджечь Москву. То есть он знал, что какой-то граф, но фамилию перепутал, сказал – Распутин. Глеб Капустин коршуном взмыл над полковником... И срезал. <...> Глеб остался победителем; полковник бил себя кулаком по голове и недоумевал. Он очень расстроился.

Только теперь становится ясно, что «срезать знатного человека» для Глеба Капустина – это обнаружить незнание, некомпетентность знатного человека в каком-либо вопросе, показав при этом собственное превосходство и тем самым поставив приезжего в неудобное положение перед односельчанами – неизменными зрителями деревенского спектакля.

Следующие три макропропозиции (4, 5, 6-я), как при замедленной киносъемке, показывают психологическую подготовку Глеба Капустина к его любимому номеру; подготовку деревенских жителей к спектаклю одного актера, который деревенский чудик так любит устраивать, чтобы унижить и поставить на место знатных людей; первое знакомство Глеба с оппонентами-кандидатами у них в гостях, его психологический настрой на словесную дуэль:

Все сели за стол. И Глеб Капустин сел. Он пока помалкивал. Но – видно было – подбирался к прыжку. Он улыбался, поддакнул тоже насчет детства, а сам все взглядывал на кандидата – примеривался.

За столом разговор пошел дружнее, стали уж вроде и забывать про Глеба Капустина... И тут он попер на кандидата.

Надо подчеркнуть, что сам писатель подсказывает читателю границы текстовых фрагментов, используя определенную лексику, ключевые слова, синтаксические конструкции. В частности, слова *И тут он попер на кандидата*

сигнализируют об основной макропропозиции текста – развернутом изображении того, как Глеб «срезает» кандидата наук. Первый вопрос, который он задает кандидату, касается первичности духа и материи:

– Ну, и как насчет первичности?

– Какой первичности? – опять не понял кандидат. И внимательно посмотрел на Глеба. И все посмотрели на Глеба.

– Первичности духа и материи. – Глеб бросил перчатку. Глеб как бы стал в небрежную позу и ждал, когда перчатку поднимут. Кандидат поднял перчатку.

После того как Глеб добивается того, что сам кандидат наук, а затем и его жена, тоже кандидат наук, от парадоксальности и неожиданности вопросов (второй вопрос – о шаманизме, третий – о жизни на Луне) приходят в растерянность, Глеб достигает такого состояния интеллектуального и эмоционального превосходства, что начинает поучать знатных гостей деревни. Вот как описывает это состояние автор:

Глеб взмыл ввысь... И оттуда, с высоты выси, ударил по кандидату. И всякий раз в разговорах со знатными людьми деревни наступал вот такой момент – когда Глеб взмывал вверх. Он, наверно, ждал такого момента, радовался ему, потому что дальше все случалось само собой.

В следующих текстовых фрагментах диалог сменяется монологом и две макропропозиции представляют собой поучения «взмывшего ввысь» Глеба, направленные в адрес кандидатов: монолог о блатной лексике и о понимании народа.

В завершение рассказа дается оценка изображенных конкретных ситуаций «срезания» с разных точек зрения.

Во-первых, сам главный персонаж-актер объясняет мотивы своего любимого действия: *Хотите, объясню, в чем моя особенность? <...> Люблю по носу щелкнуть – не задирайся выше ватерлинии! Скромней, дорогие товарищи...*

Во-вторых, деревенские мужики-зрители дают оценку очередному спектаклю Глеба Капустина:

– Оттянул он его!.. Дошлый, собака. Откуда он про Луну-то так знает?

– Срезал.

– Откуда что берется!

– И мужики изумленно качали головами.

– Дошлый, собака. Причесал бедного Константина Иваныча... А! Как маленького причесал! А эта-то, Валя-то, даже рта не открыла.

– Чего тут... Дошлый, собака!

В-третьих, в описании реакции мужиков на очередное выступление деревенского чудика Глеба Капустина звучит и оценка автора:

В голосе мужиков слышалась даже как бы жалость к кандидатам, сочувствие. Глеб же Капустин по-прежнему неизменно удивлял. Изумлял. Восхищал

даже. Хоть любви, положим, тут не было. Нет, любви не было. Глеб жесток, а жестокость никто, никогда, нигде не любил еще.

Итак, в создании глобальной ситуации участвуют макроситуации, репрезентированные в наборе макропропозиций на поверхностном уровне текста, все они связаны между собой различными отношениями: конкретизации, причинно-следственными, оценочными. В формировании концептуального значения глобальной ситуации-события участвуют в первую очередь ключевые слова (в данном рассказе неоднократно повторяемый предикат *срезал*, а также функционально близкие ему метафорические номинации). Именно они формируют текстовые смысловые связи, объединяющие макроситуации в единый текстовой денотат – глобальную ситуацию, которая в самом общем виде сразу задается заголовком текста.

Дискретность текста, вычленение в его денотативном пространстве макроситуаций обеспечивают разные признаки и параметры. Это и состав участников (первый эпизод – старуха Агафья Журавлева и ее дети; второй эпизод – Глеб Капустин; третий эпизод – Глеб Капустин, полковник и деревенские мужики; четвертый эпизод – Глеб Капустин и деревенские мужики и т. д.). Это и категория времени (ключевая ситуация описывается и обобщенно, вне времени, как характеризующая психологическая доминанта характера Глеба Капустина, и в прошлом, и в настоящем времени, в завершение дана оценка ситуации в будущем), и категория пространства (это и открытое деревенское пространство, и замкнутое пространство деревенской избы).

Еще одна особенность текстового денотативного пространства этого рассказа заключается в том, что оно не зеркально фиксируется, а тщательно интерпретируется автором, дается в динамическом развитии, в нарастании, при этом каждый составляющий его текстовой эпизод насыщен оценками и охарактеризован в разных аспектах. Все это способствует созданию целостной картины изображаемого бытия.

Таким образом, текстовые ситуации хотя и основаны на жизненном опыте автора и изображают мир, подобный миру действительности, но они всегда являются принципиально новыми, уникальными, так как содержат личные знания автора о мире и составляющих его фрагментах и ситуациях. Для текстовых ситуаций могут быть характерны обобщенность, неразвернутость или, наоборот, излишняя детализация, конкретизация, развернутость описания ситуаций в самых разных аспектах. В репрезентации их обнаруживаются разные уровни обобщения и конкретизации с разных точек зрения, позиций и в разных аспектах. Последовательность ситуаций может соответствовать реальному их следованию, а может быть произвольной, нарушенной или может прямо не эксплицироваться. В тексте возможна различная интерпретация одной и той же неизменной ситуации, при этом расположение в тексте пропозиций, ее репрезентирующих, может быть различным. Все это обусловлено тем, что глобальная ситуация и макроструктура текста являются концептуальным

глобальным значением, несущим индивидуально значимую для автора информацию.

В рассказе можно отметить следующие особенности организации пространства.

Здесь представлен достаточно многочисленный ряд слов, составляющих лексическую функционально-семантическую парадигму с пространственным значением и формирующих образ пространства в данном тексте. Это дейктические номинации пространственных координат (*впереди, навстречу, тут, далеко, откуда, ввысь, везде, здесь, там, потом*), топонимы (*деревня Новая, Фили, Москва, Луна. Земля, Север*), слова, обозначающие объекты и предметы, заполняющие текстовое пространство (*пелорама, изба Агафьи, враждебная улица, дорога, школа, соседняя деревня, стол*) и др. Ключевые для создания образа пространства слова повторяются в тексте неоднократно: «деревня Новая» (3), «крыльцо дома Глеба Капустина» (3), «изба Агафьи» (3), «стол в избе Агафьи» (6), «Луна» (4), «тут» (7), «там» (4).

Данный рассказ отличается многослойностью образа пространства. Прежде всего в нем находит отражение линейное географическое пространство, которое отличается реалистичностью и точностью описания, что достигается использованием конкретных топонимов (*деревня Новая и Москва*), которые (а также оппозиция *здесь/тут – там*) организуют политопическую структуру текстового пространства в рассказе. Первый топоним появляется сразу в первом абзаце рассказа, передает точную адресацию событий и создает определенный информационный настрой для восприятия содержания произведения: *Деревня Новая – небольшая деревня*. Он является организующим центром, воссоздающим образ обжитой человеком пространственной среды – деревни, которая получает дискретное воплощение и конкретизируется рядом объектов: *изба бабки Агафьи, стол в ее избе, крыльцо дома Глеба Капустина*. В. М. Шукшин выделяет для описания немного пространственных объектов, но показывает их крупным планом, замедленно, объемно, неоднократно повторяя лексику с одним и тем же пространственным значением в одном текстовом фрагменте. Например:

Кандидат Константин Иванович встретил гостей радостно, хлопотал насчет стола. Гости скромно подождали, пока бабушка Агафья накрыла стол, поговорили с кандидатом...

– Ну, садитесь за стол, друзья.

– Все сели за стол.

За столом разговор пошел дружнее.

В данном фрагменте все семь фраз содержат номинации одного и того же пространственного объекта – стола, вокруг которого разворачивается основное событие.

В рассказе реализуется классическая линейная перспектива, так как наблюдается совпадение пространственных позиций повествователя и персонажа,

повествователь находится в той же точке, там же, что и группа персонажей, описание надличностное, объективированное. За счет последовательности пропозиций и смены объектов, наполняющих пространство, передается внутренняя динамика пространства. В данном рассказе персонажи и связанные с ними ситуации последовательно локализируются в разных пространственных точках: на крыльце избы Глеба Капустина, по дороге к избе бабки Агафьи, в избе бабки Агафьи, за столом в избе бабки Агафьи, по дороге домой из гостей. За счет последовательности пропозиций и смены объектов, наполняющих пространство, передается его динамика. При этом активно используются предикаты движения и местоположения, сочетающиеся с различными предложноподлежащими формами существительных пространственной семантики, что также способствует динамизму представления пространства. Приведем в качестве примера лишь один текстовой фрагмент:

Глеб пришел с работы (он работал на пилораме), умылся, переоделся... Ужинать не стал. Вышел к мужикам на крыльцо.

Потом Глеб два раза посмотрел в сторону избы Агафьи Журавлевой. Спросил:

– Гости к бабке Агафье приехали?

– Кандидаты!

<...>

– Ну, пошли поведедем кандидатов, – скромно сказал Глеб.

<...>

Глеб шел несколько впереди остальных, шел спокойно, руки в карманах, шурился на избу бабки Агафьи, где теперь находились два кандидата. Получалось вообще-то, что мужики ведут Глеба. Так ведут опытного кулачного бойца, когда становится известно, что на враждебной улице появился некий новый ухарь.

Дорогой говорили мало.

Как видим даже по этому небольшому фрагменту, для создания образа динамического пространства автор активно использует предикаты движения, причем наблюдается тождественный повтор одних и тех же глаголов движения.

В то же время надо отметить, что движение персонажей в данном рассказе не однонаправленное, скорее это движение круговое, постоянно повторяющееся по одному маршруту в ситуации, когда Глеб Капустин «срезает» знатных гостей. Автор подчеркивает это использованием – обычно в рассуждениях – разного рода обобщенных синтаксических конструкций. Например:

И как-то так повелось, что когда к знатному земляку в избу набивался вечером народ – слушали какие-нибудь дивные истории или сами рассказывали про себя, если земляк интересовался, – тогда-то Глеб Капустин приходил и срезал знатного гостя. Многие этим были недовольны, но многие, мужики особенно, просто ждали, когда Глеб Капустин срежет знатного. Даже не то что ждали, а шли раньше к Глебу, а потом уж – вместе – к гостю. Прямо как на спектакль ходили.

Подобное умозаключение обобщающего характера завершает последний монолог Глеба, адресованный кандидатам наук: *Глеб усмехнулся и не торопясь вышел из избы. Он всегда один уходил от знатных людей.*

Второй топоним (*Москва*) аккумулирует в данном рассказе сложную информацию. Во-первых, он (наряду с топонимом *Фили*) предстает в качестве включенного текста во фрагменте, изображающем ситуацию срезывания полковника, так как является в нем сигналом культурно-исторической информации, обращает внимание читателя к историческому прошлому России (Пожар в Москве, война с Наполеоном и др.). Во-вторых, данный топоним напрямую соотносится с оппонентом Глеба Капустина – кандидатом наук Константином Ивановичем, приехавшим из Москвы, которая для деревенского чудика Глеба является местом, куда уезжают деревенские жители и там становятся знатными людьми. Поэтому для Глеба Капустина деревня Новая противопоставляется Москве. Лексическими знаками, усиливающими это противопоставление, становятся наречия *здесь*, *тут* и *там*, неоднократно употребляющиеся в речи главного персонажа Глеба:

(1) – *Вы извините, мы тут... далеко от общественных центров...*

(2) – *Но вы забываете, что поток информации сейчас распространяется везде равномерно. Я хочу сказать, что здесь можно удивить наоборот... Можно надеяться, что тут кандидатов в глаза не видели, а их тут видели – и кандидатов, и профессоров, и полковников... Так что мой вам совет, товарищ кандидат: почаще спускайтесь на землю.*

(3) – *Я в заключении не был и с цепи не срывался. Зачем? Тут, – оглядел Глеб мужиков, – тоже никто не сидел – не поймут...*

Данные пространственные ориентиры разграничивают близкое, обжитое для главного персонажа пространство (деревня Новая, реальная, земная) и пространство далекое, воображаемое (большой столичный город, далекий от реальной земли и земного). Наиболее полно эта оппозиция выявляется в монологе Глеба Капустина, деревенского умника, обучающего кандидата наук культуре речи. Приведем фрагмент из этого монолога:

– *...А там дочка услышит. Услышит и «покатит бочку» в Москву на кого-нибудь. Напрасно. Мы тут тоже немножко... «микитим». И газеты тоже читаем, и книги, случается, почитываем... И телевизор даже смотрим. И, можете себе представить, не приходим в бурный восторг ни от КВН, ни от «Кабачка "13 стульев"». Спросите, почему? Потому что там – та же самонадеянность. Ничего, мол, все съедят. И едят, конечно, ничего не сделают. Только не надо делать вид, что все там гении. Кое-кто понимает... Скромней надо.*

В данном монологе пространственные локализаторы *тут*, *здесь* и *там* получают в устах главного персонажа ценностную характеристику, противопоставляются в оценочном плане: положительной семантикой обогащается образ деревни Новой, а отрицательной – далекая Москва, где живут знатные,

но самоуверенные люди. Эта оппозиция осложняется дополнительной пространственной характеристикой вертикальной ориентации – низ (земное, деревенское) и верх (оторванное от земли, городское), – которая также оценочна. Явно выражена положительная оценка земного: *Так что мой вам совет, товарищ кандидат: почаще спускайтесь на землю.* В то же время сам Глеб Капустин стремится быть выше знатных городских людей, для чего и провоцирует своими странными вопросами ситуации, когда он может, унизив собеседников, себя возвысить. Не случайно такой ключевой для ситуации «срезания» момент самовозвышения Глеба описан с использованием оппозиции «верх – низ»: *Глеб взмыл ввысь... И оттуда, с высокой выси, ударил по кандидату.*

Еще одна точка географического пространства в рассказе – Крайний Север – способствует расширению представления о географическом пространстве данного текста, вовлекая в повествование новые объекты и упоминая новых участников. В результате замкнутое на первый взгляд точечное географическое пространство (деревня Новая), в котором происходит основное событие, размыкается, становится открытым, связанным синхронно и исторически не только с центром страны, с ее столицей, но и с одной из ее удаленных точек – Крайним Севером.

Эту же функцию расширения художественного пространства рассказа выполняет упоминание в нем Луны, которая в данном случае является не просто объектом космического пространства – она становится также знаком пространства фантастического, рукотворной планетой, на которой обитают разумные существа:

– <...> *Еще один вопрос: как вы относитесь к тому, что Луна тоже дело рук разума?*

<...>

– *Вот высказано учеными предположение, что Луна лежит на искусственной орбите, допускается, что внутри живут разумные существа... <...>*

– *Допуская мысль, что человечество все чаще будет посещать нашу, так сказать, соседку по космосу, можно допустить также, что в один прекрасный момент разумные существа не выдержат и вылезут к нам навстречу. Готовы мы, чтоб понять друг друга?*

Образ Луны в пространственной перспективе двойственен. С одной стороны, она символизирует безграничное космическое пространство, а с другой стороны, она же сближается с Землей в фантастическом пространстве, являясь ее соседкой. Показателен в этом плане следующий фрагмент монолога Глеба Капустина:

...*Допустим, на поверхность Луны вылезло разумное существо... <...>*

– *...Я предлагаю: начертить на песке схему нашей Солнечной системы и показать ему, что я с Земли, мол. <...> В подтверждение этого можно показать ему на схеме, откуда он: показать на Луну, потом на него. Логично? Мы, таким образом, выяснили, что мы соседи...*

Конечно, надо учитывать и тот факт, что подобное скольжение главного персонажа Глеба Капустина по разным пространственным измерениям, предпринятое с тем, чтобы обнаружить свою эрудицию, не только формирует многослойный образ художественного пространства, но и выполняет текстовую функцию создания комического – изображения абсурдности сюжетного события.

Каждое отдельное литературное произведение имеет собственные уникальные особенности создания образа художественного времени. Рассказ В. М. Шукшина, который мы анализируем, несмотря на небольшой объем, отличается сложным переплетением временных значений. Темпоральное пространство данного текста наполнено одним событием, изображенным в различных временных планах. В этом небольшом рассказе выявляется представительный функционально-смысловой класс слов и словосочетаний с темпоральным значением, актуализирующих разные свойства сюжетного времени: его длительность (*долго, два раза, пока, без передышки, за всю свою жизнь, сто раз, сотни раз* и пр.); диалектику времени, движение от прошлого к настоящему и будущему (*тогда, тогда-то – теперь, сейчас – потом, завтра, дальше*); временную фиксированность (*к вечеру, решающая минута, в один прекрасный момент, такой момент*); повторяемость, цикличность (*как всегда, опять, всякий раз*). В данном тексте имеются ахронии: ретроспекции *1812 год, в прошлом году*, проспекция *завтра*. Можно говорить о сложном переплетении различных темпоральных значений, создающих образ многомерного, иерархически организованного темпорального пространства текста с доминантой циклического кругового движения времени: автор создает в данном рассказе, как уже отмечалось, образ деревенского чудика Глеба Капустина, «мужика ехидного и начитанного», основной страстью которого было *щелкнуть по носу* («не задирайся выше ватерлинии») знатных людей из деревни Новой, когда они приезжали сюда из больших городов погостить к родственникам. Это событие («срезывание знатных людей») постоянно повторяется в жизни жителей деревни, что отражается в циклическом характере сюжетного времени. При этом сюжетное время имеет внутреннее развитие, внутреннюю темпоральную динамику, внутреннюю линейную организацию.

Временная двуплановость сюжетного времени – циклического и линейного одновременно – задается в первых же абзацах рассказа. С одной стороны, в них фиксируется время изображаемого конкретного события (*Сразу вся деревня узнала: к Агафье приехал сын. К вечеру узнали подробности... Вечером же у Глеба Капустина на крыльце собрались мужики*); с другой стороны, утверждается его типичность, повторяемость, узнаваемость (*И как-то так повелось, что когда знатные приезжали в деревню на побывку, когда к знатному земляку в избу набивался вечером народ – слушали какие-нибудь дивные истории или сами рассказывали про себя, – если земляк интересовался...* (см. фрагмент текста на с. 365).

Подобное изображение времени достигается использованием лексико-синтаксических конструкций суммирующего, обобщающего характера, в которых позицию субъекта занимает словосочетание *знатные люди*. Весь контекст задается предикативной конструкцией, акцентирующей повторяемость события: *так повелось*. Обобщенность описания усиливается сравнением ситуации со спектаклем, на который ходят деревенские мужики. Возврат в прошлое, когда в качестве типичной ситуации приводится история с полковником (*В прошлом году Глеб срезал полковника – с блеском, красиво*), также актуализирует смысл временной повторяемости, цикличности.

Сама структура текстового времени в рассказе имеет круговую форму: в последнем авторском описании употребление наречия *всегда* подчеркивает повторяемость данного события, его типичность: *Глеб усмехнулся и не торопясь вышел из избы. Он всегда один уходил от знатных людей*.

Описание основного для сюжета рассказа события – «срезания» кандидатов – также двупланово. С одной стороны, оно внутренне драматично, имеет собственную динамику развития, с другой стороны, автор постоянно подчеркивает различными средствами типичность и повторяемость его протекания. Выделяемые в структуре события основные части – экспозиция, завязка, развитие, кульминация, развязка – все двуплановы во временном отношении. Так, информация о том, что приехавший в гости к Агафье Журавлевой сын – кандидат наук, повторяется трижды: в начале рассказа, в первом ССЦ и дважды во втором ССЦ, в котором даются оценочная характеристика Глеба Капустина и описание в общем виде того, как он обычно «срезал» знатных людей и как он «срезал» полковника. Второе ССЦ начинается и завершается фразой с одним и тем же смыслом: *И вот теперь Журавлев – кандидат...* (начало фрагмента); *И вот теперь приехал кандидат Журавлев...* (конец фрагмента). Подобное повторение с внешним усилением темпорального значения настоящего времени включает описываемую конкретную ситуацию в один событийный ряд с уже имевшими место в прошлом подобными ситуациями, делая их типичными, знаковыми для главного персонажа. Последующие повествовательные фрагменты и диалоги персонажей постоянно перебиваются авторскими описаниями, рассуждениями, содержащими оценку происходящего и констатирующими его всеобщий надвременной характер. Например, в следующем текстовом фрагменте автор одновременно показывает, как мужики по традиции перед ситуацией «срезания» приходят к Глебу Капустину, и описывает, как Глеб внутренне готовится к предстоящей ситуации-схватке, что обнаруживается в его поведении:

Глеб пришел с работы (он работал на пилораме), умылся, переоделся... Ужинать не стал. Вышел к мужикам на крыльцо.

Закурили. Малость поговорили о том о сем – нарочно не о Журавлеве. Потом Глеб раза два посмотрел в сторону избы бабки Агафьи Журавлевой. Спросил:

– Гости к бабке Агафье приехали?

– Кандидаты!

– Кандидаты? – удивился Глеб. – О-о!.. Голой рукой не возьмешь.

Мужики посмеялись: мол, кто не возьмет, а кто может и взять. И посмотривали с нетерпением на Глеба.

– Ну, пошли попроведаем кандидатов, – скромно сказал Глеб.

И пошли.

Глеб шел несколько впереди остальных... (см. фрагмент на с. 365).

В данном фрагменте автор непрямо, косвенно подчеркивает типичность изображаемой конкретной ситуации: неоднократным употреблением глагола ждать при описании состояния мужиков – зрителей предстоящего спектакля, повторением глаголов зрительного восприятия при характеристике Глеба Капустина, готовящегося к предстоящей схватке: *два раза посмотрел, щурился на избу*. В создании оценочной семантики фрагмента участвуют и сравнение Глеба с кулачным бойцом, и используемый эпитет *враждебная улица*.

Показательным является описание кульминации события – диалога-спора Глеба с кандидатами наук Константином Ивановичем и его женой, когда Глеб Капустин наконец добился цели своими странными, порой нелепыми вопросами – вызвал сомнение и недоумение в сознании кандидатов, тем самым поставил их в неудобное положение, унизил и сам над ними возвысился:

Глеб взмыл ввысь. И оттуда, с высокой выси, ударил по кандидату. И всякий раз в разговорах со знатными людьми наступал вот такой момент – когда Глеб взмывал кверху...

В данном текстовом фрагменте ключевым для репрезентации циклического времени является словосочетание *всякий раз*, которое указывает на повторяемость, типичность изображаемой ситуации. Следующий за данным авторским описанием диалог, в котором преобладает речь Глеба, негромко, но напористо и без передышки поучающего кандидатов, также насыщен темпоральной лексикой. Приведем из этого диалога только фразы с такой лексикой:

(1) – Только, может быть, мы сперва научимся газеты читать?

(2) ...Но даже костюм и то надо иногда чистить.

(3) – Глеб говорил негромко и без передышки... <...> – Но вы забываете, что поток информации сейчас распространяется везде равномерно. – <...> А вот и жена ваша сделала удивленные глаза... А там дочка услышит. <...> Вы же, когда сдавали кандидатский минимум, вы же не «катали бочку» на профессора.

(4) – Не попали. За всю свою жизнь ни одной анонимки или клеюзы ни на кого не написал.

(5) – А вот когда одни останетесь, подумайте хорошенько. <...> Можно ведь сто раз повторить слово «мед», но от этого во рту не станет сладко. <...> Можно сотни раз писать во всех статьях слово «народ», но знаний от этого не прибавится. Так что когда уж выезжаете в этот самый народ, то будьте немного собранней.

В этом диалоге встречается и лексика с семантикой временной длительности, и лексика, указывающая на меру времени, на конкретный временной период. Диалог-спор завершается моральной победой Глеба, который, добившись успеха, усмехнулся и не торопясь вышел из избы. Он всегда один уходил от знатных людей. Здесь автор фиксирует разрешение конфликта конкретного события и одновременно переводит его в ранг вневременных, повторяющихся событий, изображая ход времени круговым, циклическим. Кроме того, концовка рассказа сориентирована на будущее:

Завтра Глеб Капустин, придя на работу, между прочим (играть будет), спросит мужиков:

– Ну, как там кандидат-то?

И усмехнется.

– Срезал ты его, – скажут Глебу.

– Ничего, – великодушно заметит Глеб. – Это полезно. Пусть подумает на досуге. А то слишком много берет на себя...

Таким образом, можно сделать вывод: В. М. Шукшин в рассказе «Срезал» использует совокупность лексико-синтаксических и текстовых возможностей для воплощения на его страницах сложного, многослойного образа художественного времени – линейно-циклического, дискретного, содержащего ретроспективные и проспективные временные значения.

Вопросы для самопроверки

1. Раскройте понятия «текстовая ситуация», «эпизод», «событие» и покажите их сходство и различия.
2. Что такое денотативное пространство текста и какова его структура?
3. Как используется понятие пропозиции в лингвистическом анализе текста? Покажите различия между микропропозицией, макропропозицией и глобальной пропозицией.
4. Что такое пропозициональная структура текста? Назовите типы текстовых пропозициональных структур.
5. Раскройте содержание категории континуума литературно-художественного произведения и покажите особенности ее осмысления в научной литературе.
6. Каковы основные свойства пространства в философском осмыслении?
7. Покажите специфические особенности литературно-художественного пространства.
8. Каковы принципы типологии литературно-художественных моделей пространства (психологическое, реальное географическое, точечное замкнутое/открытое незамкнутое, фантастическое, космическое, социальное)?
9. В чем своеобразие концепций литературно-художественного пространства в работах Б. А. Успенского, М. М. Бахтина, Ю. М. Лотмана?
10. Покажите на примерах различных текстов богатство языковых способов репрезентации пространства.
11. Раскройте универсальные представления о времени и его свойствах.

12. В чем заключается специфика литературно-художественного времени?
13. Покажите на конкретных текстах типологическое многообразие литературно-художественного времени.
14. Каковы основные способы репрезентации индивидуально-авторских представлений о времени: текстовые ахронии (ретроспекции и проспекции), сжатие (свертывание) и растягивание (развертывание) времени протекания событий, дискретность времени? В чем заключается их специфика?
15. Опишите лексико-синтаксические и другие текстовые средства и приемы создания литературно-художественного времени. Подберите самостоятельно текстовые иллюстрации к разным текстовым средствам его воплощения.

Эмотивное пространство текста и его анализ

Понятие эмотивного пространства текста и его макроструктуры. – Эмотивно-психологические смыслы в структуре образов персонажей. – Эмотивные смыслы в структуре образа автора. – Эмоционально-оценочная позиция автора художественного текста и средства ее выражения. – Эмоциональная тональность текста и средства ее создания

Упражнение 95. Прочитайте подраздел «Эмотивное пространство текста» в главе 2 учебника и следующие фрагменты научных работ, посвященных эмотивной семантике текста.

Что такое эмотивный текст? Чем обусловлена эмоционально-смысловая доминанта текста и какова процедура ее выявления? Как соотносятся категории модальности текста и эмоциональной тональности? Чем отличаются диктальные эмотивные смыслы от модальных эмотивных смыслов, интенциональные от экстенциональных? Каковы разновидности эмотивных смыслов в структуре образа автора и образов персонажей? Покажите различия разных типов художественно-эмотивных смыслов на примерах из текстов, подобранных самостоятельно.

В нашей работе представлен принципиально новый подход к художественному тексту. В качестве базовых приняты следующие постулаты.

Первый постулат: за языком стоит не только система языка, но и психология. Каждый языковой элемент обусловлен не только лингвистическими, но и психологическими закономерностями.

Второй постулат: за разными текстами стоит разная психология. Разнообразие психологических типов людей рождает разнообразие когнитивных структур.

Основным является третий постулат: структуры художественного текста коррелируют со структурами акцентуированного сознания. Художественный текст в ряде случаев является результатом порождения акцентуированного (или психопатического) сознания.

Четвертый постулат: организующим центром художественного текста предстает его эмоционально-смысловая доминанта. Будучи ядром модели порождения текста, эмоционально-смысловая доминанта организует семантику, морфологию, синтаксис и стиль художественного текста.

Пятый постулат: текст – это не имманентная сущность, а элемент целой системы «действительность – сознание – модель мира – язык – автор – текст – читатель – проекция».

Шестой постулат: читатель имеет право на собственную интерпретацию смысла художественного текста. Эта интерпретация зависит не только от текста, но и от психологических особенностей читателя. Максимально адекватно читатель интерпретирует тексты, созданные на базе близких ему как личности психологических структур (Белянин, 2000, с. 10).

Под эмоционально-смысловой доминантой нами понимается система когнитивных и эмотивных эталонов, характерных для определенного типа личности и служащих психической основой метафоризации и вербализации картины мира в тексте (Там же, с. 57).

Одна из трудностей определения эмотивного текста состоит в том, что в его плане выражения и в поверхностном содержании могут отсутствовать формальные эмоциональные знаки – в то время как все смысловое пространство текста может служить символом переживаемых эмоций, т. е. быть глубинно, имплицитно эмотивным. <...>

Глубинные эмоции автора благодаря формальным эмотивным знакам языка могут получать эксплицитное (внешнее) выражение в тексте: лексические эмотивы и их эмотивное согласование, грамматические эмотивные структуры, специфическое композиционное структурирование текста, внутритекстовые эмоциональные рамки разных типов, эмоциональные кинемы и просодемы. Эти параметры эмотивного текста указывают на внешнюю выраженность эмотивности (они варьируют ее плотность) и эмоциональный тон текста. Кроме того, они позволяют предположить возможность моделирования эмотивного текста. Поэтому знания о них могут оказаться полезными для компьютерной лингвистики, пытающейся добавить эмоции в синтезированную речь. Они же формируют модуль, который представляет информацию об эмоциональном состоянии говорящего как информационном фокусе эмотивного текста.

Функционально эмотивный текст транслирует эмоции на адресата. Для такого текста главное – выразить их так, чтобы адресат осознал этот информационный фокус. Поэтому полагаем, что эмотивный текст – это прежде всего текст для адекватного восприятия и понимания эмоционального содержания. А понимание это может быть или рациональным, или эмоциональным, т. к. сейчас уже неоспоримым является тот факт, что за каждым текстом стоит не только система языка, но и языковая личность, по-своему ее интерпретирующая. Исходя из вышеотмеченного, определение эмотивного текста как такого текста, который изменяет чувства и отношения, можно считать справедливым только для эмоциогенного текста, который может быть стопроцентно

неэмотивным, т. е. функционально-стилистически нейтральным. Например, текст неожиданной телеграммы.

Эмотивное смысловое пространство текста по предлагаемой здесь концепции не ориентировано на эмоциогенный прагматический эффект (на эмоциональную рефлексию), однако определенное эстетическое ожидание оно не исключает (Шаховский, 1998, с. 40–41).

Упражнение 96. Ознакомьтесь с типологией художественных текстов, разработанной В. П. Беляниным. Почему он определяет направление своих научных изысканий как психиатрическое литературоведение?

Применение метода морфологического анализа В. Я. Проппа... к художественному тексту позволило построить модели текстов, выявить некоторые их классы, каждый из которых создает свой, вполне определенный мир идеального. Подчеркнем еще раз, что такая типологизация текстов стала возможной не только благодаря выявлению преобладающих в них эмоционально-смысловых доминант, но и пониманию их психопатологической природы.

Психолингвистический анализ в целом показал, что каждому типу текста соответствует определенный тематический набор объектов описания (тем) и определенные сюжетные построения. В рамках каждого типа текста можно выделить семантически довольно ограниченный список предикатов, которыми характеризуются выбранные объекты материального, социального, ментального и эмоционального мира человека. В свою очередь, этим предикатам соответствуют наборы лексических элементов, которые встречаются наиболее часто в текстах одного типа, а в текстах других типов, входя в другие семантические пространства, имеют иные смыслы.

Определенные повторы наблюдаются в семантических и фонетических структурах элементов ономастического пространства некоторых типов текстов (иными словами, есть закономерность в использовании имен собственных). Различными оказываются не только синтаксические и стилистические особенности строения типов текстов, но и их ритм.

Тем самым, каждый тип текста (из выделенных нами) обладает своей структурной, семантической и языковой системностью. <...>

Нами были выделены типы текстов, которые получили следующие названия: «светлый», «активный», «темный», «печальный», «веселый», «красивый», «сложный».

Положенный в основу построения типологии принцип определения эмоционально-смысловой доминанты позволяет достаточно однозначно отнести тот или иной текст к определенному классу. При этом речь идет не только об исследователе или о людях, обученных выявлять эмоционально-смысловую доминанту в тексте, а о том, что семантические и стилистические особенности

текста могут быть настолько очевидны, что, оказывая воздействие на читателя, позволяют и ему самостоятельно атрибутировать текст.

Следует, однако, сделать ряд оговорок. Во-первых, типология не является всеобъемлющей – имеется большое количество текстов, не вписывающихся в нее. Это связано с рядом моментов. Один из них обусловлен спецификой лежащего в основе типологии психиатрического подхода, который не охватывает и не может охватить все многообразие типов личности. Другой связан с возможностью дальнейшей детализации и углубления типологии (некоторые типы текста еще предстоит описать).

Во-вторых, значительная часть текстов (в особенности так называемых высокохудожественных) может нести в себе несколько доминант. Наблюдения показывают, что здесь также существуют закономерности сочетания доминант, которые имеются в «чистом» виде в других текстах. Мы будем именовать такие тексты «смешанными» и выделим их в особую группу.

Эмоционально-смысловая доминанта является, на наш взгляд, основанием для достаточно строгой и в то же время вполне операциональной типологизации художественных текстов (Белянин, 2000, с. 59–61).

...Модальность оказывается категорией, присущей языку в действии, т. е. речи, и поэтому является самой сущностью коммуникативного процесса. <...>

Введение субъективно-модального значения в общую категорию модальности представляется важным этапом в расширении рамок грамматического анализа предложения и служит мостиком, переброшенным от предложения к высказыванию и к тексту. Представляется целесообразным разделить субъективно-оценочную модальность на фразовую и текстовую. Если фразовая модальность выражается грамматическими или лексическими средствами, то текстовая, кроме этих средств, применяемых особым образом, реализуется в характеристике героев, в своеобразном распределении предикативных и релятивных отрезков высказывания, в предложениях, в умозаключениях, в актуализации отдельных частей текста и в ряде других средств.

В разных типах текстов модальность проявляется с разной степенью очевидности: Текстовая модальность особенно рельефно выступает в поэтических произведениях. Субъективно-оценочная характеристика предмета мысли в таких текстах главенствует. Не будет преувеличением сказать, что поэтические тексты насквозь модальны, причем модальность не является только суммой модальных элементов, разбросанных по отдельным предложениям высказывания. <...>

Другое дело модальность в научных текстах. Бесстрастность, логичность, аргументированность – типичные качества научных текстов – обычно не оставляют места субъективно-оценочной модальности. Поэтому в таких текстах модальность можно определить как нулевую. <...>

В передовых и публицистических статьях газеты текстовая модальность выступает также весьма отчетливо.

Текстовая модальность выявляется тогда, когда читатель в состоянии составить себе представление о каком-то тематическом поле, т. е. о группе эпитетов, сравнений, описательных оборотов, косвенных характеристик, объединенных одной доминантой и разбросанных по всему тексту или же по его законченной части <...> Субъективно-оценочная модальность не проявляется в одноразовом употреблении какого-либо средства. Эпитеты, сравнения, определения, детали группируются, образуя магнитное поле, в котором энергией текста эти детали обретают синонимичные значения. <...>

Краткое описание модальности текста показывает, что эта категория в применении к единицам, выходящим за пределы предложения, кардинально меняет свое назначение даже в плане субъективно-оценочного характера. Из двух видов модальности – объективной и субъективной – первая вообще не свойственна художественному тексту. Более того, объективно-модальное значение чаще всего ограничивается только предложением. Ведь отношение реальность/ирреальность в художественных текстах вообще снимается, поскольку художественные произведения дают только изображенную реальность. Эти произведения – плод воображения писателя, поэта, драматурга. <...>

Особую трудность представляет собой кристаллизация категории текстовой модальности в художественной прозе, потому что текстовая модальность расплывается в массе оценок отдельных элементов текста, и фразовая модальность в какой-то степени затемняет текстовую. Создавая воображаемый мир, художник слова не может быть беспристрастен к этому миру. Представляя его как реальный, он в зависимости от своего метода художественной изобразительности либо прямо, либо косвенно выражает свое отношение к изображаемому. Нередко литературоведы находят возможным определять это отношение, не пользуясь данными лингвистического анализа произведения, а только по литературным источникам, таким, как факты биографии писателя, его письма, дневники и пр., а среди лингвистов до сих пор встречается тенденция держаться принципа – я лингвист, и поэтому все литературоведческое мне чуждо. Я старался показать, что рассмотрение такой текстовой категории, как текстовая субъективная модальность, должно объединить усилия литературоведов и лингвистов.

Методы и приемы литературоведческого и лингвистического анализуют тесно взаимодействуют в определении текстовой модальности. Текстология, которая до сих пор принадлежала литературоведению, должна быть областью, где та и другая науки могут успешно дополнять друг друга (Белянин, 1981, с. 113–119).

Упражнение 97. Определите эмоциональную тональность цикла стихотворений А. Блока «Пляски смерти» (см. упражнение 89) и каждого стихотворения в отдельности. Проведите психолингвистический эксперимент с целью выявления ключевой эстетизируемой эмоции цикла и его эмоционально-смысловой доминанты.

Упражнение 98. Прочитайте рассказ В. М. Шукшина «Горе». Обратите внимание на языковые средства, участвующие в формировании эмоционально-оценочной позиции автора. Какую роль в выражении эмоционально-оценочной позиции автора и в формировании эмоциональной тональности играет пейзаж? Найдите в этом рассказе лексику, выражающую отношение автора к персонажам. Какую авторскую оценку выражает стилистически окрашенная лексика в речи деда Нечая? Найдите в рассказе лирические отступления, содержащие эмоционально-оценочные рассуждения. Покажите роль речевого портрета персонажа как средства выражения оценочной позиции автора.

Бывает летом пора: полынь пахнет так, что сдуреть можно. Особенно почему-то ночами. Луна светит, тихо... Непокойно на душе, томительно. И думается в такие огромные, светлые, ядовитые ночи вольно, дерзко, сладко. Это даже – не думается, что-то другое: чудится, ждётся, что ли. Притаишься где-нибудь на задах огородов, в лопухах, – сердце замирает от необъяснимой, тайной радости. Жалко, мало у нас в жизни таких ночей. Они помнятся.

Одна такая ночь запомнилась мне на всю жизнь.

Было мне лет двенадцать. Сидел я в огороде, обхватив руками колени, упорно, до слез смотрел на луну. Вдруг услышал: кто-то невдалеке тихо плачет. Я оглянулся и увидел старика Нечая, соседа нашего. Это он шел, маленький, худой, в длинной холщовой рубахе. Плакал и что-то бормотал неразборчиво.

У дедушки Нечаева три дня назад умерла жена, тихая, безответная старушка. Жили они вдвоем, дети разъехались. Старушка Нечаева, бабка Нечаиха, жила незаметно и умерла незаметно. Узнали поутру: «Нечаиха-то... гляди-ко, сердешная», – сказали люди. Вырыли могилку, опустили бабку Нечаиху, зарыли – и все. Я забыл сейчас, как она выглядела. Ходила по ограде, созывала кур: «Цып-цып-цып». Ни с кем не ругалась, не заполошничала по деревне. Была – и нету, ушла.

...Узнал я в ту светлую, хорошую ночь, как тяжело бывает одинокому человеку. Даже когда так прекрасно вокруг, и такая теплая, родная земля, и совсем не страшно на ней.

Я притаился.

Длинная, ниже колен, рубаха старика ослепительно белела под луной. Он шел медленно, вытирал широким рукавом глаза. Мне его было хорошо видно. Он сел неподалеку.

– Ничо... счас маленько уймусь... мирно побеседуем, – тихо говорил старик и все не мог унять слезы. – Третий день маюсь – не знаю, куда себя деть. Руки опустились... хоть што делай.

Помаленьку он успокоился.

– Шибко горько, Парасковья: пошто напоследок-то ничо не сказала? Обиду, што ль, затаила какую? Сказала бы – и то легче. А то – думай, теперь... Охо-хо... – Помолчал, – Ну, обмыли тебя, нарядили – все, как у добрых людей.

Кум Сергей гроб сколотил. Поплакали. Народу, правда, не шибко много было. Кутью варили. А положили тебя с краешку возле Дадовны. Место хорошее, сухое. Я и себе там приглядел. Не знаю вот, што теперь одному-то делать? Может, уж заколотить избенку да к Петьке уехать?.. Опасно: он сам ничо бы, да бабенка-то у его... сама знаешь: и сказать не скажет, а кусок в горле застрянет. Вот беда-то!.. Чего посоветуешь?

Молчание.

Я струсил. Я ждал, вот-вот заговорит бабка Нечаиха своим ласковым, терпеливым голосом.

Вот гадаю, – продолжал дед Нечай, – куда приткнуться? Прямо хошь петлю накидывай. А этто вчерашней ночью здремнул маленько, вижу; ты вроде идешь по ограде, яички в сите несешь. Я пригляделся, а это не яички, а цыпляты живые, маленькие ишо. И ты вроде начала их по одному исть. Ешь да ишо прихваливаешь... Страсть господня! Проснулся... Хотел тебя разбудить, а забыл, что тебя – нету. Парасковьюшка... изви ты в душу!.. – Дед Нечай опять заплакал. Громко. Меня мороз по коже продрал – завыл как-то, как-то застонал протяжно: – Э-э-э... у-у... Ушла?.. А не подумала: куда я теперь? Хошь бы сказала: я бы доктора из города привез... вылечиваются люди. А то ни слова, ни полслова – вытянулась! Так и я сумею... – Нечай высморкался, вытер слезы, вздохнул. – Чижало там, Парасковьюшка? Охота, поди, сюда? Сنيшься-то. Снись хошь почаще – только нормально. А то цыпляты какие-то... – черт-те чего. А тут... – Нечай заговорил шепотом, я половину не расслышал. – Грешным делом хотел уж... А чего? Бывает, закапывают, я слышал. Закопали бабу в Краюшкино... стонала. Выкопали... Эти две ночи ходил, слушал: вроде тихо. А то уж хотел... Сон, говорят, наваливается какой-то страшный – и все думают, што помер человек, а он не помер, а – сонный...

Тут мне совсем жутко стало. Я ползком-ползком – да из огорода. Прибежал к деду своему, рассказал все. Дед оделся, и мы пошли с ним на зады.

– Он сам с собой или вроде как с ней разговаривает? – расспрашивал дед.

– С ей. Советуется, как теперь быть...

– Тронется ишо, козел старый. Правда пойдет выкопает. Может, пьяный?

– Нет, он пьяный поет и про Бога рассказывает. – Я знал это.

Нечай, заслышав наши шаги, замолчал.

– Кто тут? – строго спросил дед. Нечай долго не отвечал.

– Кто здесь, я спрашиваю?

– А чего тебе?

– Ты, Нечай?

– Но...

Мы подошли. Дедушка Нечай сидел, по-татарски скрестив ноги, смотрел снизу на нас – был очень недоволен.

– А ишо кто тут был?

– Иде?

– Тут... Я слышал, ты с кем-то разговаривал.

– Не твое дело.

– Я вот сейчас возьму палку хорошую и погоню домой, чтоб бежал и не оглядывался. Старый человек, а с ума сходишь... Не стыдно?

– Я говорю с ей и никому не мешаю.

– С кем говоришь? Нету ее, не с кем говорить! Помер человек – в земле.

– Она разговаривает со мной, я слышу, – упрявился Нечай. – И нечего нам мешать. Ходют тут, подслушивают...

– Ну-ка, пошли. – Дед легко поднял Нечая с земли. – Пойдем ко мне, у меня бутылка самогонки есть, сейчас выпьем – полегчает.

Дедушка Нечай не противился.

– Чижало, кум, – силов нету. – Он шел впереди, спотыкался и все вытирал рукавом слезы. Я смотрел сзади на него, маленького, убитого горем, и тоже плакал – неслышно, чтоб дед подзатыльника не дал. Жалко было дедушку Нечая.

– А кому легко? – успокаивал дед. – Кому же легко родного человека в землю зарывать? Да если бы все ложились с ими рядом от горя, што было бы? Мне уж теперь сколько раз надо бы ложиться? Терпи. Скрепись и терпи.

– Жалко.

– Конечно, жалко... кто говорит. Но вить ничем теперь не поможешь. Изведешься, и все. И сам ноги протянешь. Терпи.

– Вроде соображаю, а... запеклось вот здесь все – ничем не размочишь. Уж пробовал – пил: не берет.

– Возьмет. Петька-то чего не приехал? Ну, тем вроде далеко, а этот-то?..

– В командировку уехал. Ох, чижало, кум!.. Сроду не думал...

– Мы всегда так: живет человек – вроде так и надо. А помрет – жалко. Но с ума от горя сходить – это тоже. Дурость.

Не было для меня в эту минуту ни ясной, тихой ночи, ни мыслей никаких, и радость непонятная, светлая умерла. Горе маленького старика заслонило прекрасный мир. Только помню: все так же резко, горько пахло полынью.

Дед оставил Нечая у нас. Они легли на полу, накрылись тулупом.

– Я тебе одну историю расскажу, – негромко стал рассказывать мой дед. – Ты вот не воевал – не знаешь, как там было... Там, брат... похуже дела были. Вот какая история: я санитаром служил, раненых в тыл отвозили. Едем раз. А «студебеккер» наш битком набитый. Стонают, просят потише... А шофер, Миколай Игринев, годок мне, и так уж старается поровней ехать, медлить шибко тоже нельзя: отступаем. Ну, подъезжаем к одному развилку, впереди легковуха. Офицер машет: стой, мол. А у нас приказ строго-настрого: не останавливаться, хоть сам черт с рогами останавливай. Оно правильно: там сколько шло их, сердешных, лежат, ждут. Да хоть бы наступали, а то отступаем. Ну, проехали. Легковуха обгоняет нас, офицер поперек дороги – с наганом. Делать нечего, остановились. Оказалось, офицер у их чижалораненый, а им надо в другую сторону. Ну, мы с тем офицером, который наганом-то махал, кое-как втиснули в кузов раненого. Миколай в кабинке сидел: с им там тоже капитан

был – совсем тоже плохой, почесть, лежал; Миколай-то одной рукой придерживал его, другой рулил. Ну, уместились кое-как. А тот, какого подсадили-то, часует, бедный. Голова в крови, все позасохло. Подумал ишо тогда: не довезем. А парень молодой, лейтенант, только бриться, наверно, начал.

Я голову его на коленки к себе взял – хоть поддержать маленько, да кого там!.. Доехали до госпиталя, стали снимать раненых... – Дед крикнул, помолчал. Закурил, – Миколай тоже стал помогать... Подал я ему лейтенанта-то... «Все, говорю, кончился». А Миколай посмотрел на лейтенанта, в лицо-то... Кхэх... – Опять молчание. Долго молчали.

– Неужто сын? – тихо спросил дед Нечай.

– Сын.

– Ох ты, господи!

– Кхм... – Мой дед швыркнул носом. Затянулся вчастую раз пять подряд.

– А потом-то што?

– Схоронили... Командир Миколаю отпуск на неделю домой дал. Ездил. А жене не сказал, што сына схоронил. Документы да ордена спрятал, пожил неделю и уехал.

– Пошто не сказал-то?

– Скажи. Так хоть какая-то надежда есть – без вести и без вести, а так... совсем. Не мог сказать. Сколько раз, говорит, хотел и не мог.

– Господи, господи, – опять вздохнул дед Нечай. – Сам-то хоть живой остался?

– Микола? Не знаю, нас раскидало потом по разным местам... Вот какая история. Сына! – легко сказать. Да молодого такого...

Старики замолчали.

В окна все лился и лился мертвый торжественный свет луны. Сияет!.. Радость ли, горе ли тут – сияет!

Упражнение 99. Прочитайте стихотворение Ф. И. Тютчева «Памяти В. А. Жуковского». Выявите в данном стихотворении лексику оценочного характера. Как связаны с раскрытием основной темы и выражением авторской позиции образные средства (эпитеты, сравнения, метафоры), используемые автором в данном стихотворении? Как соотносится набор ключевых слов с лексикой эмоционально-оценочного отношения? Какую роль играют восклицательные и вопросительные предложения, а также предложения с многоточиями в формировании интонации стихотворения и выражении авторской позиции? Какова эмоциональная тональность данного стихотворения и использованием каких языковых средств и стилистических приемов она порождается?

1

Я видел вечер твой. Он был прекрасен!
В последний раз прощаясь с тобой,
Я любовался им: и тих, и ясен,
И весь насквозь проникнут теплотой...

О, как они и грели и сияли –
Твои, поэт, прощальные лучи...
А между тем заметно выступали
Уж звезды первые в его ночи...

2

В нем не было ни лжи, ни раздвоенья –
Он все в себе мирил и совмещал.
С каким радушием благоволенья
Он были мне Омировы читал...
Цветущие и радужные были
Младенческих первоначальных лет...
А звезды между тем на них сводили
Таинственный и сумрачный свой свет...

3

Поистине, как голубь, чист и цел
Он духом был; хоть мудрости зминой
Не презирал, понять ее умел,
Но веял в нем дух чисто голубиный.
И этою духовной чистотою
Он возмужал, окреп и просветлел.
Душа его возвысилась до строю:
Он стройно жил, он стройно пел...

4

И этот-то души высокий строй,
Создавший жизнь его, проникший лиру,
Как лучший плод, как лучший подвиг свой,
Он завещал взволнованному миру...
Поймет ли мир, оценит ли его?
Достойны ль мы священного залога?
Иль не про нас сказало божество:
«Лишь сердцем чистые, те узрят Бога!»

Конец июня 1852

Упражнение 100. Прочитайте стихотворение А. Фета «Какая грусть!...» и обратите внимание на лексические и синтаксические средства выражения авторского отношения к изображаемому. Выделите основные лексические тематические группы слов, раскрывающие основную тему стихотворения и создающие индивидуально-авторскую картину мира. Какая лексика характеризует и оценивает мир реальный и мир духовный? Как

соотносится в стихотворении пейзаж с внутренним состоянием лирического субъекта? Выявите эстетизируемые метафоры данного стихотворения, формирующие образное представление внутреннего эмоционального состояния лирического субъекта.

Упражнение 100. Найдите в поэме «Мертвые души» Н. В. Гоголя лирические отступления, создающие образ автора.

Упражнение 102. Найдите в тексте романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» портретные характеристики основных персонажей, раскрывающие их внутренний психологический мир.

Упражнение 103. Прочитайте рассказ А. Платонова «Неизвестный цветок (сказка-быль)» и обратите внимание на средства репрезентации эмотивных смыслов в структуре образов персонажей, на средства создания их психологических портретов. Найдите в сказке А. Платонова два различных психологических портрета. Какую роль играет олицетворение в создании образа цветка в сказке? Выявите из сказки лексику, передающую эмоциональное состояние ее персонажей, определите доминантные эмотивные смыслы. Приведите примеры фразовых, фрагментных и текстовых эмотивных смыслов в структуре образов персонажей. Найдите в данном рассказе интерпретационно-характеризующие эмотивные смыслы в структуре образов персонажей. Покажите динамику психологии персонажей. Выявите метафорические средства, участвующие в образном представлении эмоций.

Жил на свете маленький цветок. Никто и не знал, что он есть на земле. Он рос один на пустыре; коровы и козы не ходили туда, и дети из пионерского лагеря там никогда не играли. На пустыре трава не росла, а лежали одни старые серые камни, и меж ними была сухая мертвая глина. Лишь один ветер гулял по пустырю; как бабушка-сеятель, ветер носил семена и сеял их всюду – и в черную влажную землю, и на голый каменный пустырь. В черной доброй земле из семян рождались цветы и травы, а в камне и глине семена умирали.

А однажды упало из ветра одно семечко, и приютилось оно в ямке меж камнем и глиной. Долго томилось это семечко, а потом напиталось росой, распалось, выпустило из себя тонкие волоски корешка, впилося ими в камень и в глину и стало расти.

Так начал жить на свете тот маленький цветок. Нечем было ему питаться в камне и в глине; капли дождя, упавшие с неба, сходили по верху земли и не проникали до его корня, а цветок все жил и жил и рос помаленьку выше. Он поднимал листья против ветра, и ветер утихал возле цветка; из ветра упали на глину пылинки, что принес ветер с черной тучной земли; и в тех пылинках находилась пища цветку, но пылинки были сухие. Чтобы смочить их, цветок всю ночь сторожил росу и собирал ее по каплям на свои листья. А когда листья тяжелели от росы, цветок опускал их, и роса падала вниз; она увлажняла черные земляные пылинки, что принес ветер, и разъедала мертвую глину.

Днем цветок сторожил ветер, а ночью росу. Он трудился день и ночь, чтобы жить и не умереть. Он вырастил свои листья большими, чтобы они могли останавливать ветер и собирать росу. Однако трудно было цветку питаться из одних пылинки, что сыпали из ветра, и еще собирать для них росу. Но он нуждался в жизни и преодолевал терпением свою боль от голода и усталости. Лишь один раз в сутки цветок радовался: когда первый луч утреннего солнца касался его утомленных листьев.

Если же ветер подолгу не приходил на пустырь, плохо тогда становилось маленькому цветку, и уже не хватало у него силы жить и расти.

Цветок, однако, не хотел жить печально; поэтому, когда ему бывало совсем горестно, он дремал. Все же он постоянно старался расти, если даже корни его глодали голый камень и сухую глину. В такое время листья его не могли напитаться полной силой и стать зелеными: одна жилка у них была синяя, другая красная, третья голубая или золотого цвета. Это случалось оттого, что цветку не доставало еды, и мученье его обозначалось в листьях разными цветами. Сам цветок, однако, этого не знал: он ведь был слепой и не видел себя, какой он есть.

В середине лета цветок распустил венчик вверх. До этого он был похож на травку, а теперь стал настоящим цветком. Венчик у него был составлен из лепестков простого светлого цвета, ясного и сильного, как у звезды. И, как звезда, он светился живым мерцающим огнем, и его видно было даже в темную ночь. А когда ветер приходил на пустырь, он всегда касался цветка и уносил его запах с собою.

И вот шла однажды поутру девочка Даша мимо того пустыря. Она жила с подругами в пионерском лагере, а нынче утром проснулась и заскучала по матери. Она написала матери письмо и понесла письмо на станцию, чтобы оно скорее дошло. По дороге Даша целовала конверт с письмом и завидовала ему, что он увидит мать скорее, чем она.

На краю пустыря Даша почувствовала благоухание. Она поглядела вокруг. Вблизи никаких цветов не было, по тропинке росла одна маленькая травка, а пустырь был вовсе голый; но ветер шел с пустыря и приносил оттуда тихий запах, как зовущий голос маленькой неизвестной жизни. Даша вспомнила одну сказку, ее давно рассказывала ей мать. Мать говорила о цветке, который все грустил по своей матери — розе, но плакать он не мог, и только в благоухании проходила его грусть.

«Может, это цветок скучает там по своей матери, как я», — подумала Даша.

Она пошла в пустырь и увидела около камня тот маленький цветок. Даша никогда еще не видела такого цветка — ни в поле, ни в лесу, ни в книге на картинке, ни в ботаническом саду, нигде. Она села на землю возле цветка и спросила его:

— Отчего ты такой?

— Не знаю, — ответил цветок.

— А отчего ты на других непохожий?

Цветок опять не знал, что сказать. Но он впервые так близко слышал голос человека, впервые кто-то смотрел на него, и он не хотел обидеть Дашу молчанием.

— Оттого, что мне трудно, — ответил цветок.

— А как тебя зовут? — спросила Даша.

— Меня никто не зовет, — сказал маленький цветок, — я один живу.

Даша осмотрелась в пустыре.

— Тут камень, тут глина! — сказала она. — Как же ты один живешь, как же ты из глины вырос и не умер, маленький такой?

— Не знаю, — ответил цветок.

Даша склонилась к нему и поцеловала его в светящуюся головку.

На другой день в гости к маленькому цветку пришли все пионеры. Даша привела их, но еще задолго, не доходя до пустыря, она велела всем вдохнуть и сказала:

— Слышите, как хорошо пахнет. Это он так дышит.

Пионеры долго стояли вокруг маленького цветка и любовались им, как героем. Потом они обошли весь пустырь, измерили его шагами и сосчитали, сколько нужно привезти тачек с навозом и золою, чтобы удобрить мертвую глину.

Они хотели, чтобы и на пустыре земля стала доброй. Тогда и маленький цветок, неизвестный по имени, отдохнет, а из семян его вырастут и не погибнут прекрасные дети, самые лучшие, сияющие светом цветы, которых нету нигде.

Четыре дня работали пионеры, удобряя землю на пустыре. А после того они ходили путешествовать в другие поля и леса и больше на пустырь не приходили. Только Даша пришла однажды, чтобы проститься с маленьким цветком. Лето уже кончалось, пионерам нужно было уезжать домой, и они уехали.

А на другое лето Даша опять приехала в тот же пионерский лагерь. Всю долгую зиму она помнила о маленьком, неизвестном по имени цветке. И она тотчас пошла на пустырь, чтобы проведать его.

Даша увидела, что пустырь теперь стал другой, он зарос теперь травами и цветами, и над ним летали птицы и бабочки. От цветов шло благоухание, такое же, как от того маленького цветка-труженика.

Однако прошлогоднего цветка, жившего меж камнем и глиной, уже не было. Должно быть, он умер в минувшую осень. Новые цветы были тоже хорошие; они были только немного хуже, чем тот первый цветок. И Даше стало грустно, что нету прежнего цветка. Она пошла обратно и вдруг остановилась. Меж двумя тесными камнями вырос новый цветок — такой же точно, как тот старый цвет, только немного лучше его и еще прекраснее. Цветок этот рос из середины стеснившихся камней; он был живой и терпеливый, как его отец, и еще сильнее отца, потому что он жил в камне.

Даше показалось, что цветок тянется к ней, что он зовет ее к себе безмолвным голосом своего благоухания.

Упражнение 104. Прочитайте стихотворение Н. Заболоцкого «Прохожий» и обратите внимание на роль лексики в раскрытии внутреннего мира персонажа. Выявите функцию лексики внешней характеристики персонажа в раскрытии его психологической сущности. Какими образными средствами передается внутреннее состояние персонажа стихотворения? Какую роль играет заглавие в раскрытии психологического портрета персонажа? Каково значение последней строфы стихотворения в выражении его общего философско-психологического смысла?

Исполнен душевной тревоги,
В треухе, с солдатским мешком,
По шпалам железной дороги
Шагает он ночью пешком.

Уж поздно. На станцию Нара
Ушел предпоследний состав.
Луна из-за края амбара
Сияет, над кровлями встав.

Свернув в направлении к мосту,
Он входит в весеннюю глушь,
Где сосны, склоняясь к погосту,
Стоят, словно скопища душ.

Тут летчик у края аллеи
Покоится в ворохе лент,
И мертвый пропеллер, белея,
Венчает его монумент.

И в темном чертоге вселенной,
Над сонною этой листвою
Встает тот нежданно мгновенный,
Пронзающий душу покой,

Тот дивный покой, пред которым,
Волнуясь и вечно спеша,
Смолкает с опущенным взором
Живая людская душа.

И в легком шуршании почек.
И в медленном шуме ветвей
Невидимый юноша-летчик
О чем-то беседует с ней.

А тело бредет по дороге,
Шагая сквозь тысячи бед,
И горе его, и тревоги
Бегут, как собаки, вослед.

1948

Упражнение 105. Прочитайте стихотворение Н. Заболоцкого «Городок». Выявите средства создания психологического портрета Маруси и покажите их принципиальное отличие от средств создания психологического портрета Прохожего. Каковы функции внутреннего диалога и внутреннего монолога в формировании эмотивной семантики данного стихотворения? Какова роль рассуждений, описаний, восклицаний и других средств в выражении эмоционально-оценочной позиции автора?

Целый день стирает прачка,
Муж пошел за водкой.
На крыльце сидит собачка
С маленькой бородкой.

Целый день она тарашит
Умные глазенки,
Если дома кто заплачет –
Заскулит в сторонке.

А кому сегодня плакать
В городе Тарусе?
Есть кому в Тарусе плакать –
Девочке Марусе.

Опротивели Марусе
Петухи да гуси.
Сколько ходит их в Тарусе,
Господи Исусе!

«Вот бы мне такие перья
Да такие крылья!
Улетела б прямо в дверь я,
Бросилась в ковыль я!

Чтоб глаза мои на свете
Больше не глядели,
Петухи да гуси эти
Больше не гадали!»

Ой, как худо жить Марусе
В городе Тарусе!
Петухи одни да гуси,
Господи Исусе!

1958

Упражнение 106. Найдите в романе Л. Н. Толстого «Война и мир» внутренние монологи А. Болконского и Пьера Безухова и опишите психологическое состояние героев. Сопоставьте интеллектуально-психологическое состояние этих персонажей и средства их создания.

Упражнение 107. Найдите в этом же романе внутренний и внешний монологи Н. Ростовой, выявите их речевые особенности и функции в создании ее психологического портрета.

Упражнение 108. Прочитайте преамбулу к роману М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». Подумайте и определите функционально-смысловые типы речи, используемые автором в данном текстовом фрагменте, и покажите их роль в раскрытии психологического содержания романа. Найдите элементы внутреннего монолога, внутреннего диалога в данном текстовом фрагменте, покажите их функции в порождении текстовой эмоциональной тональности и в формировании прагматической семантики. Какими средствами достигается регулятивность данного текстового фрагмента и как она связана с его эмотивной семантикой? Сравните языковые средства психологического анализа образов Бэлы, княжны Мери и Веры. Какую роль играют преамбула и предисловия к главам в создании психологического портрета образа повествования?

Во всякой книге предисловие есть первая и вместе с тем последняя вещь; оно или служит объяснением цели сочинения, или оправданием и ответом на критики. Но обыкновенно читателям дела нет до нравственной цели и до журнальных нападок, и потому они не читают предисловий. А жаль, что это так, особенно у нас. Наша публика так еще молода и простодушна, что не понимает басни, если в конце ее не находит нравоучения. Она не угадывает шутки, не чувствует иронии; она просто дурно воспитана. Она еще не знает, что в порядочном обществе и в порядочной книге явная брань не может иметь места; что современная образованность изобрела орудие более острое, почти невидимое и тем не менее смертельное, которое, под одеждою лести, наносит неотразимый и верный удар. Наша публика похожа на провинциала, который, подслушав разговор двух дипломатов, принадлежащих к враждебным дворам, остался бы уверен, что каждый из них обманывает свое правительство в пользу взаимной, нежнейшей дружбы.

Эта книга испытала на себе «еще недавно несчастную доверчивость некоторых читателей и даже журналов к буквальному значению слов. Иные ужасно обиделись, и не шутя, что им ставят в пример такого безнравственного человека, как Герой Нашего Времени; другие же очень тонко замечали, что сочинитель нарисовал свой портрет и портреты своих знакомых... Старая и жалкая шутка! Но, видно, Русь так уж сотворена, что все в ней обновляется, кроме подобных нелепостей. Самая волшебная из волшебных сказок у нас едва ли избегнет упрека в покушении на оскорбление личности!

Герой Нашего Времени, милостивые государи мои, точно, портрет, но не одного человека: это портрет, составленный из пороков всего нашего поколения, в полном их развитии. Вы мне опять скажете, что человек не может быть так дурен, а я вам скажу, что ежели вы верили возможности существования всех трагических и романтических злодеев, отчего же вы не веруете в действительность Печорина? Если вы любовались вымыслами гораздо более

ужасными и уродливыми, отчего же этот характер, даже как вымысел, не находит у вас пощады? Уж не оттого ли, что в нем больше правды, нежели бы вы того желали?..

Вы скажете, что нравственность от этого не выигрывает? Извините. Довольно людей кормили сладостями; у них от этого испортился желудок: нужны горькие лекарства, едкие истины. Но не думайте, однако, после этого, чтоб автор этой книги имел когда-нибудь гордую мечту сделаться исправителем людских пороков. Боже его избави от такого невежества! Ему просто было весело рисовать современного человека, каким он его понимает и, к его и вашему несчастью, слишком часто встречал. Будет и того, что болезнь указана, а как ее излечить – это уж Бог знает!

Упражнение 109. Вспомните литературно-художественные произведения, названия которых являются психологической характеристикой персонажа (например, «Фаталист», «Чудик», «Живой труп», «Недоросль»).

Упражнение 110. Прочитайте рассказ М. Зощенко «Баня» и обратите внимание на различные способы передачи чужой речи. Найдите в тексте рассказа различные формы чужой речи (диалог, монолог, внутренняя речь) и покажите их роль в раскрытии психологического портрета персонажа. Приведите примеры интерпретационных изобразительно-жестовых эмотивных смыслов в структуре образов персонажей. Найдите в речи персонажей выражение эмоционально-оценочных смыслов (эмотивно-оценочные рефлексивы и эмотивно-оценочные регулятивы).

Говорят, граждане, в Америке бани очень отличные.

Туда, например, гражданин придет, скинет белье в особый ящик и пойдет себе мыться. Беспokoиться даже не будет – мол, кража или пропажа, номерка даже не возьмет.

Ну, может, иной беспокойный американец и скажет банщику:

– Гут бай, дескать, присмотри. Только и всего.

Помоется этот американец, назад придет, а ему чистое белье подают – стираное и глаженое. Портянки небось белее снега. Подштанники зашиты, залатаны. Житьишко!

А у нас бани тоже ничего. Но хуже. Хотя тоже мыться можно.

У нас только с номерками беда. Прошлую субботу я пошел в баню (не ехать же, думаю, в Америку), – дают два номерка. Один за белье, другой за пальто с шапкой.

А голому человеку куда номерки деть? Прямо сказать – некуда. Карманов нету. Кругом – живот да ноги. Грех один с номерками. К бороде не привяжешь.

Ну, привязал я к ногам по номерку, чтоб не враз потерять. Вошел в баню.

Номерки теперича по ногам хлопают. Ходить скучно. А ходить надо. Потому шайку надо. Без шайки какое ж мытье? Грех один.

Ищу шайку. Гляжу, один гражданин в трех шайках моется. В одной стоит, в другой башку мылит, а третью левой рукой придерживает, чтоб не сперли.

Потянул я третью шайку, хотел, между прочим, ее себе взять, а гражданин не выпускает.

— Ты что ж это, говорит, чужие шайки воруюшь. Как ляпну тебе шайкой между глаз — не зарадуешься.

Я говорю:

— Не царский, говорю, режим шайками ляпать. Эгоизм, говорю, какой. Надо же, говорю, и другим помыться. Не в театре, говорю.

А он задом повернулся и моется.

«Не стоять же, думаю, над его душой. Теперича, думаю, он нарочно три дня будет мыться».

Пошел дальше.

Через час гляжу, какой-то дядя зазевался, выпустил из рук шайку. За мылом нагнулся или замечтался — не знаю. А только туую шайку я взял себе.

Теперича и шайка есть, а сесть негде. А стоя мыться — какое же мытье? Грех один. Хорошо. Стою стоя, держу шайку в руке, моюсь.

А кругом-то, батюшки-светы, стирка самосильно идет. Один штаны моет, другой подштанники трет, третий еще что-то крутит. Только, скажем, вымылся — опять грязный. Брызжут, дьяволы. И шум такой стоит от стирки — мыться неохота. Не слышишь, куда мыло трещь. Грех один. «Ну их, думаю, в болото. Дома домоюсь». Иду в предбанник. Выдают на номер белье. Гляжу — все мое, штаны не мои.

— Граждане, говорю. На моих тут дырка была. А на этих эвон где.

А банщик говорит:

— Мы, говорит, за дырками не приставлены. Не в театре, говорит.

Хорошо. Надеваю эти штаны, иду за пальтом. Пальто не выдают — номерок требуют. А номерок на ноге забытый. Раздеваться надо. Снял штаны, ищу номерок — нету номерка. Веревка тут, на ноге, а бумажки нет. Смылась бумажка.

Подаю банщику веревку — не хочет.

— По веревке, говорит, не выдаю. Это, говорит, каждый гражданин настрижет веревок — польт не напасешься. Обожди, говорит, когда публика разойдетя — выдам, какое останется.

Я говорю:

— Братишечка, а вдруг да дрянь останется? Не в театре же, говорю. Выдай, говорю, по приметам. Один, говорю, карман рваный, другого нету. Что касаемо пуговиц, то, говорю, верхняя есть, нижних же не предвидится.

Все-таки выдал. И веревки не взял.

Оделся я, вышел на улицу. Вдруг вспомнил: мыло забыл.

Вернулся снова. В пальто не впускают. — Раздевайтесь, говорят. Я говорю:

— Я, граждане, не могу в третий раз раздеваться. Не в театре, говорю. Выдайте тогда хоть стоимость мыла. Не дают.

Не дают — не надо. Пошел без мыла. Конечно, читатель может полюбопытствовать: какая, иискать, это баня? Где она? Адрес?

Какая баня? Обыкновенная. Которая в гривенник.

Упражнение 111. Прочитайте рассказ М. Зощенко «Аристократка», выявите средства создания психологических портретов его персонажей. Найдите в тексте интерпретационно-характерологические и интерпретационные изобразительно-жестовые эмотивные номинации. Раскройте сущность психологического диалога на примере этого рассказа. Приведите примеры эмоционально-оценочных высказываний персонажей, определите их разновидности (эмотивные рефлексивы и эмотивные регулятивы). Сравните рассказы «Баня» и «Аристократка» и сформулируйте индивидуально-авторские особенности М. Зощенко в создании внутреннего мира персонажей.

Упражнение 112. Приведите примеры из романа «Война и мир» деталей портретных описаний, раскрывающих внутренний мир персонажей.

Упражнение 113. Какое значение имеет психологическая деталь в рассказах А. П. Чехова. Приведите примеры.

Упражнение 114. Прочитайте рассказ А. П. Чехова «Лошадиная фамилия». Определите эмоциональную тональность рассказа. Выявите языковые средства создания иронии в данном рассказе. Составьте список фамилий, употребляющихся в тексте и соотносящихся с названием рассказа. Какую роль они играют в создании эмоциональной тональности рассказа? Найдите примеры однородных членов предложения, участвующих в выражении комического. Какие речевые приемы использует автор, передавая болезненное состояние генерала Булдеева в комическом свете?

Упражнение 115. Прочитайте рассказы А. П. Чехова «Горе» и сравните его эмотивную семантику с рассказом В. М. Шукшина (см. упражнение 98). Определите эмоциональную тональность этого рассказа и сравните ее с эмоциональной тональностью рассказа В. М. Шукшина «Горе». Объясните, чем различаются тональности этих произведений, каков набор языковых средств их создания.

Упражнение 116. Прочитайте стихотворения С. Есенина «Край любимый» и «Гой ты, Русь, моя родная». Определите эмоциональную тональность этих стихотворений и средства ее создания. Обратите внимание на индивидуально-авторские особенности формирования эмоциональной тональности, свойственные идиостилю С. А. Есенина. Попытайтесь их обобщить.

Схема анализа эмотивного пространства текста

1. Анализ эмотивных смыслов в структуре образов персонажей.

1.1. Выявление контекстологических разновидностей эмотивных смыслов в структуре образов персонажей: фразовых, фрагментных (эмотивное описание, повествование, рассуждение, монолог, диалог, поток сознания и др.) и общетекстовых эмотивных смыслов.

1.2. Выявление функционально-текстовых их разновидностей: интерпретационных характерологических и изобразительно-жестовых эмотивных смыслов, эмоционально-оценочных регулятивов и рефлексивов.

2. Анализ эмотивных смыслов в структуре образа автора.

2.1. Выделение в тексте интенциональных эмотивных смыслов и средств их выражения.

2.2. Определение семантических разновидностей интенциональных эмотивных смыслов, обусловленных объектом авторской оценки: персональных, ситуативных, частно-событийных, глобально-событийных смыслов.

3. Определение эмоциональной тональности текста и выявление средств ее создания.

Образец анализа

Эмоционально-смысловой доминантой, формирующей эмотивное пространство рассказа, является сложная комплексная эмоция, обозначенная ключевым словом, вынесенным в заглавие. Метафора «Срезал» обозначает эмоциональное отношение неуважения, пренебрежения деревенского мужика Глеба Капустина к знатым землякам, проявляющееся в особом поведении, эмоциональном жесте – в сознательно выстроенном абсурдном по набору вопросов диалоге-споре с этими людьми, в котором Глеб Капустин держится высокомерно-нагло, обнаруживая осведомленность в самых различных вопросах и показывая несостоятельность, некомпетентность своих оппонентов. При этом он получает особое наслаждение, удовольствие от унижения заслуженных людей. Поэтому «срезание» в данном рассказе – это комплексная эмоция, которая включает в качестве составляющих ее частных эмотивных смыслов эмоции унижения, неодобрения, оскорбления, удовольствия, радости, удивления, изумления, смущения, возмущения и др.

Так как разные персонажи, участвующие в изображаемом В. М. Шукшиным событии, по-разному на него реагируют, палитра эмоциональных смыслов рассказа богата и разнообразна.

Как мы уже отмечали при анализе денотативного пространства данного рассказа, все перечисленные макропропозиции в разных аспектах участвуют в раскрытии глобальной ситуации. Надо отметить, что участники ее охарактеризованы с разной степенью глубины. Так, деревенские мужики никак не индивидуализируются и представляют собой как бы группу зрителей, ожидающих представления, спектакля, в котором главный герой – Глеб Капустин. Именно он в данном рассказе дается крупным планом, и фактически каждая макроструктура содержит описание его внешних и внутренних черт, доминирующих психологических качеств, его речевых особенностей. Оппоненты Капустина обрисованы в меньшей степени, причём их характеры полностью не раскрываются – лишь

некоторые выразительные детали намекают на их сущность. См., например, описание того, как Константин Иванович Журавлев приехал в гости к матери: *Деревня Новая – небольшая деревня, а Константин Иванович еще на такси подкатил, и они еще всем семейством долго вытаскивали чемоданы из багажника... Сразу вся деревня узнала: к Агафье приехал сын с семьей, средний, Костя, богатый, ученый.* Здесь обращает на себя внимание описание того, как приехали кандидаты в деревню (подкатили на такси, долго вытаскивали чемоданы) и оценочные прилагательные (*богатый, умный*).

1. Семантический анализ эмотивной лексики, извлеченной из рассказа, дает общее представление о богатом наборе эмоций, которые создают сложные психологические портреты персонажей, формируют политональную эмотивную семантику данного рассказа. В рассказе изображена богатая гамма чувств: унижение, жалость, разочарование, недоумение, мстительность, недовольство, радость, радушие и пр. Доминирует по частотности и по текстовой значимости лексика смеха (смеются, хотя и по-разному, все персонажи рассказа: *...сказал он [кандидат наук] с улыбкой; ...усмехнулся кандидат; Кандидат расхохотался; Кандидаты засмеялись; Глеб иронично улыбнулся; Теперь засмеялся Глеб; Мужики засмеялись; Приглашаете жену посмеяться? – спросил Глеб; Глеб победно усмехнулся и вышел из избы.* Это обилие семантики смеха обуславливает и общую ироническую тональность рассказа.

1.1. Анализ эмотивных смыслов в структуре образов персонажей показывает, что В. М. Шукшин использует самые разнообразные лексические, синтаксические, собственно текстовые способы отображения эмоций, поэтому в этом рассказе встречаются все их контекстно-функциональные разновидности. Например: чрезвычайно активно представлены фразовые эмотивные смыслы, фиксирующие все мгновенные эмотивные реакции персонажей на происходящие события: *...Полковник очень расстроился, бил себя по голове и недоумевал; «Ничего», – великодушно заметит Глеб; [Глеб] Спросил внешне спокойно, но внутри у него все вздрагивало; Константин Иванович чувствовал неловкость, потому что мужики смотрели на него и ждали, как он ответит на вопрос.*

Фрагментные эмоции символизируют доминантные для определенной ситуации эмотивные смыслы в характере персонажей. Так, подобными эмотивными пиками, репрезентирующими динамику внутреннего мира Глеба Капустина, являются чувства ожидания, волнения от предстоящего спектакля, постановщиком которого будет деревенский мужик Глеб Капустин: *Глеб шел несколько впереди остальных, руки в карманах, шурилася на избу бабки Агафьи. Получалось, со стороны, что мужики ведут Глеба. Так ведут опытного кулачного бойца, когда становится известно, что на враждебной улице объявился силач; Глеб пока помалкивал, но – видно было – подбирался к прыжку. Он поддакнул тоже насчет детства, а сам оценивающе взглядывал на кандидата – примеривался.* Затем доминирующими фрагментными эмоциями становятся: язвительность, неодобрение кандидатов наук как представителей

знатных городских жителей, унижение их, оскорбительное к ним отношение, удовлетворенные собственные амбиции, высокомерие и презрение. Фрагментные эмоции предстают в этом рассказе в различных контекстно-вариативных «масках»: здесь есть и описание (см. примеры выше), и повествование, и рассуждение, и монолог, и диалог, и полилог. Общим для всех контекстов является то, что эмоционально-доминантный для фрагмента смысл передается разного рода повторами: тождественными лексическими, синонимическими, тематическими, синтаксическими и пр. Например, повествовательный фрагмент с вкраплением реплик Константина Ивановича передает его чувство радушия:

Константин Иванович встретил гостей радушно, захлопотая насчет стола... Гости скромно подождали, пока бабушка Агафья накрыла стол, поговорили с кандидатом, повспоминали, как в детстве они вместе...

– Эх, детство, детство! – с грустинкой воскликнул кандидат. – Ну, садитесь за стол, друзья, – радушно пригласил он.

Рассуждения Глеба Капустина поучающего характера пронизывают его монологи. Например:

– Люблю по носу щелкнуть – не задирайся выше ватерлинии! Скромней, скромней надо, дорогие товарищи...

Да в чем же вы увидели нашу нескромность? – не вытерпела Валя. – В чем она выразилась-то?

– А вот когда одни останетесь, подумайте хорошенько. Подумайте – и поймете. Можно ведь сто раз повторить слово «мед», но от этого во рту не станет сладко. Чтобы понять это, не надо кандидатский минимум сдавать. Верно? Можно сотни раз писать в разных статьях слово «народ», но знаний от этого не прибавится. И ближе к этому самому народу вы не станете. Так что когда уж выезжаете в этот самый народ, то будьте немного собранней. Подготовленней, что ли. А то легко можно в дураках очутиться. До свиданья. Приятно провести отпуск... среди народа.

Отношение мужиков к происходящему «спектаклю» передается в форме полилога:

Он не слышал, как потом мужики, расходясь, говорили:

– Оттянул он его!... Дошлиый, собака. Откуда он про Луну-то все знает?

– Срезал.

– Срезал... Откуда что берется!

И мужики изумленно качали головами.

– Дошлиый, собака. Причесал Константина Ивановича... Как миленького причесал!

Изображая словесную схватку, дуэль Глеба Капустина с кандидатами наук, В. М. Шукшин активно использует эмотивный диалог, в ремарках комментируя состояние персонажей:

И тут он пошел в атаку на кандидата.

– В какой области выявляете себя? – спросил он.

– Где работаю, что ли?

– Да.

– На филфаке.

– Философия?

– Не совсем...

*– Необходимая вещь. – Глебу нужно было, чтоб была философия. Он ожи-
вился. – Ну, и как насчет первичности?*

Текстовые фрагменты могут представлять собой комбинацию различных композиционно-речевых форм. Так, приводимый ниже монолог Глеба Капустина включает и фразы эмотивно-реактивного типа (эмотивные рефлексивы и эмотивные регулятивы), и рассуждения, и авторское описание с элементами рассуждения:

Да мы уж послушали! Имели, так сказать, удовольствие. Поэтому позволяйте вам заметить, товарищ кандидат, что кандидатство – это ведь не костюм, который купил раз и навсегда. Но даже костюм и то надо иногда чистить. А кандидатство, если уж мы договорились, что это не костюм, тем более надо... поддерживать. – Глеб говорил негромко, назидательно, без передышки – его несло. На кандидата было неловко смотреть: он явно растерялся, смотрел то на жену, то на Глеба, то на мужиков... Мужики старались не смотреть на него. – Нас, конечно, можно тут удивить: подкатить к дому на такси, вытащить из багажника пять чемоданов...

Но вы забываете, что поток информации сейчас распространяется везде равномерно. Я хочу сказать, что здесь можно удивить наоборот. Так тоже бывает. Можно понадеяться, что тут кандидатов в глаза не видели, а их тут видели – и кандидатов, и профессоров, и полковников. И сохранили о них приятные воспоминания, потому что это, как правило, люди очень простые. Так что мой вам совет, товарищ кандидат: почаще спускайтесь на землю. Ей-богу в этом есть разумное начало. Да и не так рискованно: падать будет не так больно.

Общетекстовый эмотивный смысл связан с глобальной ситуацией рассказа – ситуацией «срезывания» знатного гостя деревни простым ехидным деревенским мужиком Глебом Капустиным, которая связана с унижением, высмеиванием высоких гостей. Она дважды предстает в рассказе: в свернутом виде как обобщенная типовая ситуация, характеризующая Глеба Капустина, и в максимально развернутом изображении столкновения Глеба Капустина с кандидатами наук (см. анализ текстового воплощения этих ситуаций в образце концептуального анализа).

1.2. В рассказе встречаются все функционально-текстовые разновидности эмотивных смыслов: интерпретационные характерологические (*Все матери знатных людей в деревне не любили Глеба; Константин Иванович чувствовал неловкость*); изобразительно-жестовые эмотивные смыслы (*Глеб*

посмеивался и как-то мстительно щурил глаза; Глеб привстал и сдержанно поклонился; Кандидат пристально, изучающе смотрел на Глеба; Глеб победно усмехнулся и вышел из избы). Хочется подчеркнуть, что для психологизма В. М. Шукшина свойственно особое внимание к передаче проявления внутренних эмоциональных переживаний персонажей в их поведении, речи, в различных эмотивных жестах, порой парадоксальных. Например: *Полковник очень расстроился, бил себя по голове и недоумевал.*

Речь персонажей отличается эмоциональной напряженностью, в связи с чем в ее составе активно используются как эмоционально-оценочные регулятивы (*А черт его знает...; Типичный демагог-клязник!; Люблю по носу щелкнуть – не задирайся выше ватерлинии! Скромней, скромней надо, дорогие товарищи...*), так и эмотивные рефлексивы (*Кандидаты? ... О-о! ... Голой рукой не возьмешь; Я с удовольствием тоже посмеюсь вместе с вами...*).

Незавершенные конструкции с многоточием часто встречаются в речи персонажей – как средство гибкой и разнообразной их характеристики. Так, в речи кандидатов наук эти конструкции передают сомнение, растерянность: *Валя, иди, у нас тут... какой-то странный разговор!* В речи Глеба Капустина они чаще всего используются как средство эмоциональной оценки собеседников, выражения к ним снисходительно-презрительного отношения, а также как средство изображения самого речевого поведения Глеба – его напористости, наглости, наступательности: *Вы извините, мы тут... далеко от общественных центров, поговорить хочется, но особенно-то не разблещишься – не с кем; Проблемы нету, а эти... – Глеб что-то показал руками замысловатое, – танцуют, звенят бубенчиками... Да? Но при желании... – Глеб повторил: – При же-ла-нии – их как бы нету. Верно? Потому что, если... Хорошо!*

2. Эмотивные смыслы в структуре образа автора также разнообразны по тональности, что обусловлено характером объекта авторской эмоциональной оценки. Отношение к главному персонажу выражается неоднократно, благодаря использованию комплекса речевых и стилистических средств: использованием слов с оценочной семантикой, эпитетами, метафорическими номинациями. Так, первое же портретное описание Глеба Капустина (*Глеб Капустин – толстогубый, белобрысый мужик лет сорока, деревенский краснобай, начитанный и ехидный*) содержит лексику, выражающую авторскую оценку. Цепочка метафорических номинаций различных этапов ситуации срезывания кандидатов в неявном виде также содержит авторскую эмоциональную оценку происходящих событий (*Глеб пока помалкивал, но – видно было – подбирался к прыжку; И тут он пошел в атаку на кандидата; Глеб взмыл ввысь.. Всякий раз в разговорах со знатными людьми деревни наступал вот такой момент – когда Глеб взмывал кверху*). В финале рассказа оценка автора выражается более явно в рассуждении, заключающем описание отношения к Глебу деревенских мужиков: *В голосе мужиков слышалось даже как бы сочувствие. Глеб же их по-прежнему неизменно удивлял. Восхищал даже. Хоть любви, положим, тут*

не было. Нет, любви не было. Глеб жесток, а жестокость никто, никогда, нигде не любил еще.

Наряду с персональными встречаются и все другие семантические разновидности интенциональных эмотивных смыслов, обусловленные объектом авторской оценки: ситуативные, частно-событийные, глобально-событийные смыслы. Особую роль в выражении этих смыслов выполняют образные номинации: оценка глобальной ситуации заложена в самом метафорическом глаголе, обозначающем ее (*срезал*), частно-событийные оценки также выявляются из семантики номинирующих их высказываний с образной семантикой: *Глеб коршунном взмыл над полковником, подбирался к прыжку, пошел в атаку* и др.

3. Ироническая эмоциональная тональность этого рассказа формируется всей совокупностью эмотивных смыслов как эмоционально-смысловая его доминанта, основное значение в ее формировании играют прежде всего изобразительно-жестовые эмотивные смыслы, эмоционально-оценочные регулятивы и рефлексивы и интенциональные (авторские) эмотивные смыслы.

Вопросы для самопроверки

1. Раскройте основные проблемы изучения эмотивной семантики текста.
2. Каково содержание терминов «эмоция», «эмотивная семантика», «эмотивность», «эмоциональная картина мира»?
3. Как соотносятся эмоция и оценка, эмоция и человек, эмоция и действительность, эмоция и текст?
4. Что такое эмотивное пространство текста и какова его структура?
5. На каком основании выделяются диктальные и модальные эмотивные смыслы? Как различаются модальные интенциональные и модальные экстенциональные смыслы? Покажите на примере одного текста эти разновидности.
6. Подберите контексты, содержащие различные контекстологические диктальные эмотивные смыслы в структуре образов персонажей.
7. Каковы функционально-текстовые разновидности диктальных эмотивных смыслов? Покажите их на заранее подобранных примерах.
8. Каковы особенности эмотивных смыслов в структуре образа автора? Как различаются эти смыслы в зависимости от средств выражения и объекта эмоциональной оценки?
9. В чем заключается эмоционально-оценочная позиция автора и каковы средства ее выражения?
10. Покажите типологические разновидности эмотивно-оценочных модусных квалификаций автора на примере целостного литературно-художественного произведения.
11. Что такое категория эмоциональной тональности текста и каковы средства ее порождения?
12. Что такое эмоциональная тональность и модальность текста и каков характер их соотносительности?
13. Раскройте понятие эмоционально-смысловой доминанты текста и охарактеризуйте средства ее формирования.
14. Покажите типологические разновидности текстов в аспекте теории эмоционально-смысловой доминанты.

ГЛАВА 4

СТРУКТУРНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

Членимость текста

Объемно-прагматический, структурно-смысловой и контекстно-вариативный типы членения текста

Упражнение 117. Прочитайте фрагменты монографии И. Р. Гальперина и подраздел о членимости текста гл. 3 учебника, посвященные анализу категории членимости текста. Сформулируйте существенные различия объемно-прагматического, структурно-смыслового и контекстно-вариативного членения.

Самой крупной единицей в романе выступает ТОМ или КНИГА в их терминологических значениях, т. е. в значении компонента целого. Затем членение идет по нисходящей линии: ЧАСТЬ, ГЛАВА, ГЛАВКА (обычно обозначаемая арабскими цифрами в отличие от главы, обозначаемой римскими), ОТБИВКА (отмечаемая пропуском нескольких строк), АБЗАЦ, СФЕ. Назовем такое членение *объемно-прагматическим*, поскольку в нем учитывается объем (размер) части и установка на внимание читателя.

Это членение перекрещивается с другим видом разбиения текста, который, за неимением лучшего термина, мы называем *контекстно-вариативным*. В нем выделяются следующие формы речетворческих актов:

- 1) речь автора: а) повествование, б) описание природы, внешности персонажей, обстановки, ситуации, места действия и пр., в) рассуждения автора;
- 2) чужая речь: а) диалог (с вкраплением авторских ремарок), б) цитация;
- 3) несобственно-прямая речь.

Оба вида членения взаимообусловлены и имплицитно раскрывают содержательно-концептуальную информацию. <...>

Что же касается поэтических произведений, то дробление на смысловые отрезки (строфы) подчиняется в них иным принципам, чем в прозе, в научных, деловых и газетных текстах. Переходы от одного образа к другому, от одной мысли к другой, от одной ассоциации к другой представляют собой особый вариант контекстно-вариативного членения. В таких произведениях не только строфа является единицей членения, но нередко часть строфы выступает в качестве более или менее самостоятельного СФЕ. <...>

Таким образом, членение любого текста, будь он художественный, деловой, газетный или научный, имеет двоякую основу: разделить представить читателю отрезки для того, чтобы облегчить восприятие сообщения, и для того, чтобы автор для себя уяснил характер временной, пространственной, образной, логической и другой связи отрезков сообщения. В первом случае

явно ощутима прагматическая основа членения, во втором – субъективно-познавательная. <...>

...Иногда несвязность отдельных частей текста является результатом осознанного и преднамеренного замысла автора. <...>

...Подвергая текст сознательной сегментации, художник слова все же не свободен от проявления бессознательного в оценке отдельных фактов и событий и невольно выражает это путем выдвигания тех или иных моментов в качестве весьма значимых и поэтому достойных графической интерпретации. <...>

...Членимость текста обычно имплицитно выявляет и установку автора на восприятие текста читателем и одновременно показывает, как сам автор в соответствии со своими общественно-политическими взглядами, моральными, этическими и эстетическими принципами ограничивает одни эпизоды, факты, события и пр. от других. Такая двуединая сущность членения текста по-разному воплощается в текстах разных типов, реализуя разное соотношение объективного и субъективного. Восприятие текста читателем в основном подчиняется объективным закономерностям, а характер авторского ограничения частей текста подчиняется субъективно-оценочным параметрам.

В контекстно-вариативном членении текста задача автора сводится к переключению форм речетворческих актов, например, с описания на диалог, с диалога на авторские рассуждения и т. п. Такого рода переключения способствуют более рельефному изображению обстановки, в которой протекает коммуникация, и дают возможность варьировать средства передачи информации. <...>

Необходимо повторить, что оба типа членения текста – объемно-прагматический и контекстно-вариативный в основном запрограммированы, т. е. обусловлены намерением автора. Это значит, что в любом из типов членения, и в частности в переключении одной формы изложения на другую – например, в переходе диалога в рассуждения автора или наоборот, – чувствуется стилистическая обработка материала. <...>

Сопоставляя два типа членения, приходишь к заключению, что они преследуют одну и ту же цель, но разными средствами. В их основе лежит членение объективной действительности на воспринимаемые нашим сознанием, упорядоченные, как-то организованные отрезки (Гальперин, 1981, с. 51–65).

Упражнение 118. Прочитайте стихотворение А. С. Пушкина «Деревня», обратите внимание на его объемно-прагматическое и структурно-смысловое членения. Обратите внимание на графико-строфическое членение текста. Сколько в данном стихотворении строф, абзацев? Совпадает ли строфическое и абзацное членения текста? Осуществите структурно-смысловое членение текста, определите набор сложных синтаксических целых (ССЦ). Покажите, как соотносится объемно-прагматическое членение данного стихотворения со структурно-смысловым. Какую функцию выполняют риторические вопросы и восклицательные предложения в данном стихотворении?

Выявите основные микротемы в стихотворении и соответствующие им сложные синтаксические целые. Соотнесите выявленные ССЦ и строфы. Совпадают или не совпадают они в данном стихотворении? Определите, какую роль в структуре композиции играют выявленные ССЦ. Какие ССЦ выполняют роль завязки, развития текста, кульминации, развязки? Покажите внутреннее композиционное устройство ССЦ (на примере одного из ССЦ). Определите доминирующий тип повествования в стихотворении. Найдите выражения речи лирического субъекта, обращенной к адресату, в данном стихотворении. Определите характер адресованности. Определите характер описательных фрагментов (пейзаж, внутренний мир и пр.).

Упражнение 119. Прочитайте рассказа В. М. Шукшина «Письмо». Сделайте формально-графический анализ текста, выделите и подсчитайте количество абзацев, охарактеризуйте особенности объемно-прагматического членения текста. Как в данном рассказе объемно-прагматическое членение соотносится со структурно-смысловым его членением? Какие композиционно-речевые формы авторской речи используются в данном рассказе? Проанализируйте авторские ремарки, вводящие речь персонажей, отметьте их индивидуально-авторские особенности. Приведите примеры внутренней речи персонажей.

Сделайте структурно-смысловый анализ рассказа. Соотнесите его формально-графическое и структурно-смысловое членения (соотнесение абзацев и ССЦ). Покажите композиционно-организующую роль выявленных ССЦ в структуре целого текста. Покажите внутреннее композиционное устройство ССЦ (на примере одного из ССЦ). Приведите примеры описания, повествования, рассуждений в рассказе. Найдите различные формы передачи речи персонажей: диалог, монолог, конструкции с прямой и косвенной речью, внутренняя речь. Что такое несобственно-прямая речь? Найдите примеры ее в данном рассказе.

Старухе Кандауровой приснился сон: молится будто бы она не Богу, усердно молится, а – пустому углу: иконы-то в углу нет. И вот молится она, а сама думает: «Да где же у меня Бог-то?»

Проснувшись в страхе, до утра больше не заснула, обдумывала сон. Страшный сон. К чему?.. Не с дочерью ли чего? Дочь старухина, младшая, жила в городе, работала в хорошем месте, продавцом. Она славная, дочь, всей родне слала посылки, кофточки импортные, шали, даже машины стиральные. Не за так, конечно, деньги ей, конечно, высылали, но... Иди нынче допросись и за деньги-то купить: все некогда им, вечно они там заняты. А эта находила время... Нет, она хорошая, Катерина, только с мужем неважно живут. Черт его знает, что за мужик попался: приедет – молчит целыми днями... Костлявый какой-то. Все думает чего-то, газетами без конца шуршит, зевает. Ни поговорить, ни пошутить... Как лесина сухая. Дочь жаловалась на него матери.

Утром старуха собралась и пошла к Ильичихе. Ильичиха разгадывала сны. – И-и, матушка, – запела богомольная Ильичиха, – дак, а у тя иконка-то есть ли?

- Есть. Она, правда, в шифонере...
- Вы-вынь, вынь, матушка, грех. Чего же ее впотьмах держать? Вынь да повесь, куда положено. Как же ты так?..
- Да жду своих, Катьку-то, – сулилась... А зять-то партийный, ну-ко да коситься начнет.
- Плюнь! Кому како дело? Нонче нет такого закону...
- Да закону-то нет, а... И так-то живут неважно, а тут я ишо...
- Не гневи Бога, Кузьмовна, не гневи. Кому како дело? У меня их вон сколь висит, кому како дело?! А ты ее в шифонер запятила! Бесстыдница.
- Да не ездит никто, оно и дела никому нет, – с сердцем сказала Кузьмовна. – Не все так-то живут. Ко мне люди ездют, я не одинокая.
- Знамо, татаркой-то не живу, – обиделась Ильичиха. – К ей люди ездют!.. Гляди-ко, наездили: раз в год приедут, так она из-за этого икону в шкаф запятила! Ни стыда, ни совести у людей.
- Ты не кричи, чего ты рот-то разинула? Чего ты всех созываешь-то? Припадошная. Кто тебе виноватый, что не рожала? А теперь зло берет. Надо было рожать.
- Да вы вон нарожали их, а толку-то?
- Как это «толку»? Вот те раз! Да у меня же смысл был, я их растила да учила старалась... А ты-то зачем жила? Прокуковала весь свой век, а теперь злится. Нечего и злиться теперь.
- Это вы – наплодили их да поете ходите: «Ванька не пишет, Колька денег не шлет, окаянный...» Зачем тада и рожать? Лучше не рожать – не гневить Бога после. Не было у меня условиев, я и не рожала. Не все подкулачники-то были... Куркули.
- Знамо, лодыри, они куркулями никогда не живут. Где эт ты куркулей-то увидела?
- Да вас же на волосок только не раскулачили в двадцать девятом годе! Ты забыла? Какая у тебя память-то дырявая. Мой же брат, Аркашка, заступился за вас. Забыла? А кому потом ваш отец три овечки ночью пригнал? Забыла? Короткая же у тебя память!
- А ты че гордишься, что в бедности жила? Ведь нам в двадцать втором годе землю-то всем одинаково дали. А к двадцать девятому – они уж опять бедняки! Лодыри! Ведь вы уж бедняки-то советские сделались, к коллективизации-то нам землю-то поровну всем давали, на едока.
- А вы!..
- А вы!..
- Поругались старушки. И ведь вот дурная деревенская привычка: двое поругаются, а всю родню с обеих сторон сюда же пришьют. Никак не могут без этого! Всех помянут и всех враз сделают плохими – и живых, и покойных, всех.
- Домой старуха Кандаурова шла расстроенная. Болела душа за Катьку. Неладно у нее, неладно – сердце чует.

Вечером старуха села писать письмо дочери. Решила написать большое письмо, поучительное.

«Добрый день, дочь Катя, а также зять Николай Васильевич и ваши детки, Коля и Светычка, внучатычки мои ненаглядные. Ну, када же вы приедете, я уж все глазыньки проглядела – все гляжу на дорогу: вот, может, покажутся, вот покажутся. Но нет, не видать. Катя, доченька, видела я этой ночий худой сон. Я не стану его описывать, там и описывать-то нечего, но сон шибко плохой. Вот задумалась: может, у вас чего-нибудь? Ты, Катерина, маленько не умеешь жить. А станешь учить вас, вы обижаетесь. А чего же обижатца? Надо, наоборот, мол, спасибо, мама, что дала добрый совет. Мы тоже када-то росли у отца с матерей, тоже, бывало, не слушались ихного совета, а потом жалели, но было поздно.

Ты подскажи своему мужу, чтоб он был маленько поразговорчивей, поласковой. А то они... Ты скажи так:

Коля, что ж ты, идрена мать, букой-то живешь? Ты сядь, мол, поговори со мной, расскажи чего-нибудь. А то, скажи, спать поврозь буду!»

Старушка задумалась, глядя в окно. Вечерело. Где-то играли на гармошке. Старуха вспомнила себя, молодую, своего нелюбимого мужа... Муж ее, Кандауров Иван, был мужик работающий, честный, но бука несусветная. За всю женатую жизнь он всего два или три раза приласкал жену. Не обижал, нет, но и не замечал. Старухе жалко стало себя, свою жизнь...

«Если б я послушалась тада свою мать, я б сроду не пошла за твоео отца. Я тоже за свою жизнь ласки не знала. Но тада такая жизнь была: вроде не до ласки, одна работа на уме. А если так-то разобратся-то – пошто? Ну, работа работой, а человек же не каменный. Да еслив его приласкать, он в три раза больше сделает. Любая животная любит ласку, а человек – тем боле. Ты, скажи, сам угрюмый, и, на тебя глядя, сын тоже станет задумыватца. Они – маленькие-то все на отца глядят: как отец, так и они – походить стараютца. Да я и буду, скажи, с вами, с такими-то... Мне, мол, что, самой с собой тада остатца разговаривать? Да что уж это за мысли такие! – день-деньской думать и думать... Ты, скажи, ослобони маленько голову-то для семьи. Чего думать-то, об чем? Ладно бы, думал, думал – додумался: большим начальником сделался, а то так, сбоку припека. Чего уж тада и утруждать ее, головушку-то, еслив она не приспособлена для этого дела. Нечего ее и утруждать. Ты, скажи, будешь думать, а я буду возле тебя сидеть, – в глаза тебе заглядывать? Да пошел ты от меня подальше, сыч! Я, скажи, не кривая, не горбатая – сидеть-то возле тебя. Я, мол, вон счас приденусь да на танцы и завьюсь, будешь знать. Да сударчика себе найду. Скажи, скажи ему так, скажи. А полезет с кулаками, ты – в милицию: ему сразу прижмут хвост. Это ничего, что он сам в милиции, ему тоже прижмут. С имя нынче не чикаютца, это не старое время. Это раньше, бывало... Тьфу! И писать-то про то неохота! Нет, скажи, ты у меня живо повеселеешь, столб грустный. Ты меня за две улицы стречать будешь с работы. А то

моду взяли! Нет, ты у нас будешь разговорчивый! А не изменишь свой гыранитный характер – вон тебе дверь, выметайся! Иди на все четыре стороны, читай газеты. И молчи, сколько влезет. Попинывали мы таких журавлей задумчивых. Дай ему месяц сроку: если не исправитца, гони в три шеи! Пусть летит без оглядки, ступеньки щитаает!»

Старуха вдруг представила, что письмо это читает ее задумчивый зять... Усмехнулась и стала смотреть в окно. Гармонь все играла, хорошо играла. И ей подпевал негромко незнакомый женский голос. Господи, думала старуха, хорошо, хорошо на земле, хорошо. А ты все газетами своими шуршишь, все думаешь... Чего ты выдумаешь? Ничего ты не выдумаешь, лучше бы на гармошке научился играть.

«Читай, зятек, почитай – я и тебе скажу: проугрюмисся всю жизнь, глядь – помирать надо. Послушай меня, я век прожила с таким, как ты: нехорошо так, чижало. Я тут про тебя всякие слова написала, прости, если нечаянно задела, но все-таки образумься. Чижало так жить! Она мне дочь родная, у меня душа болит, мне тоже охота, чтоб она порадовалась на этом свете. И чего ты, журавь, все думаешь-то? Получаешь неплохо, квартирка у вас хорошая, деточки здоровенькие... Чего ты думаешь-то? Ты живи да радуйся, да других радуй. Я не про службу твою говорю, там не обрадоваешь, а про самых тебе дорогих людей. Я вот жду вас, жду не дождусь, а если ты опять приедешь такой задумчивый, огрею шумовкой по голове, у тебя мысли-то перестроютца. Это я пошутила, конечно, но, правда, возьми себя в руки. Приезжайте скорей, у нас тут хорошо, лучше всяких курортов. Не серчай на меня, я же все думаю, не стой тебя. Но мне-то хоть есть об чем думать, а ты-то чего? Господи, жить да радоваться, а они... Ну, приезжайте. Катя, поедете, купи мне ситцу на занавески, у нас его нету. Купи голубенького. Я повешу, утром проснетесь, а в горнице такой свет хороший. Петя пишет, что не сможет этим летом приехать. А Егор, может, приедет. Здоровье у него неважное. Коля, внучек мой милый, скажи папке и мамке, чтоб ехали. Тут велики хорошие продают. Будешь на велике ездить. И рыбачить будешь ходить. Давеча шла, видела, ребятишки по целой сниске чебаков несли. Приезжайте, дорогие мои. Жду вас, как Христова дня. Жить мне осталось мало, я хоть порадываюсь на вас. Одной-то шибко плохо, время долго идет. Приезжайте.

Целую вас всех. Баба Оля».

Старуха отодвинула письмо в сторонку и опять стала смотреть в окно. А за окном уже ничего почти не видать. Только огоньки в окнах... Теплый, сытый дух исходил от огородов, и пылью пахло теплой, остывающей.

Вот тут, на этих улицах, прошла жизнь. А давно ли?.. О господи! Ничего не понять. Давно ли еще была молодой. Вон там, недалеко, и теперь закоулочек сохранился: там Ванька Кандауров сказал ей, чтоб выходила за него... Еще бы раз все бы повторилось! Черт с ним, что угрюмый, он не виноват,

такая жизнь была: работал мужик, не пил зряшно, не дрался – хороший. Квасов, тот побойчей был, зато попивал. Да нет, чего там!.. Ничего бы другого не надо бы. Еще бы разок все с самого начала...

Старуха и не заметила, что плачет. Поняла это, когда слезинка защекотала щеку. Вытерла глаза концом косынки, встала и пошла разбирать постель – поспать, а там – еще день будет. Может, правда приедут – все скорей.

– Старая! – сказала она себе. – Гляди-ко, ишо раз жить собралась!.. Видали ее!

Упражнение 120. Прочитайте стихотворение в прозе И. С. Тургенева «Череп» и обратите внимание на особенности его членности. Сделайте формально-графический и структурно-смысловый анализ этого стихотворения. Сравните объемно-прагматическое членение этого стихотворения с другими стихотворениями в прозе И. С. Тургенева – «Христос» (упражнение 6) и «Воробей» (упражнение 91). Почему писатель так активно использует абзацный отступ на небольшом пространстве текста? Выявите связь структурно-смыслового членения с развертыванием темы произведения. Отметьте особенности внутреннего устройства ССЦ стихотворения в прозе. Покажите роль образных средств в семантическом развертывании темы и структурно-смысловом членении текста. Какой тип авторской речи доминирует в стихотворениях в прозе И. С. Тургенева?

Роскошная, пышно освещенная зала; множество кавалеров и дам.

Все лица оживлены, речи бойки... Идет трескучий разговор об одной известной певице. Ее величают божественной, бессмертной... О, как хорошо пустила она вчера свою последнюю трель!

И вдруг – словно по магию волшебного жезла – со всех голов и со всех лиц слетела тонкая шелуха кожи – и мгновенно выступила наружу мертвенная белизна деренов, зарябили синеватым оловом обнаженные десны и скулы.

С ужасом глядел я, как двигались и шевелились эти десны и скулы, как поворачивались, лоснясь при свете ламп и свечей, эти шишковатые, костяные шары и как вертелись в них другие, меньшие шары – шары обесмысленных глаз.

Я не смел прикоснуться к собственному лицу, не смел взглянуть на себя в зеркало.

А черепа поворачивались по-прежнему... И с прежним треском, мелькая красными лоскуточками из-за оскаленных зубов, проворные языки лепетали о том, как удивительно, как неподражаемо бессмертная... да! бессмертная певица пустила свою последнюю трель!

Апрель 1878

Упражнение 121. Опишите характер объемно-прагматического, структурно-смыслового и контекстно-вариативного членения в поэме А. Блока «Двенадцать». Особо обратите внимание на композиционно-речевые способы оформления в поэме чужой речи.

Упражнение 122. Выявите особенности композиционно-речевого оформления авторской речи и речи персонажей в рассказе В. М. Шукшина «Горе» (упражнение 98).

Упражнение 123. Выявите из стихотворения Н. А. Заболоцкого «Городок» (упражнение 105) и из рассказа А. П. Чехова «Горе» контексты, передающие внутреннюю речь персонажа. Покажите различные способы ее отображения в данных текстах, объясните причины этих различий.

Упражнение 124. Покажите специфику объемно-прагматического членения драматического произведения. Для примера возьмите начало пьесы А. Платонова «Ученик Лицея» (см. упражнение 55).

Упражнение 125. Найдите в драматических произведениях примеры монологов персонажей, раскройте их природу.

Упражнение 126. Прочитайте монолог Катерины из драмы «Гроза». Найдите в данном монологе языковые сигналы потока сознания как типа внутренней речи. Каковы функции авторских ремарок в отображении речи Катерины?

Катерина (*одна, держа ключ в руках*). Что она это делает-то? Что она только придумывает? Ах, сумасшедшая, право сумасшедшая! Вот погибель-то! Вот она! Бросить его, бросить далеко, в реку кинуть, чтоб не нашли никогда. Он руки-то жжет, точно уголь. (*Подумав.*) Вот так-то и гибнет наша сестра-то. В неволе-то кому весело! Мало ли что в голову-то придет. Вышел случай, другая и рада: так очертя голову и кинется. А как же это можно, не подумавши, не рассудивши-то! Долго ли в беду попасть! А там и плачься всю жизнь, мучайся; неволя-то еще горчее покажется. (*Молчание.*) А горька неволя, ох как горька! Кто от нее не плачет! А пуще всех мы, бабы. Вот хоть я теперь! Живу – маюсь, просвету себе не вижу! Да и не увижу, знать! Что дальше, то хуже. А теперь еще этот грех-то на меня. (*Задумывается.*) Кабы не свекровь!.. Сокрушила она меня... от нее мне и дом-то опостылел; стены-то даже противны. (*Задумчиво смотрит на ключ.*) Бросить его? Разумеется, надо бросить. И как он это ко мне в руки попал? На соблазн, на пагубу мою. (*Прислушивается.*) Ах, кто-то идет. Так сердце и упало. (*Прячет ключ в карман.*) Нет!.. Никого! Что я так испугалась! И ключ спрятала... Ну, уж, знать, там ему и быть! Видно, сама судьба того хочет! Да какой же в этом грех, если я взгляну на него раз, хоть издали-то! Да хоть и поговорю-то, так все не беда! А как же я мужу-то!.. Да ведь он сам не захотел. Да, может, такого и случая-то еще во всю жизнь не выдет. Тогда и плачься на себя: был случай, да не умела пользоваться. Да что я говорю-то, что я себя обманываю? Мне хоть умереть, да увидеть его. Перед кем я притворяюсь-то!.. Бросить ключ! Нет, ни за что на свете! Он мой теперь... Будь что будет, а я Бориса увижу! Ах, кабы ночь поскорее!..

Схема анализа членимости текста

1. Охарактеризовать объемно-прагматическое членение текста, отметить его индивидуально-авторские особенности.

2. Осуществить структурно-смысловое членение текста: выявить набор ССЦ, на примере одного ССЦ показать его внутренние композиционные особенности.

3. Описать контекстно-вариативное членение текста, отметить композиционно-речевые формы авторской речи (описание, повествование, рассуждение) и особенности текстового отображения чужой речи: внешней (полилог, диалог, монолог, прямая, косвенная и несобственно-прямая речь) и внутренней (поток сознания, внутренний монолог, диалог, аутодиалог, вкрапления внутренней речи).

Образец анализа

1. В. М. Шукшин активно использует в рассказе «Срезал» стилистические возможности объемно-прагматического членения текста, что проявляется в широком использовании абзацного отступа в авторской речи. Зачастую каждое отдельное предложение-высказывание выделяется абзачным отступом, порождая эффект замедленного кадра, укрупняя изображение. Приведем для примера начало рассказа:

К старухе Агафье Журавлевой приехал проведать, отдохнуть сын Константин Иванович с женой и дочерью.

Деревня Новая небольшая, и, когда Константин Иванович подкатил на такси, сразу вся деревня узнала: к Агафье приехал сын с семьей, средний, Костя, богатый, ученый.

К вечеру стали известны подробности: он сам кандидат наук, жена тоже кандидат, дочь школьница. Агафье привезли электрический самовар, цветастый халат и деревянные ложки.

Данное сцепление четырех предложений представляет единое смысловое целое, развивающее одну микротему, при этом в плане внешнего оформления его фактически каждое предложение подчеркивается абзачным отступом как самостоятельное высказывание. Подобное объемно-прагматическое членение является индивидуально-авторской особенностью В. М. Шукшина.

В этом рассказе есть и большие по объему абзацы, все они представляют собой монологи Глеба Капустина. Приведем фрагмент подобного монолога:

– Это называется «покатил бочку», – сказал кандидат. – Ты что, с цепи сорвался? В чем, собственно...

– Не знаю, не знаю, – торопливо перебил его Глеб, – не знаю, как это называется – я в лагере не сидел. В свои лезете? Тут, – оглядел Глеб мужиков, –

тоже никто не сидел – не поймут. А вот жена ваша сделала удивленные глаза на вас... А там дочка услышит. Услышит и «покатит бочку» в Москву на кого-нибудь. Так что этот жаргон может... плохо кончиться, товарищ кандидат. Не все средства хороши, уверяю вас, не все. Вы же, когда сдавали кандидатский минимум, вы же не «катили бочку» на профессора. Верно? – Глеб встал. – И «одеяло на себя не тянули». И «по фене не ботали». Потому что профессоров надо уважать – от них судьба зависит, а от нас судьба не зависит, с нами можно «по фене ботать». Так? Напрасно. Мы тут тоже немножко... «мики-тим». И газеты тоже читаем, и книги, случается, почитываем... И телевизор даже смотрим. И, представьте себе, не приходим в бурный восторг ни от КВНа, ни от «Кабачка “Тринадцать стульев”». Спросите: почему? Потому что там та же самонадеянность. И гонора на пятерых Чаплиных. Скромней надо.

2: В рассказе «Срезал» выделяется 15 ССЦ: 1. Приезд кандидатов в деревню Новая к Агафье Журавлевой. 2. Психологическая характеристика Глеба Капустина и описание в общем виде того, как он «срезает» знатных гостей. 3. Эпизод из прошлого, повествующий, как Глеб Капустин «срезал» полковника. 4. Встреча Глеба с ожидавшими его мужиками. 5. Поход в гости к Журавлевым. 6. Прием гостей за столом у Журавлевых. 7. Первая попытка Глеба «срезать» кандидата: диалог о первичности духа и материи. 8. Второй вопрос Глеба: проблема шаманизма. 9. Диалог о Луне. 10. Ключевой монолог Глеба, «срезающего» кандидата. 11. Монолог-поучение Глеба о блатной лексике и недопустимости ее употребления. 12. Самохарактеристика Глеба, определение им самим своей особенности. 13. Монолог-поучение Глеба о народе. 14. Оценка мужиками Глеба Капустина. 15. Воображаемая картина объяснения Глебом Капустинным мотивов его поступка.

Каждое ССЦ характеризуется особенностями внутреннего композиционного устройства и характером соотношенности с предшествующими и последующими ССЦ. Так, первое ССЦ выполняет текстовую функцию экспозиции рассказа, поэтому в нем дается содержательно-фактуальная информация относительно времени и места действия и характеристика персонажей рассказа. Последние 2 ССЦ, наоборот, завершают рассказ, поэтому в них В. М. Шукшин основное внимание обращает на эмоционально-оценочную квалификацию изображенных событий с разных позиций: мужиков деревни – зрителей спектакля, автора и самого главного персонажа – Глеба Капустина:

Он не слышал, как потом мужики, расходясь, говорили:

– Оттянул он его!.. Дошлий, собака: Откуда он про Луну-то все знает?

– Срезал.

– Срезал... Откуда что берется!

И мужики изумленно качали головами.

– Дошлий, собака. Причесал Константина Ивановича... Как миленького причесал! А эта-то, Валя-то, даже рта не открыла.

– А что тут скажешь? Тут ничего не скажешь. Он, Костя-то, мог, конечно, сказать... А тот ему на одно слово – пять.

В голосе мужиков слышалось даже как бы сочувствие. Глеб же их по-прежнему удивлял. Восхищал даже. Хоть любви, положим, тут не было. Нет, любви не было. Глеб жесток, а жестокость никто, никогда, нигде не любил еще.

Завтра Глеб Капустин, придя на работу, между прочим, с ухмылкой спросит мужиков:

– Ну, как там кандидат?

– Срезал ты его, – скажут Глебу.

– Ничего, – великодушно заметит Глеб. – Это полезно. Пусть подумают на досуге. А то слишком много берут на себя...

Особенностью структурно-смыслового членения этого рассказа является то, что чаще всего концовки предыдущего ССЦ и зачины последующих ССЦ имеют лексико-семантические связи, т. е. концовки имеют вербализованно выраженную прогрессивную направленность. Приведем пример подобного сцепления ССЦ: – Ну, пошли попроведаем кандидатов, – предложил Глеб – концовка ССЦ; Глеб шел несколько впереди остальных, руки в карманах, щурился на избу бабки Агафьи. Получалось, со стороны, что мужики ведут Глеба – начало следующего ССЦ. На стыке двух ССЦ повторяется лексика с семантикой движения, перемещения: *пошли, шел, ведут*. Именно она семантически скрепляет текстовые фрагменты.

3. Контекстно-вариативное членение текста. В данном рассказе используются все три основные композиционно-речевые формы авторской речи: описание, повествование, рассуждение (см. примеры в предыдущих образцах анализа), доминирует среди них – описание. Среди описаний чаще всего используется портретное описание, описание внутреннего состояния персонажей и его проявления в различных жестах, поведении.

Особенностью текстового воплощения чужой речи в данном рассказе является преимущественное изображение внешней, т. е. звучащей, речи в формах полилога (общение деревенских мужиков с Глебом Капустиным в начале рассказа и их общение между собой в конце рассказа), диалога (диалоги Глеба Капустина с кандидатом наук Константином Ивановичем), монолога (монологи Глеба Капустина, поучающего кандидатов наук). Подобные активно используемые формы воплощения чужой речи способствуют созданию речевых портретов персонажей как своеобразных языковых личностей. Границы между этими композиционно-речевыми формами в рассказе не жесткие: диалог сменяется монологом, в который могут вклиниваться как реплики других персонажей, так и авторские ремарки. Особо следует подчеркнуть следующую особенность идиостиля В. М. Шукшина: придавая большое значение речевой характеристике персонажа, автор активно использует ремарку как средство психологической характеристики персонажа в момент эмоционально-напряженной речевой деятельности:

Мужики внимательно слушали Глеба.

– Допуская мысль, что человечество все чаще будет посещать нашу, так сказать, соседку по космосу, можно – допустить также, что в один прекрасный момент разумные существа не выдержат и вылезут к нам навстречу. Готовы мы. Чтобы понять друг друга?

– Вы кого спрашиваете?

– Вас, мыслителей...

– А вы готовы?

– Мы не мыслители, у нас зарплата не та. Но если вам это интересно, могу поделиться, в каком направлении мы, провинциалы, думаем. Допустим, на поверхность Луны вылезло разумное существо... Что прикажете делать? Лаять по-собачьи? Петухом петь?

Мужики засмеялись. Пошевелились. И опять внимательно уставились на Глеба.

– Но нам тем не менее надо понять друг друга. Верно? Как? – Глеб сделал паузу, помолчал вопросительно. – Я предлагаю: начертить на песке схему нашей солнечной системы и показать ему, что я с Земли, мол. Что, несмотря на то что я в скафандре, у меня тоже есть голова и я тоже разумное существо. В подтверждение этого можно показать ему на схеме – откуда он: показать на Луну, потом на него. Логично? Мы, таким образом, выяснили, что мы соседи. Но не больше того! Дальше требуется объяснить, по каким законам я развивался, прежде чем стал такой, какой есть на данном этапе...

– Так, так... – Кандидат многозначительно посмотрел на жену.

И зря, потому что его взгляд был перехвачен. Глеб взмыл ввысь... Всякий раз в разговорах со знатными людьми деревни наступал вот такой момент – когда Глеб взмывал вверх. Он, наверно, всегда ждал такого момента, радовался ему.

– Приглашаете жену посмеяться? – спросил Глеб. Спросил внешне спокойно, но внутри у него все вздрагивало. – Хорошее дело... Только, может быть, мы сперва научимся хотя бы газеты читать? А? Как вы думаете? Говорят, кандидатам это тоже не мешает.

В данном текстовом фрагменте, содержащем и небольшой монолог Глеба Капустина, и диалоговые формы чужой речи, автор постоянно комментирует высказывания персонажей, показывая диалектику эмоций в процессе разговоров персонажей: спокойствие Глеба сменяется внутренним эмоциональным напряжением, своеобразным вдохновением, состоянием внутреннего полета, интеллектуального превосходства, ради которого затевался Глебом спектакль «срезания» кандидатов.

В рассказе формируется функционально-смысловая парадигма ремарок, в динамике характеризующая речь персонажей.

Для примера приведем парадигму ремарок, вводящих высказывания Глеба Капустина: *спросил; удивленно протянул; предложил; дорогой спросил; неопределенно пообещал; усмехнулся; он пошел в атаку на кандидата; спросил; Глебу нужно было, чтоб была философия. Он оживился; Глеб бросил*

перчатку; при общем внимании продолжал Глеб; Глеб иронично улыбнулся; Глеб привстал и сдержанно поклонился; Теперь засмеялся Глеб. И подытожил; Глеб сделал паузу, помолчал вопросительно; ...спросил Глеб. Спросил внешне спокойно, но внутри у него все вздрагивало; Глеб говорил негромко, назидательно, без передышки – его несло; торопливо перебил его Глеб; Глеб встал; Глеб посмотрел на мужиков: мужики знали, что это правда; Глеб победно усмехнулся и вышел из избы. Он всегда так уходил; Завтра Глеб Капустин, придя на работу, между прочим, с ухмылкой спросит мужиков; Великодушно заметит Глеб. Эта парадигма авторских ремарок в свернутом виде передает и развитие сюжета, и динамику эмоционального состояния Глеба Капустина, прорывающегося в его жестах и поведении.

Итак, можно в заключение сказать, что В. М. Шукшин активно использует в своем рассказе стилистические возможности объемно-прагматического и контекстно-вариативного членения, добиваясь максимально выразительного воплощения замысла, репрезентации индивидуально-авторского взгляда на мир.

Вопросы для самопроверки

1. Сформулируйте аспекты изучения членимости текста.
2. Покажите на примере различных текстов разновидности объемно-прагматического членения и охарактеризуйте его текстовые функции.
3. В чем состоит сущность структурно-смыслового членения текста? Какова связь структурно-смыслового членения текста с семантическим развертыванием его содержания?
4. Охарактеризуйте основные композиционно-речевые формы, участвующие в контекстно-вариативном членении текста. Раскройте содержание понятия «контекстно-вариативное членение».
5. Назовите основные композиционно-речевые формы авторской речи, охарактеризуйте языковые средства их формирования и покажите на примере конкретного текста их роль в развитии сюжета.
6. Каковы разновидности и языковые способы воплощения внутренней речи персонажей?
7. Охарактеризуйте синтаксические конструкции, передающие внешнюю речь персонажей. Покажите их структурно-семантическое различие и текстовые особенности.

Связность текста

Понятие связности текста. – Textoобразующие логико-семантические, грамматические и прагматические связи

Упражнение 127. Прочитайте подраздел о связности текста в гл. 3 учебника и ниже-приведенные фрагменты научных работ, в которых раскрывается сущность категории связности. Какое содержание вкладывается в понятие когезии? Что лежит в основе

ассоциативной когезии и в чем ее отличие от образной когезии? Покажите репрезентацию текстовых связей на лексико-семантическом, грамматическом и прагматическом уровнях.

Для обозначения таких форм связи целесообразно использовать недавно вошедший в употребление термин *когезия* (от английского *cohesion* – сцепление). Следовательно, когезия – это особые виды связи, обеспечивающие континуум, т. е. логическую последовательность (темпоральную и/или пространственную), взаимозависимость отдельных сообщений, фактов, действий и пр. <...>

Такие наречия, как *вскоре, несколько дней (недель, лет...) спустя, когда* и пр., являясь временными параметрами сообщения, сцепляют отдельные события, придавая им достоверность. Такую же функцию выполняют слова: *неподалеку, напротив, позади, под, над, рядом, вдалеке, вблизи, мимо* и т. д., являющиеся пространственными параметрами сообщения.

К подобным формам когезии относятся и формы перечисления: *во-первых, во-вторых*, графические средства а), б), в) или выделение частей высказывания цифрами 1), 2), 3) и т. д.

Перечисленные средства когезии считаются логическими потому, что укладываются в логико-философские понятия – понятия последовательности, временных, пространственных, причинно-следственных отношений. Эти средства легко декодируются и поэтому не задерживают внимания читателя, разве только в тех случаях, когда вольно или невольно выявляется несоответствие сцепленных представителей и самих средств когезии. Именно в логических средствах когезии наблюдается пересечение грамматических и текстовых форм связи. Грамматические средства переакцентируются и таким образом становятся текстовыми, т. е. приобретают статус когезии.

Естественно, что в этом процессе каждое средство связи не лишается полностью своих системных свойств. Поэтому можно сказать, что в логических средствах наблюдается одновременная реализация двух функций: грамматической и текстообразующей.

В основе ассоциативной когезии лежат другие особенности структуры текста, а именно ретроспекция, коннотация, субъективно-оценочная модальность. <...>

Ассоциативная когезия осуществляется не только на основе коннотации. Такие вводные речения, как *ему вспомнилось, подобно тому как, внезапно в его мозгу возникла мысль, это напомнило ему*, являются вербальными сигналами ассоциативной когезии. <...>

Ассоциативные формы когезии характерны главным образом для художественной литературы. <...>

...Ассоциативные формы когезии обычно не находят себе места в композиции текстов научного, публицистического и делового характера. В таких текстах главенствуют формы связи, которые апеллируют к интеллекту, а не к чувствам.

Всякое вторжение ассоциативного нарушает единство каждого из этих функциональных стилей языка и влечет за собой его разложение. <...>

Под образной когезией понимаются такие формы связи, которые, переключаясь с ассоциативными, возбуждают представления о чувственно воспринимаемых объектах действительности. Одна из наиболее известных форм образной когезии – развернутая метафора. <...>

К композиционно-структурным формам когезии относятся в первую очередь такие, которые нарушают последовательность и логическую организацию сообщения всякого рода отступлениями, вставками, временными или пространственными описаниями явлений, событий, действий, непосредственно не связанных с основной темой (сюжетом) повествования. <...>

Стилистические формы когезии выявляются в такой организации текста, в которой стилистические особенности последовательно повторяются в структурах СФЕ и абзацев. Идентичность структур всегда предполагает некоторую, а иногда и очень большую степень семантической близости. Если в одном абзаце текста мы находим структуру, которую можно определить как развертывающуюся от причины к следствию, то такое же развертывание структуры во втором или в третьем абзаце (отрывке) будет одной из форм когезии (Гальперин, 1981, с. 74–83).

Упражнение 128. Прочитайте стихотворение Н. А. Заболоцкого «Утро». Назовите средства выражения логико-семантической связи, найдите ее в данном стихотворении. Раскройте роль глагольных форм как средств связи. Есть ли в этом стихотворении синтаксический параллелизм? Каковы текстовые функции союза «и» в выражении универсальных логико-семантических отношений? Сравните использование этого союза как текстообразующего средства в анализируемом стихотворении Н. А. Заболоцкого и в стихотворении А. С. Пушкина «Пророк». Как использование этого союза согласуется с грамматическими и лексическими видами текстовых связей?

Петух запеваает, светает, пора!
В лесу под ногами гора серебра.
Там черных деревьев стоят батальоны,
Там елки как пики, как выстрелы – клены.
Их корни как шкворни, сучки как стропила
Их ветры ласкают, им светят светила.
Там дятлы, качаясь на дубе сыром,
С утра вырубает своим топором
Угрюмые ноты из книги дубрав,
Короткие головы в плечи вобрав.
Рожденный пустыней,
Колеблется звук,
Колеблется синий
На нитке паук.

Колeblesя воздух,
Прозрачен и чист,
В сияющих звездах
Колeblesя лист.
И птицы, одетые в светлые шлемы,
Сидят на воротах забытой поэмы,
И девочка в речке играет нагая
И смотрит на небо, смеясь и мигая.
Петух запекает, светает, пора!
В лесу под ногами гора серебра.

1946

Упражнение 129. Прочитайте стихотворение А. Ахматовой «Любовь». Покажите роль заглавия стихотворения как средства связности. Как проявляется в этом стихотворении параллельная связь? Покажите на примере этого стихотворения разновидности прагматических связей. Какова роль образных средств в организации связности текста этого стихотворения? Отметьте особенности логико-семантических связей в нем и роль союзов в их выражении.

То змейкой, свернувшись клубком,
У самого сердца колдует,
То целые дни голубком
На белом окошке воркует,
То в инее ярком блеснет,
Почудится в дреме левкоя...
Но верно и тайно ведет
От радости и от покоя.

Умеет так сладко рыдать
В молитве тоскующей скрипки,
И страшно ее угадать
В еще незнакомой улыбке.

1911

Упражнение 130. В стихотворении В. Брюсова «Кинжал» (см. упражнение 78) выявите союзы, используемые как текстообразующее средство, определите логико-семантические отношения, выражаемые ими в тексте, а также найдите в данном стихотворении случаи тематического и синонимического повторов, образные и ассоциативные когезии.

Упражнение 131. Прочитайте рассказ А. Платонова «Ветер-хлебопашец». Определите роль заглавия как средства связности текста. Сгруппируйте лексику рассказа по тематическим группам, прямо или косвенно связанным с названием. Выявите

лексику со значением движения, зрительного восприятия, трудовой деятельности из данного рассказа. Раскройте сущность тематического повтора как средства текстовой связи. Покажите текстообразующие грамматические средства связности.

Когда свои войска наступают, солдату не с руки бывает попадать в тыловую госпиталь по нетрудному ранению. Лучше всегда на месте в медсанбате свою рану перетерпеть. Из госпиталя же долго нужно идти искать свою часть, потому что она, пока ты в госпитале томился, уже далеко вперед ушла, да еще ее вдобавок поперек куда-нибудь в другую дивизию переместили: найди ее тогда, а опоздать тоже нельзя — и службу знаешь, и совесть есть.

Шел я однажды по этому делу из госпиталя в свою часть. Я шел уже не в первый раз, а в четвертый, но в прежние случаи мы на месте в обороне стояли: откуда ушел, туда и ступай. А тут нет.

Иду я обратно к переднему краю и чувствую, что блуждаю. Вижу по видимости — не туда меня направили, моя часть либо правее будет, либо левее. Однако иду пока, чтоб найти место, где верно будет спросить. И вижу я ветряную мельницу при дороге. В сторону от мельницы было недавно какое-то великое село, но оно погорело в уголья, и ничего там более нету. На мельнице три крыла целые, а остальные живы не полностью — в них попадали очередями и посекали насквозь тесину или отодрали ее вовсе прочь. Ну, я гляжу, мельница тихо кружится по воздуху. Неужели, думаю, там помол идет? Мне веселее стало на сердце, что люди опять зерно на хлеб мелют и война ушла от них. Значит, думаю, нужно солдату вперед скорее ходить, потому что позади него для народа настанет мир и трудолюбие.

Подле мельницы я увидел еще, как крестьянин пашет землю под озимь. Я остановился и долго глядел на него, словно в беспамятстве: мне нравится хлебная работа в поле. Крестьянин был малорослый и шел за однолемешным плугом натужливо, как неумелый или непривычный. Тут я сразу сообразил один непорядок, а сначала его не обнаружил. Впереди плуга не было лошади, а плуг шел вперед и пахал, имея направление вперед, на мельницу. Я тогда подошел к пахарю ближе на проверку, чтобы узнать всю систему его орудия. На подходе к нему я увидел, что к плугу спереди упряжены две веревки, а далее они свиты в одно целое, и та цельная веревка уходила по земле в помещение мельницы. Эта веревка делала плугу натяжение и тихим ходом волокла его. А за плугом шел малый, лет не более пятнадцати, и держал плуг за рукоятку одной своей правой рукой, а левая рука у него висела свободно как сухорукая.

Я подошел к пахарю и спросил у него, чей он сам и где проживает. Пахарю и правда шел шестнадцатый год, и он был сухорукий, — потому он и пахал с натужением и боязливостью: ему страшно было, если лемех увязнет вглубь, тогда может лопнуть веревка. Мельница находилась близко от пахоты — сажень в двадцать всего, а далее пахать не хватало надежной веревки.

От своего интереса я пошел на мельницу и узнал весь способ запашки сухорукого малого. Дело было простое, однако же по рассудку и по нужде правильное. Внутри мельницы другой конец той рабочей веревки наматывался на вал, что крутил мельничный верхний жернов. Теперь жернов был поднят над нижним лежачим камнем и гудел вхолостую. А веревка накручивалась на вал и тянула пахотный плужок. Тут же по верхнему жернову неугомонно ходил навстречу круга другой человек, он сматывал веревку обратно и бросал ее наземь, а на валу он оставлял три либо четыре кольца веревки, чтобы шло натяжение плуга.

Малый на мельнице тоже был молодой, но на вид истощалый и немощный, будто бы жил он свой последний предсмертный срок.

Я опять направился наружу. Скоро плуг подошел близко к мельнице, и сухорукий малый сделал отцепку, и пружка уползла в мельницу, а плужок остановился в почве.

Отощалый малый вышел с мельницы и поволок из нее за собой другой конец веревки. Потом вместе с пахарем они вдвоем поворотили плуг и покатали его обратно в дальний край пашни, чтоб упрячь там плуг снова и начать свежую борозду. Я им тут помог в их заботе.

Больной малый после упряжки плуга опять пошел на мельницу на свое занятие, и работа немного погодя началась сызнава.

Я тогда сам взялся за плуг и пошел в пахоте, а сухорукий следовал за мной и отдыхал.

Они, оказывается, мягчили почву под огород на будущее лето. Немцы угнали из их села всех годных людей, а на месте оставили только нерабочие, едоцкие души: малолетних детей и изнемогших от возраста стариков и старух. Сухорукого немцы не взяли по его инвалидности, а того малого, что на мельнице, оставили помирать как чахоточного. Прежде тот чахоточным не был, он заморился здесь на немецких военных работах; там он сильно остудился, работал некормленным, терпел поругание и начал с тех пор чахнуть.

— Нас тут двое работников на всем нашем погорелом селе, — сказал мне сухорукий. — Мы одни и можем еще терпеть работу, а у других силы нету — они маленькие дети. А старым каждому по семьдесят лет и поболее. Вот мы и делаем вдвоем запашку на всех, мы здесь посеем огородные культуры.

— А сколько ж у вас всего-то душ едоков? — спросил я у сухорукого парня.

— Всего-то немного: сорок три души осталось, — сообщил мне сухорукий. — Нам бы только до лета дожить... Но мы доживем: нам зерновую ссуду дали. Как покончим пашню, так тележку на шариковых подшипниках начнем делать: легче будет, а то силы мало — у меня одна рука, у того грудь болит... Нам зерно надо с базы возить — от нас тридцать два километра.

— А лошадей иль скотины неужели ни одной головы не осталось? — спросил я тут у сухорукого; я посмотрел на него — он показался мне пожилым, но на самом деле он был подростком: глаза у него были чистые и добрые, тело

не выкормлено еще до мужского роста, но лицо его уже не по возрасту тронулось задумчивой заботой и посерело без радости.

– Не осталось, – сказал мне он. – Скотину немцы поели, лошади пали на ихней работе, а последних пятерых коней и племенного жеребца они с собой угнали.

– Проживете теперь? – я у него спросил.

– Отдыхимся, – сказал мне сухорукий. – У нас желание есть: видишь – пашем вот вдвоем да ветер нам и в помощь, а то бы в один лемех впрягать надо душ десять-пятнадцать, а где их взять! Кой-кто от немцев с дороги сбежит – тот воротится, запашку с весны большую начнем, ребятишки расти будут... Старики вот только у нас дюже ветхие, силы у них ушли, а думать они могут...

– А это кто ж вам придумал такую пахоту? – спросил я.

– Дед у нас один есть, Кондрат Ефимович, он говорит – всю вселенную знает. Он нам сказал – как надо, а мы сделали. С ним не помрешь. Он у нас теперь председатель, а я у него заместитель.

Однако мне, как солдату, некогда было далее на месте оставаться. Слова да гуторы доведут до каморы. И жалко мне было сразу разлучаться с этим сухоруким пахарем. Тогда – что же мне делать – я поцеловался с ним на прощанье, чувствуя братство нашего народа: он был хлебопашец, а я солдат. Он кормит мир, а я берегу его от смертного немца. Мы с пахарем живем одним делом.

Упражнение 132. Выявите в поэме «Двенадцать» А. Блока текстообразующие логико-семантические, грамматические и прагматические связи, сгруппируйте их по типам и частным разновидностям и опишите средства их выражения.

Упражнение 133. Прочитайте стихотворение А. Фета «Какая грусть». Определите использованные поэтом текстообразующие связи, охарактеризуйте их.

Упражнение 134. Выявите образные и ассоциативные связи в рассказах А. Платонова «Неизвестный цветок» (упражнение 103) и «Цветок на земле» (упражнение 55).

Схема анализа связности текста

1. Выявите имеющиеся в тексте различные способы выражения логико-семантических связей: полный тождественный, частичный лексико-семантический, тематический, синонимический, антонимический, дейктический повторы.

2. Найдите примеры использования союзов как средства внутритекстовой связи, способствующей выражению универсальных логико-смысловых отношений.

3. Покажите возможности грамматики (морфологии и синтаксиса) в формировании связности текста.

4. Опишите прагматические типы текстовых связей: ассоциативные (внетекстовые) и образные (внутритекстовые).

Образец анализа

1. В рассказе В. М. Шукшина «Срезал» имеются различные способы выражения логико-семантических связей.

Полный тождественный повтор: *срезал* (27 раз), неоднократно повторяются слова *ждали, приехал, знатные, кандидат, земляк, полковник, спокойствие, ведут, посмотрим, радушно, детство, первичность, определять, чувствовать неловкость, вопрос, мыслители, разумное существо, народ, покатить бочку, с цепи сорваться*.

Частичный лексико-семантический повтор: *ждали – ожидание, смеяться – смеиваться* и др.

Тематический повтор: функционально-текстовая группа глаголов движения (*ходить, приходить, уходить, приехать, подкатить* и др.), зрительного восприятия (*смотреть, щурить глаза*), смеха (*улыбнуться, усмехнуться, смеяться, расхохотаться*), удивления (*удивляться, недоумевать*), речевой деятельности (*говорить, спрашивать, интересоваться, протянуть, предложить, воскликнуть, рубануть* и др.)

Синонимический повтор: *приехать – прикатить – подкатить, работать – выявлять себя в какой-либо области, анонимка – кляуза*.

Антонимический повтор: *пишется – читается*.

Дейктический повтор: *Выяснилось, что полковник не знает, кто велел поджечь Москву. Точнее, он сказал, что какой-то граф, но фамилии перепутал, назвал Распутин; Глеб пока помалкивал, но – видно было – подбирался к прыжку. Он поддакнул тоже насчет детства, а сам оценивающе взглядывал на кандидата – примеривался*.

2. Союзы как средство внутритекстовой связи, способствующей выражению универсальных логико-смысловых отношений, используются в анализируемом рассказе не так активно. В подобной функции в рассказе используется союз «и» как выражение аддитивных отношений с усилительной семантикой. Так, уже после описания того, как Глеб Капустин «срезал» полковника и после рассуждения автора по этому поводу вдруг вновь идет повтор информации о приезде кандидата наук: *Глеб посмеивался и как-то мстительно щурил глаза. Все матери знатных людей в деревне не любили Глеба. Опасались. И вот теперь приехал кандидат Журавлев...; Кандидат многозначительно посмотрел на жену. И зря, потому что его взгляд был перехвачен*.

В монологах-спорах Глеба Капустина как текстообразующее средство используется союз «но», выражающий противительно-уступительные отношения:

Мужики засмеялись. Пошевелились. И опять внимательно уставились на Глеба.

– *Но нам тем не менее надо понять друг друга. Верно? Как?..;*

– *Но вы забываете, что поток информации сейчас распространяется везде равномерно...*

Также для его речи характерно использование союза «а» с сопоставительно-усилительным значением: ...Тут, – оглядел Глеб мужиков, – тоже никто не сидел – не поймут... А вот жена ваша сделала удивленные глаза на вас.. А там дочка услышит; – А вот когда одни останетесь, подумайте хорошенько. Подумайте – и поймете...

3. В формировании связности анализируемого рассказа участвуют и грамматические средства, прежде всего согласованные видовременные формы глагола в различных контекстах – повествовании и описании. Встречается синтаксический параллелизм, усиленный лексическими повторами разного рода:

Как-то так получилось – Как-то так повелось; Кандидат расхохотался. Но смеялся он один... И почувствовал неловкость <...> Константин Иванович чувствовал неловкость;

– Оттянул он его!.. Дошлый, собака. Откуда он про Луну-то все знает?

– Срезал.

– Срезал... Откуда что берется!

И мужики изумленно качали головами.

– Дошлый, собака. Причесал Константина Ивановича... Как миленького причесал!

Подобный синтаксический параллелизм, усиленный лексическим повтором и повтором порядка слов, интонации укрупняет изображаемые эпизоды в тексте, способствует выразительности и экспрессивности текста.

В данном рассказе к синтаксическим средствам связности можно отнести разного рода редуцированные синтаксические конструкции: неполные высказывания и парцеллированные конструкции. Последние особенно характерны для этого рассказа. Например: *К старухе Агафье Журавлевой приехал сын. Константин Иванович. С женой и дочерью. Попроведовать, отдохнуть; Все матери знатных людей в деревне не любили Глеба. Опасались; Глеб же Капустин по-прежнему неизменно удивлял. Изумлял. Восхищал даже.*

Чаще всего автор использует сильную парцелляцию с вынесением в отдельное высказывание глагольных предикатов, в результате чего описываемые микроситуации выделяются в тексте, подаются с актуализацией их многоаспектности и интенсивности протекания.

Автор рассказа чрезвычайно активно использует различные пунктуационные знаки как средство связности, а также выражения экспрессивности и эмоциональности: вопросительный и восклицательный знаки, но чаще всего – многоточие, которое можно отнести к пунктуационной текстовой доминанте. Многоточие выполняет в рассказе различные текстовые функции. Оно используется в усеченных конструкциях как сигнал недоговоренности, сигнал размытых или скрытых смыслов. Например: *Заговорили о войне 1812 года...; Глеб пришел с работы (он работал на пилораме), умылся, переоделся... Ужинать не стал. Вышел к мужикам на крыльцо. Закурили...*

И в авторской речи, и в речи персонажей многоточие зачастую усиливает парцелляцию, например: *Глеб Капустин коршуном взмыл над полковником... И срезал; Кандидат искренне засмеялся. Но засмеялся один... И почувствовал неловкость. Позвал жену.*

Кроме того, многоточие может одновременно сопровождать и парцелляцию, и повторную номинацию, что является еще более сильным средством осуществления текстовой связности и выдвижения текстовых смыслов. Например:

Приглашаете жену посмеяться? – спросил Глеб. Спросил спокойно, но внутри у него, наверно, все вздрагивало. – Хорошее дело... Только, может быть, мы сперва научимся хотя бы газеты читать? А? Как вы думаете? Говорят, кандидатам это тоже не мешает...; ...А вот и жена ваша сделала удивленные глаза... А там дочка услышит. Услышит и «покатит бочку» в Москву на кого-нибудь. Так что этот жаргон может... плохо кончиться, товарищ кандидат...; Только не надо делать вид, что все гении. Кое-кто понимает... Скромней надо; – Люблю по носу щелкнуть – не задирайся выше ватерлинии! Скромней, дорогие товарищи...

4. В рассказе В. М. Шукшина богато представлены различные типы прагматических связей.

Ассоциативные (внетекстовые) связи связаны с репрезентацией в рассказе различными средствами социально-культурной информации разного рода. Можно привести следующие примеры. Во-первых, это ассоциативное сближение описываемой глобальной ситуации со спектаклем, режиссером и главным героем которого является деревенский мужик Глеб Капустин. Эта ассоциация порождается первоначально следующим контекстом: *...Тогда-то Глеб Капустин приходил и срезал гостя. Многие этим были недовольны, но некоторые мужики ждали, когда Глеб Капустин придет и срежет знатного. Даже не то что ждали, а шли раньше к Глебу, а потом уж вместе к гостю. Прямо как на спектакль ходили.*

Во-вторых, обилие различных по природе устойчивых выражений в речи Глеба Капустина (*Мы все учились понемногу; Пишется Ливерпуль, а читается Манчестер; Ну, на нет и суда нет!; Баба с возу – коню легче; Вы же, когда сдавали кандидатский минимум, вы же не «катили бочку» на профессора.... И «одеяло на себя не тянули». И «по фене не ботали»; Можно ведь сто раз повторить слово «мед», но от этого во рту не станет сладко; в дураках очутиться*) соотносит персонажа В. М. Шукшина, с одной стороны, с другими его героями-чудиками, с другой стороны, с героями М. Зощенко, А. Аверченко, с героями М. Евдокимова, родина которого – также Алтай.

В-третьих, упоминание войны 1812 года, пожара в Москве, имени Распутина порождает социально-исторические ассоциации, а упоминание в речи Глеба Капустина популярных в 60-е гг. телепередач (КВН, «Кабачок “Тринадцать стульев”») позволяет догадаться о времени изображаемых событий.

Образные (внутритекстовые) когезии связаны с главным персонажем и его действиями и поступками (*коршуном взмыл; срезал; подбирался к прыжку; пошел в атаку на кандидата; Глеб взмыл ввысь...; когда Глеб взмывал кверху; оттянул он его; причесал Константина Ивановича*). Все они порождают в восприятии читателя образ недоброй птицы – коршуна, нападающего и с наслаждением терзающего свою жертву.

Вопросы для самопроверки

1. Раскройте содержание категории связности как центральной категории текста.
2. В чем состоит сущность логико-семантических связей в тексте, каковы их разновидности и средства выражения?
3. Что такое грамматика текстовых связей? Покажите морфологические и синтаксические текстовые связи на примере одного заверщенного текста.
4. Охарактеризуйте категорию связности в прагматическом аспекте.
5. Покажите сходство и различие параллельной и последовательной текстовых связей.

ГЛАВА 5

КОММУНИКАТИВНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

Понятие коммуникативной организации текста. – Коммуникативные регистры текста. – Тема-рематическая организация текста. – Типология рематических текстовых доминант

Упражнение 135. Прочитайте определение коммуникативного регистра и его свойств, которое предложила Г. А. Золотова. Раскройте понятие «коммуникативный регистр». Какие принципы лежат в типологии коммуникативных регистров, предложенных ею?

Коммуникативные типы, или регистры, речи определены как понятие, абстрагированное от множества предикативных единиц или их объединений, употребленных в разнородных по общественно-коммуникативному назначению контекстах, сопоставленных и противопоставленных по совокупности следующих признаков. Прежде всего, это а) характер отображаемой в речи действительности (динамика действия, процесса противостоит статике качества, отношения); б) пространственно-временная дистанцированность позиции говорящего или персонажа-наблюдателя и – соответственно – способ восприятия, сенсорный или ментальный (конкретно-единичные, референтные предметы, действия, явления противостоят обобщенным, нереперентным); в) коммуникативные интенции говорящего (сообщение, волеизъявление, реакция на речевую ситуацию).

Создаваемые взаимодействием функционального и структурно-семантического планов, коммуникативные регистры реализуются в конкретных высказываниях, текстах или фрагментах, блоках. Противопоставленность регистров получает выражение в наборе языковых характеристик регистровых блоков. <...>

Коммуникативная функция блоков репродуктивного (изобразительного) регистра заключается в воспроизведении, репродуцировании средствами языка фрагментов, картин, событий действительности как непосредственно воспринимаемых органами чувств говорящего, наблюдателя, локализованных в едином с ним хронотопе (реально или в воображении). <...>

Коммуникативная функция блоков информативного регистра состоит в сообщении об известных говорящему явлениях действительности в отвлечении от их конкретно-временной длительности и от пространственной отнесенности к субъекту речи. Этот критерий объединяет и суммирование узальных, повторяющихся событий, признаков, и познавательные, квалификативные сведения о свойствах и связях предметов, явлений, абстрактных понятий. Нельзя не видеть и различий в степени абстрагированности от конкретного между этими двумя разновидностями информативного регистра. Может быть, стоит выделить последний в информативно-логический его подтип. <...>

Коммуникативная функция генеритивного регистра – обобщение, осмысление информации, соотносящее ее с жизненным опытом, с универсальными законами мироустройства, с фондом знаний, проецируя ее на общечеловеческое время за темпоральные рамки данного текста. <...>

Волеизъявительный регистр характеризуется коммуникативной функцией волеизъявления говорящего, побуждения адресата к действию. <...>

Реактивная функция объединяет разной структуры предложения, не содержащие сообщения, но выражающие реакцию говорящего, эмоциональную или ментальную, осознанную или автоматическую, на коммуникативную ситуацию. Реакцию, обычно с оценочной окраской, выражающей положительное или отрицательное отношение к происходящему, вызывает либо а) предшествующая реплика в диалоге (или в «диалогизированном» монологе), либо б) неречевое событие, неожиданное, приятное, неприятное. <...>

Воспроизводимые в тексте, в художественном или другом, диалоги, частью которых выступают волеизъявительные (в том числе и вопросительные) и реактивные высказывания, составляют сами по себе фрагменты репродуктивного регистра. Время в них регулируется условным моментом речи – речи участников диалога, но не автора. Поэтому диалоги можно рассматривать как своеобразный текст в тексте (Золотова, 1998, с. 393–400).

Упражнение 136. Ознакомьтесь с типологией тема-рематических структур высказываний по нашему учебнику (гл. 4). Подберите контексты, содержащие тема-рематические структуры разного типа.

Упражнение 137. Прочитайте следующее небольшое стихотворение И. Иртеньева «Наблюдение». Определите регистровую принадлежность предложений этого стихотворения, тип тема-рематической структуры и рематическую доминанту. Сравните характер регистрового оформления предложений этого стихотворения с его же стихотворением «Про Федота» (упражнение 46). Что вы можете сказать об особенностях коммуникативной организации стихотворений этого поэта?

В здоровом теле –
Здоровый дух.
На самом деле –
Одно из двух.

Упражнение 138. Прочитайте следующие стихотворения Зинаиды Гиппиус. Опишите регистровую структуру данных стихотворения, определите текстообразующий тип регистрового оформления предложений. Опишите тема-рематические структуры и рематические доминанты.

Он принял скорбь земной дороги,
Он первый, Он один,
Склонясь, умыл усталым ноги,
Слуга – и Господин
Он с нами плакал, – Повелитель
И суши, и морей...
Он царь и брат нам, и Учитель,
И Он – еврей.

ЛЮБОВЬ – ОДНА

Единый раз вскипает пеной
И рассыпается волна.
Не может сердце жить изменой
Измены нет: любовь одна.

Мы негодуем иль играем,
Иль лжем – но в сердце тишина.
Мы никогда не изменяем:
Душа одна – любовь одна.

Однообразно и пустынно,
Однообразием сильна,
Проходит жизнь...И в жизни длинной
Любовь одна, всегда одна.

Лишь в неизменном – бесконечность,
Лишь в постоянном глубина.

И дальше путь, и ближе вечность,
И всё ясней: любовь одна.

Любви мы платим нашей кровью,
Но верная душа – верна,
И любим мы одной любовью...
Любовь одна, как смерть одна.

1896

ВНЕЗАПНО

Тяжки иные тропы...
Чьи-то глаза из толпы
Взглянули так жестко.

Кто ты, усталый, злой,
Путник печальный?
Друг ли грядущий мой?
Враг ли мой дальний?
В общий мы замкнуты круг
Боли, тоски и заботы...
Верю я, все ж ты мне друг,
Хоть и не знаю, – кто ты...

1908

Упражнение 139. Найдите в литературно-художественных произведениях (на ваш выбор) примеры текстов монорегистровой структуры, охарактеризуйте их по регистровой принадлежности.

Упражнение 140. Прочитайте преамбулу к роману М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» (упражнение 108) и найдите в ней предложения, принадлежащие к генеритивному, волюнтивному и реактивному регистрам, определите их текстовые функции. Охарактеризуйте структуру монтажа регистровых блоков.

Упражнение 141. Прочитайте письмо А. Платонова к жене (упражнение 55) и опишите его коммуникативную организацию: определите регистровую принадлежность его предложений, выявите среди них более частотные, определите доминирующий тип, опишите характер монтажа регистровых блоков.

Упражнение 142. В стихотворении Н. А. Заболоцкого «Прохожий» (упражнение 104) выявите его коммуникативно-регистровую структуру (монорегистровая или полирегистровая) и охарактеризуйте ее. Определите рематическую доминанту текста. Приведите примеры различных тема-рематических структур.

Упражнение 143. Охарактеризуйте стихотворение Ф. И. Тютчева «Памяти В. А. Жуковского» (упражнение 99) в свете теории актуального членения. Определите доминирующие в нем тема-рематические структуры и выявите рематическую доминанту текста.

Упражнение 144. Прочитайте стихотворение в прозе И. С. Тургенева «Воробей» (упражнение 91) и обратите внимание на репертуар регистровых вариантов в нем. Как регистровое варьирование высказываний способствует формированию концептуального пространства текста?

Упражнение 145. В стихотворении А. С. Пушкина «19 октября 1827 г.» (упражнение 6) найдите предложения, принадлежащие к волюнтивному и реактивному регистрам, охарактеризуйте их текстовые функции.

Упражнение 146. В рассказе И. Бабеля «Мой первый гусь» (упражнение 9) найдите примеры высказываний разных регистров: репродуктивного, изобразительного, реактивного, волюнтивного. Покажите различие их текстовых функций.

Упражнение 147. Какие регистровые разновидности высказываний преобладают в стихотворении М. Ю. Лермонтова «Смерть Поэта»? Что можно считать рематической доминантой текста?

Упражнение 148. В стихотворении Б. Пастернака «Марбург» (упражнение 29) и М. Ю. Лермонтова «Дума» найдите тема-рематические структуры веерного типа, опишите их текстовые функции, определите рематическую доминанту текста.

Упражнение 149. В поэме «Двенадцать» А. Блока найдите высказывания, принадлежащие к реактивному регистру, охарактеризуйте их роль в формировании концептуального и денотативного пространств поэмы.

Схема анализа коммуникативной организации текста

1. Характеристика нескольких предложений текста по их принадлежности к тому или иному коммуникативному регистру: репродуктивному (репродуктивно-описательному, репродуктивно-повествовательному), информативному (информативно-описательному, информативно-повествовательному), генеритивному, волюнтивному, реактивному.

2. Определение типа текста по регистровой организации: монорегистровый или полирегистровый, в последнем случае охарактеризовать способы монтажа регистровых блоков.

3. Определение особенностей тема-рематического развертывания содержания текста, характеристика тема-рематических структур.

4. Выявление текстовых рематических доминант.

Образец анализа

1. В рассказе В. М. Шукшина в авторской речи преимущественно используется информативный регистр в двух своих вариантах: информативно-описательный регистр (*Глеб Капустин – толстогубый, белобрысый мужик лет сорока, деревенский краснбай, начитанный и ехидный*) и информативно-повествовательный регистр (*Глеб пришел с работы (он работал на пилораме), умылся, переоделся... Ужинать не стал. Вышел к мужикам на крыльцо*).

Имеется в тексте рассказа включение в информативно-описательный контекст предложения, принадлежащего к генеритивному регистру: *Глеб жесток, а жестокость никто, никогда, нигде не любил еще*.

В речи персонажей, наряду с информативно-регистровыми вариантами, представлены предложения, принадлежащие волонтивному (*Ну, как там кандидат-то?; Приглашаете жену посмеяться?; Готовы мы, чтобы понять друг друга?; Скромней, скромней надо, дорогие товарищи...*) и реактивному (*Типичный демагог-клязник!; Оттянул он его!.. Дошлый, собака!; Ты что, с цепи сорвался?* и др.) регистрам. Последние особенно характерны для речи персонажей В. М. Шукшина.

2. Текст можно определить как полирегистровый, в нем имеются различные способы монтажа регистровых блоков, среди наиболее характерных можно отметить соединение информативно-описательного и информативно-повествовательного, информативно-описательного и репродуктивного, воспроизводящего диалоги персонажей..

3. В рассказе «Срезал» наиболее стилистически значима и выразительна активно использующаяся писателем веерная структура. Например: *Глеб пришел с работы (он работал на пилораме), умылся, переоделся. Ужинать не стал. Вышел к мужикам на крыльцо; Глеб шел несколько впереди остальных, руки в карманах, шурился на избу бабки Агафьи; Многие этим были недовольны, но некоторые мужики ждали, когда Глеб Капустин придет и срежет знатного. Даже не то что ждали, а шли раньше к Глебу, а потом уж вместе к гостю. Прямо как на спектакль ходили*.

4. Рематическую доминанту текста можно определить как статально-динамическую, так как основным в рассказе является описание глобальной динамической ситуации, вынесенной в заглавие (ситуации «срезания знатного земляка») и эмоционального состояния персонажей, возникающего в их внутреннем мире на разных этапах ее развертывания.

Вопросы для самопроверки

1. Покажите особенности изучения художественного текста в коммуникативном аспекте.

2. Раскройте основные принципы концепции Г. А. Золотовой, посвященной коммуникативной организации текста.

3. Что такое коммуникативный регистр и каковы типы коммуникативных регистров?
4. Как вы понимаете различие между монорегистровыми и полирегистровыми текстами? Покажите на примерах их различия.
5. Каковы принципы классификации тема-рематических структур (каноническая ступенчатая, всеобщего типа, с многокомпонентной тематической частью, с обобщенной темой, автономные структуры) и каковы их особенности в развертывании содержания текста?
6. На чем основана типология рематических доминант (предметная, статальная, динамическая, качественная, комбинированная)?
7. Покажите особенности выявления типа рематической доминанты на примере отдельного законченного текста.

ГЛАВА 6

АНАЛИЗ РЕЧЕВОЙ СТРУКТУРЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

Анализ функционирования фонетических единиц. – Анализ функционирования словообразовательных единиц. – Анализ функционирования лексических единиц. –
Анализ функционирования синтаксических единиц

Упражнение 150. Прочитайте определения социофонемы в книге «Проблемы фоносемантики поэтического текста» Ю.В. Казарина, данные как самим автором, так и другими исследователями. Определите, в каком аспекте рассматривается этот фонетический феномен. Дайте определения социофонемы и психофонемы. Как соотносятся эти фонетические единицы друг с другом? Совпадает ли содержание цветофоносемантической парадигмы, предложенной А. П. Журавлевым, с вашими представлениями о колористической и другой семантике этих звукобукв? Путем опроса определите цветовое и психологическое (цветовое) значение звукобукв Е, Ё, Ю, Я, Л, В, Д, Н. Почему не совпадают колористические значения следующих пар звукобукв: А – Я, О – Ё, Э – Е, У – Ю?

Социофонема – это лингвистический фонетический знак, который производится и воспринимается Говорящим и Слушающим не только и не столько интеллектуально, логически и информативно, сколько психологически, эмоционально, оценочно, эстетически, т. е. данная фонетическая единица воспринимается как знак прежде всего эстетический, иконический и символический (Казарин, 2000, с. 16).

Социофонема – это синтагмофонема (морфонема) воспринимаемая и оцениваемая. Так, следующие социофонемы ассоциативно, психологически соотносятся с определенным цветом (колористическое значение звуков):

- А – густо-красный;
- О – светло-желтый или белый;

- Э – зеленоватый;
- И – синий;
- У – темно-синий, сине-зеленый, лиловый;
- Ы – мрачный темно-коричневый или черный (Журавлев, 1991, с. 102).

Или социофонема приобретает эмоциональную оценку в процессе ее восприятия:

- Ж – плохой, сильный;
- Ш' – медленный («медлительный»);
- Н' – хороший, но Л' – лучше, чем Н';
- Р – холодный;
- Б – сильный;
- М – нежный;
- Г – быстрый;
- Ш – медленный и т. д. (Там же, с. 19–24).'

В данном случае экспериментально исследуется одна из разновидностей социофонемы – психофонема. Эта фонетическая единица в особом статусе социофонемы способна не только участвовать в слоگو- и морфообразовании, не только передавать определенную логическую информацию (совместно с морфемой и лексемой), но и выражать смыслы, природа которых, безусловно, коннотативна, т. е. оценочна, психологична, ассоциативна. Именно коннотативное значение социофонемы «проясняет» и формирует вполне отчетливые денотативное и сигнификативное значения, т. е. социофонема в условиях и рамках особого метаконтекста (когда «контекстом» является языковая личность Говорящего и Слушающего), а также в рамках лингвистического контекста может приобретать план содержания, характер которого схож с характером плана выражения морфемы, лексемы, высказывания и даже целого текста. Ср.: фонетическая семантика лексемы «таракан» – «активный», но «большой и могучий»... В этой дефиниции аккумулирован целый текст (см. сказку К. Чуковского «Тараканище») (Казарин, 2000, с. 17–18).

Упражнение 151. Прочитайте определение текстофонемы, данное в книге Ю. В. Казарина «Проблемы фоносемантики поэтического текста». Сопоставьте в функциональном аспекте такие фонетические единицы, как социофонема, психофонема и текстофонема.

Текстофонема – это фонетическая единица художественного текста, выполняющая функции (помимо номинативной, слоگو- и морфообразующей) выражения текстовых смыслов. Текстофонема – это часть типового аллитеративного звукокомплекса, входящего в ту или иную морфему, лексему или высказывание, имеющее звукообразный (идеофоновый) или анаграмматический характер. Ср., например, у В. Хлебникова:

Бобзоби пелись губы,
Вззоми пелись взоры,

Пиэзо пелись брови,
Лизээй – пелся облик,
Гзи-гзи-гзэо пелась цепь.
Так на холсте каких-то соответствий
Вне протяжения жило Лицо.

В этом тексте содержатся звукообразные лексемы неологического характера *бобэоби, взэоми, пиэзо, лизээй*, в которых текстофонемы Б, О, Э, И, В, М, П, Л, j («й») выполняют звукоизобразительную функцию и выражают самостоятельные (по типу слова/лексемы) текстовые смыслы, которые определяются как «часть лица, внешности человека; часть/части портрета». Текстофонемы Г, З, И, Э, О выполняют звукоподражательную функцию и выражают текстовый смысл «звон цепи». Данные текстофонемы выполняют функции символизации и являются по природе своей иконическими, т. е. реализуются в тексте в статусе звуко-символов.

Следует отметить, что текстофонема полностью реализуется не только в лингвотекстовом контексте, но и в том метаконтексте, наличие которого обусловлено факторами антропологического, эстетического, психологического, эмоционального и культурного характера (Казарин, 2000, с. 19).

Упражнение 152. Прочитайте утверждение М. В. Панова, касающееся функционирования фонетических единиц в тексте. На основе этого утверждения сформулируйте основополагающую закономерность, проявляющуюся в функционировании текстофоном.

Звуковой ярус поэтического произведения строится на повторе отношения. <...> Единицы поэтического текста, создавая и определяя его поэтическую сущность, входят в повторы двух типов: повторы контрастов и повторы тождеств (Панов, 1991, с. 3).

Упражнение 153. Прочитайте текст. Определите ведущую функцию фонетических единиц в этой песне (информативная, коммуникативная, медитативная, ритуальная, эстетическая и т. п.).

ПЕСНЯ ВЕДЬМ НА ЛЫСОЙ ГОРЕ

Кумара.

Них, них, запалам, бада.

Эшохомо, лаваса, шиббода.

Кумара.

А. а. а. – о. о. о. – и. и. и. – э. э. э. – у. у. у. – е. е. е.

Ла, ла, соб, ли, ли, соб, лу, лу, соб!

Жунжан.

Выхада, ксара, гуятун, гуятун.

Лиффа, пррадда, гуятун, гуятун.

Наппалим, вашиба, бухтара.
Мазитан, руахан, гуйтун.
Жунжан.
Яндра, кулайнеми, яндра.
Яндра.

Упражнение 154. Определите функции текстов 1–3: автор первого – Жан Кокто (1916), второго – В. Хлебников (1914), третий текст – фрагмент из «Песни русалок». Выявите фонетические особенности, присущие всем трем текстам. Можно ли рассматривать «медитативную фонетику» как явление интернационального характера?

1

Эо из ию из
Ээ из ию из
Юи юи ию из
Азоэ июэ
Оя уаюэ...

2

Ию, ию, цюк,
Ию, ию, цюк.
Пиц, пац, пацу,
Пиц, пац, паца,
Ию ию цюк, ию ию цюк...

3

А. а. а. – о. о. о. – и. и. и – э. э. э. – у. у. у. – е. е. е.
ию, ию – о – ию, ию, цюк, ию, ию,
паццо! ию, ию, пипаццо!

Упражнение 155. Прочитайте текст «Песни ведьм на роковом шабаше». Чем в функциональном отношении отличается медитативный текст от поэтического? Произведите статистический анализ фонетических повторов, наличествующих в этом тексте. Какой из повторов (лексический, фразовый, строфический, слоговой, звуковой) является ведущим? Определите функцию фонетического повтора в этом тексте.

Шикалу, Ликалу!
Шагадам, магадам, викадам.
Небазгин, доюлазгин, фиказгин.
Бейхамашь, гейлулашанн, эламаин.
Ликалу!
Шию, Шию, дан, – ба, ба, бан, ю.
Шию, шию, нетоли – ба, ба, згин, ю.
Шию, шию, бала, ли, ба, ба, дам ю.

О ви́лла, ви́лла, дам, юхала!
 Ги́раба, наю́ра, юхала!
 Захи́ва, ванилши, схабатай, янаха.
 Захи́ва, ги́ряй, ги́ряй, доби́ла, янаха.
 Захи́ва, ви́лхомай, ви́лхомай, янаха.
 Мя́у! згин, згин!
 Гаа́ш! згин, згин!
 У-у-у! згин, згин!
 Бя, – бая! – згин, згин!
 Кво – кво! згин, згин!
 Бду, бду! згин, згин!
 Ка́рра! згин, згин!
 Ти́ли, ти́ли! згин, згин!
 Хи́в, чи́в! згин, згин!
 Згин, згин, згин!

Упражнение 156. Прочитайте высказывание Шарля Балли, приведенное в работе Л. П. Якубинского. О каких сторонах функционирования и восприятия звуков говорит Ш. Балли? Приведите свои примеры межъязыковых фонетических оппозиций.

Естественно, что при восприятии иностранного языка, когда наши ассоциации между представлением и словом недостаточно точно установились, мысль невольно преувеличивает музыкальные эффекты там, где они существуют, и признает их наличие там, где их нет. Возникают ассоциации почти неуловимые, в которых индивидуальные впечатления играют важную роль и которые немного напоминают «народную этимологию». Глагол *zwitschern* поражает меня своими звуками, вероятно, гораздо больше, чем немца; но эта иллюзия имеет некоторые основания в смысле слова; но, что сказать о слове вроде *erkeklich* (*considerable*), которое производит на меня всякий раз странное и смешное впечатление, совершенно не оправдываемое его значением! (цит. по: Якубинский, 1997, с. 141).

Упражнение 157. Прочитайте стихотворение И. Анненского «Невозможно». Найдите в тексте стихотворения лексику, «возбуждающую» в читателе особое эмоциональное и психологическое восприятие звуков. Выделите из текста группу слов, выражающих ассоциативные, психофонетические смыслы. Номинируйте данные смыслы.

Есть слова – их дыханье, что цвет,
 Так же нежно и бело-тревножно,
 Но меж них ни печальнее нет,
 Ни нежнее тебя, *невозможно*.
 Не познав, я в тебе уж любил
 Эти в бархат ушедшие звуки:

Мне являлись мерцанья могил
 И сквозь сумрак белевшие руки.
 Но лишь в белом венце хризантем,
 Перед первой угрозой забвенья,
 Этих *ве*, этих *зэ*, этих *эм*
 Различить я сумел дуновенья.

И, запомнив, невестой в саду
 Как в апреле тебя разубрали, —
 У забитой калитки я жду,
 Позвонить к сторожам не пора ли.
 Если слово за словом, что цвет,
 Увядает, белея тревожно,
 Не печальных меж павшими нет,
 Но люблю я одно — *невозможно*.

Упражнение 158. Пользуясь двуязычными словарями, переведите текст стихотворения Жака Одиберти, написанное в 1950 г. С какой целью создан данный текст? Какова межъязыковая специфика его фонетической формы?

Brother woman
 noch lin mal einmal a woman
 sur un lit for the fiamento
 for thy red and black business
 ploum, ploum night! Stars! God!
 mon petit monsieur God!
 Une gonzesse sur un plumard
 noch ein mal for ever
 l'été comme l'hiver
 mloum! ploum!

Упражнение 159. Определите значения «трансцендентальных слов», созданных Велемиром Хлебниковым. Определите, какая форма этих слов доминирует — фонетическая или словообразовательная. Выделите из данного списка слов фонетические неологизмы. Могут ли функционировать фонетические неологизмы вне поэтического контекста? Придумайте фразы, в которых данные лексемы могут выражать свои новые значения:

трепетва	варошь	жарошь	мокошь
зарошь	вечазь	храмязь	вылязь
умнязь	плещва	плаква	нежва
дышва	студошь	сухошь	тамошь
пенязь	жриязь	будязь	новязь
помирва	желва	лепетва	

Упражнение 160. Прочитайте высказывание С. Ф. Гончаренко. Какие аспекты функционирования фонетических единиц осмысляет исследователь? Сформулируйте определение категории «звуковое сознание», введенной автором в научный обиход. Какова, по мнению С. Ф. Гончаренко, роль звукового повтора в фонетическом смысловыражении?

Скорее всего, языковая система действительно располагает не только лексико-семантическими полями, но и лексико-фонетическими группами, объединяющими слова на основе звуковой общности. <...> Существовая, по всей вероятности, как некая диффузная и открытая парадигма в сознании (или подсознании?) носителей языка, эти звукоассоциативные лексические поля обретают в сознании профессионального поэта более четкие контуры. Ведь именно поэту приходится ежедневно «рыться» в звуковых запасниках языка в поисках нужной рифмы или аллитерации. Именно поэту необходимо удерживать в памяти: а) наиболее редкие и яркие звуковые находки своих предшественников, чтобы случайно не нарушить негласного авторского права на них; б) ставшие формальными сближения слов на звуковой основе, дабы избежать фонической банальности. Удивительно ли, что его звуковое сознание некоторым образом отлично от сознания и усредненного носителя языка, и даже филолога-профессионала. <...> Лексические единицы одного звукоассоциативного ряда имеют тенденцию группироваться в пределах обозримого сегмента поэтического текста; вообще складывается впечатление, словно одно слово властно притягивает к себе другие члены звукоассоциативного ряда, или будто поэт, употребив два объединенных звуковой общностью слова, продолжает по инерции «эксплуатировать» тот же звуковой повтор, пока не переключится на другой фонетический комплекс (Гончаренко, 1995, с. 161–162).

Упражнение 161

1. Прочитайте высказывание Вяч. Вс. Иванова.

Taurasia Cisanna Samnio cepit, – по Соссюру, анаграмматический стих, содержащий полностью имя *Scipio* (в слогах *ci + pi + io*), кроме того, *S* из *Samnio cepit* – в начале группы, где повторяется почти все слово *Scipio*. Неточное совпадение гласного в *cepi* исправляется с помощью *ci* в слове *Cisauna*). <...> Наибольший интерес теории анаграмм Соссюра состоит в том, что она не только подготовила понимание им языкового знака, но и предвосхитила понимание целого текста как знака (Иванов, 1998, с. 617–627).

2. Докажите, что анаграмма – это явление в большей степени не языковое, а текстовое (на примере стихотворения О. Мандельштама «Кому зима – арак и пунш голубоглазый...»). Приведите примеры языковой анаграммы.

Кому зима – арак и пунш голубоглазый,
Кому – душистое с корицею вино,

Кому – жестоких звезд соленые приказы
В избушку дымную перенести дано.

Немного теплого куриного помета
И бестолкового овечьего тепла;
Я все отдам за жизнь – мне так нужна забота, –
И спичка серная меня б согреть смогла.

Взгляни: в моей руке лишь глиняная крынка,
И верещанье звезд щекочет слабый слух,
Но желтизну травы и теплоту суглинка
Нельзя не полюбить сквозь этот жалкий пух.

Тихонько гладить шерсть и ворошить солому,
Как яблоня зимой, в рогоже голодать,
Тянуться с нежностью бессмысленно к чужому,
И шарить в пустоте, и терпеливо ждать.

Пусть заговорщики торопятся по снегу
Отарою овец и хрупкий наст скрипит,
Кому зима – полынь и горький дым к ночлегу,
Кому – крутая соль торжественных обид.

О, если бы поднять фонарь на длинной палке,
С собакой впереди идти под солью звезд,
И с петухом в горшке прийти на двор к гадалке.
А белый, белый снег до боли очи ест.

Упражнение 162. Прочитайте фрагмент из книги «Проблемы фоносемантики поэтического текста» Ю. В. Казарина. Определите основные условия и аспекты функционирования анаграммы в поэтическом тексте. Дайте определения фоносемантического рода, анаграмматической лексемы и анаграммы.

Наличие анаграмматических фонолексем (и прежде всего графолексем, что естественно) в поэтическом тексте при наличии повторов типовых звукокомплексов свидетельствует о том, что фонетическая форма стихотворения в таком случае способна выражать те или иные смыслы в рамках данной звуко-смысловой парадигмы и текста в целом. Анаграмматическим звукокомплексам и анаграммам в русском поэтическом тексте свойственны следующие признаки и характеристики:

1) Фоносемантические ряды/парадигмы свойственны русской поэзии, поэзии не только авангардного, но традиционалистского характера.

2) Фоносемантические ряды/парадигмы могут – локально – занимать любую дискурсивную часть поэтического текста, заполняя позиции в рифме, стихе, строфе, целом тексте.

3) Фоносемантические ряды имеют не только аллитерационный, но и анаграмматический характер, т. к. строятся в парадигмы на основе общей текстофонемы или общего комплекса текстофонем.

4) Анаграмматические лексемы и лексема-анаграмма (слова в слове и слово, содержащее в себе слова) суть звуковые/текстофонематические повторы, но не всегда совпадающие по месту в словообразовательной/морфемной структуре. Поэтому явление «квазиморфемы» не регулярно...

5) Характер реализации фоносемантических рядов в стихотворении зависит от индивидуальных особенностей языковой личности поэта. Так, языковая способность О. Мандельштама характеризуется доминированием в ней фонетического компонента, что приводит к тому, что в его стихотворениях наблюдается постоянное наличие единиц анаграмматической природы.

6) Анаграмма – явление не только разноместное (значит, фонетическое), но и явление лексическое. Анаграмматическая лексема содержит в себе ряд лексоидов (в графофонематическом виде), способных к своей реализации в тексте в функции лексем.

7) Фоносемантические ряды образуют в тексте смысловое ассоциативное поле. Ассоциативность такого поля регламентируется общей смысловой системой/структурой поэтического текста.

8) Анаграмматическое слово – это носитель фоносемантической интерпретации, следовательно, оно является словом ключевым в том или ином фоносемантическом поле.

9) Анализ и интерпретация фонетических смыслов анаграмматической природы возможны лишь с опорой на анализ лексико-смысловой структуры поэтического текста (Казарин, 2000, с. 132–133).

Упражнение 163. Прочитайте стихотворение О. Мандельштама «Соломинка». Найдите в текстах слова, составляющие те или иные фоносемантические ряды. Найдите в текстах слова, составляющие лексико-смысловые (тематические) группы. Произведите сопоставительный фоносемантический анализ данных групп лексики.

Упражнение 164. Найдите в тексте В. Хлебникова «Бобзоби пелись губы» неологизмы, в основе образования которых лежат фонетические явления: звукоизобразительность, звукоподражание. Определите контекстное значение фонетических неологизмов.

Бобзоби пелись губы,
Вэзоби пелись взоры,
Пиэзо пелись брови,
Лиэээй – пелся облик,
Гзи-гзи – гзео пелась цепь.
Так на холсте каких-то соответствий
Вне протяжения жило Лицо.

1908 или 1909

Упражнение 165. Прочитайте стихотворение В. Хлебникова «Кузнечик», попытайтесь расшифровать смысл слова «зинзивер», учитывая звукоподражательный характер слов «пинь, пинь, пинь». Найдите в тексте неологизмы, организованные по продуктивной словообразовательной модели. Выявите фоносемантическую специфику данных неологизмов.

Кузнечик
Крылшкуча золотописьмом
Тончайших жил,
Кузнечик в кузов пуза уложил
Прибрежных много трав и вер.
«Пинь, пинь, пинь!» – тарарахнул зинзивер.
О, лебедиво!
О, озари!
1908 или 1909

Упражнение 166. Определите функцию аллитерации в стихотворении О. Мандельштама «Чернозем». Выявите в тексте анаграмматические явления. Составьте фоносемантические ряды. Найдите ключевое анаграмматическое слово.

Упражнение 167. Прочитайте стихотворение А. С. Пушкина «На холмах Грузии...». Охарактеризуйте фонетические особенности этого стихотворения, отметьте особые функции в нем гласных звуков. Выявите в тексте типовые (повторяющиеся) звукокомплексы. В какие лексемы они входят? Определите контекстные значения этих лексем и произведите интерпретацию фонетических смыслов, выражаемых типовыми звукокомплексами.

Упражнение 168. Прочитайте стихотворение В. Маяковского «Скрипка и немножко нервно». Определите, как соотносятся звуковая организация стихотворения с его содержанием. Найдите в тексте лексему звукоподражательного характера.

Упражнение 169. Какое явление организует данный текст А. Крученого? Почему этот текст можно назвать «доязыковым»? Почему текст поддается только множественной интерпретации?

Дыр – бул – щыл,
убещур
скум
вы – со – бу
р – л – эз

Упражнение 170. Почему Г. Айги назвал свое стихотворение «Песня звуков»? Какие фонетические средства использует поэт в процессе имитации детского мышления

и речи? Произведите декодирование и интерпретацию фонетической формы данного текста.

о (Солнце Некое)
в а – Небе (тоже Неком)
е-и-у-ы – Другим (Мирам)
и а-э-у – Другие
деревьям – ю букашкам – е а – детям
6 июля 1983

Упражнение 171. Прочитайте высказывание Н. Л. Степанова о языке В. Хлебникова («Заумь»). Как понимает Н. Л. Степанов явление фонетической выразительности и внутренней формы? Как ученый соотносит эти явления с авторской неологизацией? Дайте определение «зауми». Как соотносятся, по Н. Л. Степанову, явления звукоподражательности и поэтической неологизации?

Хлебников не ограничился словообразованием путем «корнесловия», оживлением «внутренней формы» слова в результате разложения его на составные части. Обращение к звучанию слова, к его фонетической выразительности повлекло за собою отрыв от смысла, создание «заумного» языка. Ведь слово есть единство звучания и значения. Отказ от значения слова, обращение к одному лишь звуку, который сам приобретает смысловую нагрузку, имеющую, однако, субъективный и эмоциональный характер, приводил к отказу от общезначимого языка.

Одним из проявлений увлечения звуковой стороной языка является у Хлебникова опыт передачи «языка» птиц. «Птичий язык» вовсе не рассматривался Хлебниковым как проявление «зауми». Это – звукоподражание, имитация щибета птиц, которых он смолоду наблюдал и изучал. Это были как бы голоса самой природы. Недаром Хлебников многозначительно назвал свой фрагмент: «Мудрость в силке» (добавив в скобках – «Утро в лесу»); записав (как теперь записывают на пластинку) голоса лесных птичек (славка, вьюрок, овсянка и т. д.):

Славка: беботэу-вевять!

Вьюрок: тьерти-едигреди!

Овсянка: кри-ти-ти-ти, тии!

Дубровник: вьор-вэр-виру, сьек, сьек, сьек!

Появление «зауми» было подготовлено пониманием творчества как интуитивно-подсознательного процесса, как попытка предельно утвердить свободу поэзии от «содержания», рассматривать ее как «чистое» выражение формы (Степанов, 1975, с. 134).

Упражнение 172. Прочитайте высказывания Н. Л. Степанова о языке В. Хлебникова. Какие языковые аспекты учитывает Н. Л. Степанов, давая определение поэтической неологизации В. Хлебникова? Выделите в стихотворении, которое цитирует автор, неологизмы фонетического и словообразовательного характера.

Самая звуковая форма слова, его смысл, синонимически варьируемый, вырастает из «внутренней формы» слова, как из зерна росток. Таково, например, стихотворение «Зазовь».

Зазовь.
Зазовь манности тайн.
Зазовь обманной печали.
Зазовь уманной устали,
Зазовь сипких тростников.
Зазовь зыбких облаков.
Зазовь водностных тайн.
Зазовь.

Хлебниковские неологизмы – чаще всего фонетико-семантическая контаминация, представляющая не обычное морфологическое словообразование, а словообразование на основе особого вида семантической связи, которую можно назвать «звукосемантической». Фонетическое сходство, «звуковой повтор» порождает у него и новые, неожиданные смысловые связи. Так слово манить перекликается с такими неологизмами, как манности, обманная, уманной, в данном случае образованных от общего корня ман (манить). Такие строки, как «Зазовь сипких тростников / Зазовь зыбких облаков», возникают из фонетической близости сипких и зыбких. Так получается своего рода «замыкание» обще фонетической цепи, которая рождает смысловой контакт между сходными звукообразованиями (Степанов, 1975, с. 143–144).

Упражнение 173. Прочитайте фрагмент из книги «Поэтический текст как система» Ю. В. Казарина. Раскройте основные категории и понятия, относящиеся к процессам поэтической неологизации. Сформулируйте основные закономерности процесса поэтической неологизации. Приведите примеры поэтической неологизации.

Поэтической деривационной (словообразовательно-неологической) неологизации свойственны следующие черты:

- 1) неологизация на основе морфологических способов словообразования;
- 2) перераспределение и нивелировка роли различных аффиксов (а также и корневых морфем) в процессе неологизации, когда неологической доминантой и константой могут быть морфемы любого статуса – как словообразовательные, так и формо- и словоизменительные;
- 3) актуализация внутренней формы неологически реализованной морфемы;

4) актуализация новой внутренней формы слова-текстемы;
5) синтагматика морфемная, приводящая к неологическим реализациям слова-текстемы в целом;

6) деривационная неологизация – явление не окказиональное (как это происходит в речи), а регулярное, необходимое и обязательное в рамках данного ПТ [поэтического текста], а также в рамках данного идиостиля, в сфере формирования данной художественной картины мира и всего творчества того или иного поэта в целом;

7) цель словообразовательной неологизации – словотворчество, которое включает в себя такие текстовые деривационные результаты/продукты, как неологизмы и заумь;

8) неологические слова-текстемы имеют изоморфную природу соотношения, взаимообусловленности и функций своих словообразовательных форм (лексем) и смысловых содержаний (в языке и речи такие отношения имеют характер неполного изоморфизма);

9) неологические текстоморфы в определенном поэтическом тексте могут играть доминирующую роль как в смыслообразовании, так и в текстостроении, т. е. могут являться словообразовательной константой выражения тех или иных общих текстовых смыслов (Казарин, 1999, с. 167–168).

Упражнение 174. Прочитайте фрагмент из книги «Поэтический текст как система» Ю. В. Казарина. Определите лингвистическую специфику неологизма и «заумно-го» слова (зауми). Из каких двух процессов складывается поэтическая неологизация? Подберите произведения, авторы которых активно создают новые слова: неологизмы и окказионализмы. Найдите в этих текстах словообразовательные неологизмы и лексику заумного характера. Определите степень актуализации внутренней формы в новых словах (высокая, средняя, низкая). От чего зависит та или иная степень актуализации внутренней формы неологизма?

...Механизм образования деривационных текстовых неологических смыслов заключается в процессе словотворчества, который, как правило, объединяет в себе черты как синхронического (современного), так и диахронического словообразования (последнее заключается в оживлении и актуализации исторических лексико-грамматических значений морфем). <...> ... процесс словотворчества как неологической деривации (словообразования) приводит стихотворца к реализации двух результатов такого процесса – неологизма и зауми. Речь идет о двойной формальной содержательности текстоморфа:

1) фоносемантическая/звукообразная форма;

2) лексико-грамматическая/неологическая, деривационная содержательная форма.

Доминирование одной из этих содержательных форм текстоморфа приводит к реализации/получению в поэтическом тексте, во-первых, неологизма (доминирует неологическая деривация) и, во-вторых, зауми (доминирует фоносемантическая/звукообразная форма текстоморфа) (Казарин, 1999, с. 168).

Упражнение 175. Выявите в стихотворении О. Мандельштама «Мой щегол, я голову закину...» авторские неологизмы, определите их контекстные смыслы. Как соотносятся в семантическом отношении слова «щегловит», «щеголь», «щегол»?

Мой щегол, я голову закину,
Поглядим на мир вдвоем.
Зимний день, колючий, как мякина,
Так ли жестк в зрачке твоём?

Хвостик лодкой, перья черно-желты,
Ниже клюва в краску влит,
Сознаешь ли, до чего щегол ты,
До чего ты щегловит?

Что за воздух у него в надлобье —
Черн и красен, желт и бел!
В обе стороны он в оба смотрит — в обе! —
Не посмотрит — улетел!

10-27 декабря 1937

Упражнение 176. Прочитайте следующее стихотворение О. Мандельштама и уточните контекстный смысл неологизма «щегловит». Определите конкретное значение неологизма «сердцевит». Какова функция данного нового слова?

Когда щегол в воздушной слобе
Вдруг затрясется, сердцевит,
Ученый плащик перчит злоба,
А чепчик черным красовит.

Клевещет жердочка и планка,
Клевещет клетка сотней спиц —
И все на свете наизнанку,
И есть лесная Саламанка
Для непослушных умных птиц.

Декабрь 1936

Упражнение 177. Определите образный смысл и функции неологизма и необычной сочетаемости слов в стихотворении В. Хлебникова «Времышы-камышы». Соотнесите смыслы выражения «мыслящий тростник» и неологизма «времышы-камышы».

Времышы-камышы
На озере берегу,
Где камня временем,
Где время камнем.

На берега озере
Времыши-камыши,
На озере береге
Священно шумящие.

1908 или 1909

Упражнение 178. Выберите из стихотворения В. Маяковского «Стихи о советском паспорте» авторские неологизмы и объясните, почему эта лексика не стала общеупотребительной. Какие из авторских неологизмов созданы поэтом по продуктивным моделям? Придумайте/создайте ряд неологизмов с опорой на использованные В. Маяковским словообразовательные модели.

Упражнение 179. Прочитайте стихотворение М. Цветаевой «Облака». Найдите авторские неологизмы, оцените их смысл и функции в тексте, а также обратите внимание и объясните необычное написание словообразовательной структуры слова. Определите интонационную и синтаксическую функцию графических неологизмов «раз-дался» и «бо-род».

1

Перерытые – как бритвой
Взрыхленные небеса.
Рытвинами – небеса.
Бритвенные небеса.
Перелетами – как хлёстом
Хлёстанные табуны.
Взблестывающей Луны
Вдовствующей – табуны!

2

Стой! Не Федры ли под небом
Плащ? Не Федрин ли взвился
В эти марафонским бегом
Мчащиеся небеса?

Стой! Иродиады с чубом –
Блуд... Не бубен ли взвился
В эти иерихонским трубом
Рвущиеся небеса?

3

Нет! Вставший вал!
Пал – и пророк оправдан!
Раз-дался вал:
Целое море – на два!

Бо-род и грив
Шествие морем Чёрным!
Нет! – се – Юдифь –
Голову Олоферна!

1 мая 1923

Упражнение 180. Прочитайте стихотворение В. Маяковского «Из улицы в улицу». Опишите словообразовательные средства создания экспрессивности текста. Назовите эти явления. Почему неологизмы В. Маяковского не обрели статус общеупотребительных слов? Определите функции графических неологизмов в этом стихотворении.

У-
лица.
Лица
У
догов
годов рез-
че.
Че-
рез
железных коней
с окон бегущих домов
прыгнули первые кубы.
Лебеди шей колокольных,
гнитесь в силках проводов!
В небе жирафий рисунок готов
выпестрить ржавые чубы.
Пестр, как форель,
сын
безузорной пашни.
Фокусник
рельсы
тянет из пасти трамвая,
скрыт циферблатами башни.
Мы завоеваны!
Ванны.
Души.
Лифт.
Лиф души расстегнули.
Тело жгут руки.
Кричи, не кричи:
«Я не хотела!» –

резок
жгут
муки.
Ветер колючий
трубе
вырывает
дымчатой шерсти клок.
Лысый фонарь
сладоострастно снимает
с улицы
черный чулок.

1913

Упражнение 181. Прочитайте стихотворение В. Хлебникова «Весны пословицы и скороговорки...», сделайте этимологический анализ слова «стыдесной», учитывая контекст. Образуйте ряд неологизмов по модели «стыд – стыдесной». Уточните значения созданных вами неологизмов.

Весны пословицы и скороговорки
По книгам зимним проползли.
Глазами синими увидел зоркий
Записки стыдесной земли.

Сквозь полет золотистого мячика
Прямо в сеть тополевых тенет
В эти дни золотая мать-мачеха
Золотой черепашкой ползет.

1919

Упражнение 182. Выявите ряд неологизмов в стихотворении В. Хлебникова «Там, где жили свиристели» и сопоставьте его с набором ключевых слов. Какую роль играют неологизмы в семантическом развертывании темы стихотворения? Определите значение слова «вабна» по словарю В. И. Даля. Какую функцию выполняет это слово в стихотворении?

Там, где жили свиристели,
Где качались тихо ели,
Пролетели, улетели
Стая легких времирей.
Где шумели тихо ели,
Где поюны крик пропели,
Пролетели, улетели
Стая легких времирей.

В беспорядке диком теней,
Где, как морок старых дней,
Закружились, зазвенели
Стая легких времирей.
Стая легких времирей!
Ты поюнна и вабна,
Душу ты пьянишь, как струны!
В сердце входишь, как волна!
Ну же, звонкие поюны,
Славу легких времирей!

1908

Упражнение 183. Прочитайте фрагмент из книги Ю. В. Казарина «Поэтический текст как система». Определите место лексической единицы среди единиц фонетического, морфологического и синтаксического уровней языка. Каковы основные функции слова в языке и в тексте? Сформулируйте определение слова-текстема.

...Слово – это базовый, центральный, ключевой знак языка, речи и текста, который соединяет в себе и выражает собой черты, характеристики и качества не только различных способов и видов языкового, речевого, текстового мышления, не только выражает и моделирует в тексте реальный и ирреальный миры, но и формирует на основе той или иной части картины мира особый, сложнейший мир эмоций, мыслей и духовных ценностей человека. Слово – главный строитель и выразитель культуры в целом.

Слово, соединяя в себе формальные и содержательные планы единиц фоновых (подсознательных в отборе) уровней языка, является в процессе функционирования единицей универсального характера и может претерпевать различные трансформации: в языковой системе эта единица существует в статусе слова-ономатемы (слово – «номинатор, информатор»); в речевом функционировании слово выступает в качестве контекстной речевой единицы, т. е. как слово-синтагма; в тексте слово становится частью такой системы, которая превращает данную единицу в текстему (слово-текстема).

Взаимодействуя с единицами трех форм ПТ – с графическими, дискурсивными и собственно языковыми, – слово-текстема в зависимости от своей структурной и смысловой позиции и роли в поэтическом тексте является графолексемой (см., например: *Я вас любил: любовь еще, быть может...*); фонолексемой (см., например: *Воронеж – блажь, Воронеж – ворон, нож...*); морфолексемой, содержащей в себе неологические текстоморфы (см., например: *До чего ты щегловит*) (Казарин, 1999, с. 181).

Упражнение 184. Прочитайте высказывания различных ученых, посвященных выявлению функций слова в тексте. Какова, по их мнению, основная функция художе-

ственного слова? Определите, какие, на ваш взгляд, основания существуют для выделения подобных «циклов слов»: лексико-смысловые, стилистические, тематические, грамматические и т. д.

Словом проверяется тема: созвучность слов становится речательством истинного соотношения вещей и понятий в мире, как он был задуман Богом и искажен человеком. Вот это мы и позволили себе назвать «поэтикой слова» у Марины Цветаевой (Гаспаров, 1997, с. 266).

Слово в художественном творчестве и восприятии имеет существенно иную роль, чем в познании. Там оно исполняет по преимуществу номинативную или дефинитивную функцию, т. е. или является средством четкого обозначения – и тогда оно простой знак, или средством логического определения, тогда оно научный термин. В этой роли оно имеет мало или никакого внутреннего сродства со своими внутренними смыслами. В искусстве оно большей частью символ, т. е. нечто, имеющее внутреннюю органическую связь со своим значением (Аскольдов, 1997, с. 278).

Выявление системы ценностей... художника предполагает выделение и рассмотрение циклов слов, отражающих существенные черты его стиля (Почепня, 1997, с. 205).

Упражнение 185. Прочитайте определение тезауруса поэтического текста. Сформулируйте определение тематической группы слов. Как соотносятся категории тезауруса и тематической группы в тексте?

Тезаурус поэтического текста – это система лексико-тематических групп, имеющих свои центры – идеологемы («семанτικο-тематическое обозначение духовных ценностей»). Тематическая группа [ТГ] в силу иерархичности своей смысловой структуры включает в себя базовое слово-идеологему как родовой идентификатор общей темы и общего комплексного смысла данной ТГ, объединяет вокруг себя, подчиняя себе, слова-конкретизаторы/вариаторы общей темы и общего комплексного смысла ТГ как части смысловой структуры поэтического текста и как основного средства формирования той или иной поэтической картины мира (Казарин, 1999, с. 183).

Упражнение 186

1. Выделите тематические группы слов в стихотворении А. Ахматовой «Не бывать тебе в живых...».

Не бывать тебе в живых,
Со снегу не встать.
Двадцать восемь штыковых,
Огнестрельных пять.

Горькую обновушку
Другу шила я.
Любит, любит кровушку
Русская земля.
1921

2. Составьте тезаурус этого стихотворения с учетом приведенной ниже историко-культурной информации. Определите тип отношений между тематическими группами слов в тезаурусе текста стихотворения.

В беседе с П. Н. Лукницким 3 и 4 марта 1926 г. Ахматова сказала ему об этом стихотворении, что оно «ни к кому не относится», а что «просто настроение тогда такое было...» (Лукницкий, 1991, т. 1, с. 50). «Однако очевидно, что стихотворение навеяно тревогой за судьбу арестованного Н. С. Гумилева и пропавшего без вести брата Виктора... Стихотворение было написано в вагоне бывшего III класса, когда она ехала из Царского Села в Петербург 16 августа 1921 г. по старому стилю (т. е. 28 августа по новому стилю). Чтобы покурить, она вышла в тамбур. Там стояли мальчишки-красноармейцы и зверски ругались. У них тоже не было спичек, но крупные, красные, еще как бы живые, жирные искры с паровоза садились на перила площадки. Я стала прикладывать (прижимать) к ним мою папиросу. На третьей (примерно) искре папироса загорелась. Парни, жадно следившие за моими ухищрениями, были в восторге. «Эта не пропадет», – сказал один из них про меня. Стихотворение было «Не бывать тебе в живых». См. дату в рукоп(иси) – 16 августа 1921 (м(ожет) б(ыть), старого стиля)... (Ахматова, 1998, т. 1, с. 862–863).

Упражнение 187. Прочитайте рассказ В. М. Шукшина «Как помирал старик». Найдите в данном рассказе стилистически окрашенную лексику, определите ее роль в создании образов главных героев. Найдите в рассказе эпитеты. Является ли в данном рассказе эпитет текстовой доминантой? С какой целью употребляет В. М. Шукшин разговорно-просторечную лексику, каково ее предназначение в тексте? Приведите примеры устойчивых разговорных выражений (например, «господь с тобой», «язви его»). Найдите в тексте синонимические ряды слов, определите их роль в тексте.

Упражнение 188. Прочитайте следующее стихотворение А. С. Пушкина. Составьте список ключевых метафор этого стихотворения и раскройте их образный смысл. Попробуйте перевести образное содержание данного стихотворения в предметный смысл.

Везувий зев открыл – дым хлынул клубом – пламя
Широко развилось, как боевое знамя.
Земля волнуется – с шатнувшихся колонн
Кумиры падают! Народ, гонимый страхом,
Толпами, стар и млад, под воспаленным прахом,
Под каменным дождем бежит из града вон.

Упражнение 189. Что такое метонимия? Прочитайте стихотворение А. Блока «На железной дороге». Найдите примеры метонимического употребления лексики. Определите стилистическую значимость метонимического тропа.

Упражнение 190. Приведите примеры литературно-художественных произведений, заглавия которых представляют собой метафорические словоупотребления.

Упражнение 191. В чем смысл названий стихотворений О. Мандельштама «Посох» и «Соломинка»? Как метафорический смысл названий конкретизируется в тексте? Выявите символический смысл, который выражается названиями этих стихотворений.

Упражнение 192. Какова роль антонимов в тексте? Покажите их текстообразующую роль на примере рассказа А. П. Чехова «Толстый и тонкий».

Упражнение 193. Прочитайте фрагмент монолога Демона из поэмы М. Ю. Лермонтова, обратите внимание на употребление синонимов, а также усилительных и отрицательных частиц. Найдите в тексте стилистически маркированную лексику, определите ее функцию. Определите функцию старославянизмов в этом стихотворении.

Клянусь полночною звездой,
Лучом заката и востока,
Властитель Персии златой
И ни единый царь земной
Не целовал такого ока;
Гарема брызжущий фонтан
Ни разу жаркою порою
Своей жемчужною росой
Не омывал подобный стан!
Еще ничья рука земная,
По милому челу блуждая,
Таких волос не расплела;
С тех пор как мир лишился рая,
Клянусь, красавица такая
Под солнцем юга не цвела.

Упражнение 194. В следующем отрывке из поэмы М. Ю. Лермонтова «Демон» выявите синонимические ряды и антонимические пары, покажите индивидуально-авторские особенности их употребления и текстообразующие функции. Выявите из данного монолога книжную лексику. Какова ее роль в тексте? Составьте словарь ключевых слов, создающих образ Демона.

Клянусь я первым днем творенья,
Клянусь его последним днем,

Клянусь позором преступленья
И вечной правды торжеством.
Клянусь паденья горькой мукой,
Победы краткою мечтой;
Клянусь свиданием с тобой
И вновь грозящею разлукой.
Клянуся сонмищем духов,
Судьбою братьий мне подвластных,
Мечами ангелов бесстрастных,
Моих недремлющих врагов;
Клянуся небом я и адом,
Земной святыней и тобой,
Клянусь твоим последним взглядом,
Твоею первою слезой,
Незлобных уст твоих дыханьем,
Волною шелковых кудрей,
Клянусь блаженством и страданьем,
Клянусь любовью моей:
Я отрекся от старой мести,
Я отрекся от гордых дум;
Отныне яд коварной лести
Ничей уж не встревожит ум;
Хочу я с небом примириться,
Хочу любить, хочу молиться,
Хочу я веровать добру.
Слезой раскаянья сотру
Я на челе, тебя достойном,
Следы небесного огня —
И мир в неведение спокойном
Пусть доцветает без меня!

Упражнение 195. Прочитайте рассказ И. А. Бунина «Костер». Выявите эпитеты, метафоры и другие лексические образные средства из данного рассказа. Какие лексические средства способствуют развитию двуплановости образа костра как реального явления и как душевного состояния лирического субъекта? Выявите лексические средства создания портретной характеристики персонажей рассказа.

У поворота с большой дороги, у столба, указывающего путь на проселок, горел в темноте костер. Я ехал в тарантасе тройкой, слушал звон поддужного колокольчика, дышал свежестью степной осенней ночи. Костер горел ярко, и, чем ближе я подъезжал к нему, тем все резче отделялось пламя от нависшего над ним мрака. А вскоре стало можно различить и самый столб, озаренный из-под низу, и черные фигуры людей, сидевших на земле. Казалось, что они

сидят в каком-то хмуром подземелье и что темные своды этого подземелья дрожат от переплетающихся языков пламени.

Когда его отблеск коснулся голов тройки, люди, сидевшие у костра, повернулись. Позы у них были внимательные, лица красные. Собака вдруг вырезалась на огне и залаяла. Потом поднялся с земли один из сидевших. В низком пространстве, озаренном костром, он был огромен.

– Гирла-а! – гортанно и глухо крикнул он на собаку.

Остановив лошадей, я попросил спичек:

– Добрый вечер! Нельзя ли закурить у вас? За лаем собаки человек, который выжидательно встал передо мною, крепкий, широкогрудый старик, в бараньей шапке и накинутом на плечи кожухе, не расслышал, злобно топнул ногой.

– Ат, каторжна! – крикнул он на овчарку и, не спуская с меня подозрительного взгляда, громко прибавил гортанным цыганским говором: – Добрый вечер, пану! А що милости его завгодно будэ?

Ноздри у него были вырезаны резко, борода доходила до самых глаз. И в этих черных глазах, в черных жестких волосах, густо вьющихся из-под шапки, в жесткой, кудрявой бороде – во всем чувствовалась дикость и внимательность степного человека.

– Да вот, закурить нечем, – повторил я. – Дайте, пожалуйста, пару спичек.

– А хйба ж есть спички у цыган? – спросил старик. – Може, пан от костра запалит?

Он отошел к костру, наклонился и спокойно кинул на ладонь руки раскаленный уголь. Я поспешил приставить к нему папиросу и кинул два-три быстрых взгляда на маленький табор. Один из сидевших был рыжий оборванный мужик, видно, бродяга-рабочий с низов, другой – молодой цыган. Он сидел, горделиво откинув голову назад, и, охватив руками поднятые колени, искоса смотрел на меня. Синевато-смуглое лицо его было тонко и очень красиво. Белки глаз выделялись на этом лице – и глаза казались изумленными. Одет он был щеголем: тонкие сапоги, новый картуз, городской пиджак, шелковая лиловая рубаша.

– Може, пан блукае? – спросил старик, кидая уголь.

– Нет, – сказал я и еще раз глянул за костер, который слепил меня своим ярким мерцанием. И тогда из темноты выделились серые полы большого разлатого шатра, брошенная дуга и оглобли телеги, а возле них – самовар, горшки и большая перина, на которой лежала толстая цыганка в лохмотьях, кормившая грудью полугололого ребенка. Надо всем же этим стояла девочка лет пятнадцати и задумчиво смотрела на меня печально-призывными глазами необыкновенной красоты.

– Може, проводить пана? – повторил старик живо.

– Нет, спасибо, – поспешил я ответить и откинулся в задок тарантаса.

– Пошел!

Лошади тронули, копыта дружно застучали, а колокольчик так и залился жалобным стоном, перебивая лай бросившейся за нами собаки...

Не было больше тепла и запаха горящего бурьяна, в лицо веяло свежестью ночи, и опять, темнея в сумраке, бежали навстречу мне поля. Черная дуга высоко вырезывалась в небе и, качаясь, задевала звезды. Но еще ярче, чем у костра, видел я теперь черные волосы, нежно-страстные глаза, старое серебряное монисто на шее... И в запахе росистых трав, и в одиноком звоне колокольчика, в звездах и в небе было уже новое чувство – томящее, непонятное, говорящее о какой-то невознаградимой потере...

1902–1932

Упражнение 196. Прочитайте стихотворение А. Блока «Ночь, улица, фонарь, аптека...». Определите типы предложений по характеру грамматических основ. Выявите формально-синтаксическую доминанту стихотворения и ее смыслообразующую роль. Какой стилистический прием лежит в основе композиции стихотворения? Расшифруйте текстовый смысл употребляющихся в тексте определений. Выявите однотипные синтаксические структуры и их роль в создании художественной картины мира.

Упражнение 197. Прочитайте стихотворение А. Фета. Найдите в тексте явление лексико-синтаксического параллелизма. Определите его композиционную функцию. Обратите внимание на знак «многоточие» в стихотворении. Сигналом какой стилистической фигуры оно является? Почему многоточие употребляется многократно? Обратите внимание на последнюю строчку стихотворения, определите роль обращения в данном тексте. Прочитайте данное стихотворение вслух. Какая интонация (перечислительная, вопросительная, восклицательная и т. п.) преобладает? Почему?

Я жду... Соловьиное эхо
Несется с блестящей реки,
Трава при луне в бриллиантах,
На тмине горят светляки.

Я жду... Темно-синее небо
И в мелких и в крупных звездах,
Я слышу биение сердца
И трепет в руках и в ногах.

Я жду... Вот повеяло с юга
Тепло мне стоять и идти;
Звезда покатила на запад...
Прости, золотая, прости!

1842

Упражнение 198. Прочитайте рассказ В. М. Шукшина «Верую!». Найдите в авторской речи и речи персонажей различные виды неполных предложений: эллипсис,

контекстуально-неполные, ситуативные, парцелированные и усеченные конструкции. Выделите в тексте пунктуационные средства передачи интонации и создания экспрессивности текста. Найдите в тексте различные формы сравнения. Определите их функцию. Какова роль вводных и вставных конструкций в данном тексте? Произведите анализ различных способов оформления чужой речи в тексте. Какие формы передачи внутренней речи использует автор? Определите роль односоставных безличных предложений в организации текста. Найдите в тексте эмоциональные высказывания. Какую роль они выполняют в раскрытии образов персонажей и формировании его общего содержания? Найдите фрагменты ритмизованной прозы в этом рассказе и определите их функцию.

Упражнение 199. Прочитайте отрывок из поэмы М. Ю. Лермонтова «Демон». Какова структурно-композиционная роль синтаксических повторов в данном монологе Демона? Какие синтаксические средства характерны для данного монолога как речевого жанра? Есть ли в данном поэтическом тексте явление нарушения порядка слов (инверсии)? Найдите их и охарактеризуйте. Какова функция риторических вопросов в данном монологе? Найдите синтаксические средства выражения эмоционального переживания Демона. Выявите и сгруппируйте различные формы сравнений в данном тексте и раскройте их значение в формировании его образного смысла.

Я тот, которому внимала
Ты в полуночной тишине,
Чья мысль душе твоей шептала,
Чью грусть ты смутно отгадала,
Чей образ видела во сне.
Я тот, чей взор надежду губит;
Я тот, кого никто не любит;
Я бич рабов моих земных,
Я царь познания и свободы,
Я враг небес, я зло природы,
И, видишь, — я у ног твоих!
Тебе принес я в умиленье
Молитву тихую любви,
Земное первое мученье
И слезы первые мои.
О! выслушай — из сожаленья!
Меня добру и небесам
Ты возратить могла бы словом.
Твоей любви святым покровом
Одетый, я предстал бы там,
Как новый ангел в блеске новом;
О! только выслушай, молю,—
Я раб твой, — я тебя люблю!
Лишь только я тебя увидел —

И тайно вдруг возненавидел
Бессмертие и власть мою.
Я позавидовал невольно
Неполной радости земной:
Не жить, как ты, мне стало больно,
И страшно – розно жить с тобой.
В бескровном сердце луч нежданный
Опять затеплился живей,
И грусть на дне старинной раны
Зашевелилася, как змей.
Что без тебя мне эта вечность?
Моих владений бесконечность?
Пустые звучные слова,
Обширный храм – без божества!

Упражнение 200. Прочитайте стихотворение И. Бродского. Обратите внимание на синтаксическое строение данного стихотворения. Выделите фрагмент, организованный предложениями однотипной грамматической структуры и определите смысловую соотнесенность данного фрагмента с концовкой стихотворения. Какова стилистическая функция однородных глаголов-сказуемых и их роль в формировании пространственно-временной индивидуально-авторской картины мира? Покажите синтаксические средства оформления внутреннего диалога лирического субъекта. Найдите примеры оксюморона. Объясните смысл его употребления. Найдите случаи нарушения прямого порядка слов, объясните роль инверсии.

Я входил вместо дикого зверя в клетку,
выжигал свой срок и крикуху гвоздем в барачке,
жил у моря, играл в рулетку,
обедал черт знает с кем во фраке.
С высоты ледника я озираю полмира,
трижды тонул, дважды бывал распорот.
Бросил страну, что меня вскормила.
Из забывших меня можно составить город.
Я слонялся в степях, помнящих вопли гунна,
надевал на себя, что сызнава входит в моду,
сеял рожь, покрывал черной телью гумна
и не пил только сухую воду.
Я впустил в свои сны вороненый зрачок конвоя,
жрал хлеб изгнанья, не оставляя корок.
Позволял своим связкам все звуки, помимо воя;
перешел на шепот. Теперь мне сорок.
Что сказать мне о жизни? Что оказалась длинной.
Только с горем я чувствую солидарность.

Но пока мне рот не забили глиной,
из него раздаваться будет лишь благодарность.

24 мая 1980

Схема анализа речевой структуры художественного текста

1. Фоносемантический анализ художественного текста.

1.1. Выявить в тексте типовые звукокомплексы и текстотонемы.

1.1.1. Установить, имеет ли данная фонопарадигма анаграмматический характер.

1.1.2. Определить вид анаграммы (языковая, речевая, текстовая) и тип анаграмматического слова или анаграмматического текстоморфа (фонетическая, словообразовательная, слоговая, фонографическая, культурно-эстетическая, палиндром и др.).

1.1.3. Выделить в тексте фоносемантические парадигмы слов, включающихся в анаграмматическое слово.

1.2. Произвести идеографический анализ лексико-смысловой структуры стихотворения.

1.2.1. Выявить ключевые единицы фоносемантических парадигм слов лексико-смыслового и фоносемантического характера.

1.3. Произвести интерпретацию лексико-смысловых и фоносемантических комплексов, выражаемых ключевыми словами.

1.4. Сделать вывод о наличии в тексте слов-идеофонов и охарактеризовать смыслы, выражаемые этими единицами.

2. Анализ словообразовательных единиц художественного текста.

2.1. Выявить в тексте деривационно-неологические лексемы.

2.1.1. Произвести членение неологической лексики на морфы.

2.1.2. Выявить текстоморф и определить лексико-грамматическое значение, выражаемое данной единицей в словообразовательной структуре неологизма.

2.2. Определить тип текстоморфа (неологический/заумь).

2.3. Установить и описать лексические текстовые смыслы, выражаемые «заумной» лексикой и/или неологизмами.

2.4. Определить роль текстоморфа как доминанты в формировании текстовых смыслов.

2.5. Определить тип художественного текста с точки зрения его словообразовательной специфики (текст-палиндром, текст-заумь и текст, содержащий в себе заумные слова словообразовательного, а также звукообразного происхождения).

3. Анализ лексических единиц художественного текста.

3.1. Составить словарь-тезаурус текста.

3.1.1. Выявить в тексте слова, входящие в различные смысловые группы.

3.1.2. Произвести контекстологический и функционально-смысловой анализ этих слов.

3.1.3. Найти в тематических группах ключевые слова (идеологемы).

3.2. Описать лексико-смысловую систему текста.

3.2.1. Установить и описать отношения между тематическими группами слов и блоками данных групп.

3.3. Установить и описать связи лексико-смыслового пространства с другими единицами и структурами текста.

3.3.1. Определить роль лексики в формировании и выражении ядерных и глубинных смыслов в анализируемом тексте.

4. Анализ синтаксических единиц художественного текста.

4.1. Выявить синтаксические единицы, играющие ведущую роль в формировании и выражении художественных смыслов в данном тексте:

4.1.1. Произвести статическое описание синтаксических единиц в тексте.

4.1.2. Определить минимальный и максимальный объем синтаксических единиц в тексте.

4.1.3. Определить и описать связи синтаксических единиц с другими единицами данного текста (с графикой, дикцией, ритмом, интонацией, звуковой формой и др.).

4.2. Произвести структурно-смысловой анализ синтаксических единиц:

4.2.1. На основе лексико-синтаксического анализа текста выявить и описать функции данных единиц.

4.3. Определить роль синтаксических единиц в формировании и выражении глубинных художественных смыслов в тексте.

Образец анализа

Для анализа использовано стихотворение О. Мандельштама «Пусти меня, отдай меня, Воронеж...»:

Пусти меня, отдай меня, Воронеж:
Уронишь ты меня или проворонишь,
Ты выронишь меня или вернешь, —
Воронеж-блажь, Воронеж — ворон, нож...

1935

1. Фоносмысловой анализ

1.1. В тексте стихотворения наличествует типовой повторяющийся звукобуквенный комплекс *врнж/ш*, он содержится в 10 лексемах («воронеж» — 3 раза):

Воронеж (*врнж*), *уронишь* (*рни*), *проворонишь* (*рврни*), *выронишь* (*врни*), *вернешь* (*врни*), *блажь* (*блж*), *ворон* (*врн*), *нож* (*нж*).

1.1.1. Данная фонопарадигма *врнж/ш* имеет анаграмматический характер, т. к. содержится в анаграмматической лексеме «воронеж», включающей в себя фонографические оболочки следующих слов: *вор*, *ор*, *ворон*, *норов*, *жор*, *ров* и др.

1.1.2. Слово «Воронеж» является одновременно языковой и текстовой анаграммой, т. к. эта лексема и вне контекста содержит в себе ряд вышеуказанных лексем (*вор*, *ров*, *ворон* и др.), которые в тексте начинают играть смысловыразительную роль. Данная анаграмма является фонографической и культурно-эстетической, т. к. новообразованные лексемы типа *ворон*, *ров*, *ор*, *вор* и др. в тексте выражают смыслы, связанные с экстралингвистическими параметрами стихотворения (например, ссылка поэта в Воронеж; ожидание поэтом гибели/казни и др.).

1.1.3. Анаграмма «Воронеж» включает в себя две группы слов:

а) фоносмысловая парадигма эксплицитного характера (содержащаяся в тексте): *Воронеж* (3 раза), *уронишь*, *проворонишь*, *выронишь*, *вернешь*, *блажь*, *ворон*, *нож*;

б) фоносмысловая парадигма имплицитного характера: *Воронеж*, *норов*, *ворон*, *нож*, *ров*, *ор*, *жор*, *жен(а)*, *рож(а)*, *рж(а)* и др.

1.2. Фоносмысловые парадигмы слов эксплицитного и имплицитного характера составляют две тематические (функционально-смысловые) группы (ТГ) слов:

ТГ1 – лексика со значением насильственной смерти, произвола, казни и т. п.: *уронишь*, *проворонишь*, *выронишь*, *вернешь*, *Воронеж*, *вор* (выражаемые смыслы: «власть», «Сталин», «НКВД» и т. п.); *норов*, *блажь* (произвол власти, беззаконие и т. п.); *ров*, *нож*, *жор*, *ор* («орудие убийства», «смерть, гибель», «крики казнимых», «место массового захоронения» и т. п.); *ворон* («птица – символ смерти», а также спецавтомобиль, на котором увозили в тюрьму незаконно репрессированных в 30-е гг.: «ворон», «черный воронок», «воронка»...);

ТГ2 – лексика со значением сопротивления, гибели: *норов* («воля и упорство поэта»); *жен(а)* («Н. Я. Мандельштам, разделившая ссылку с мужем и поддерживавшая его дух в течение многих лет»).

1.2.1. Ключевые фоносмысловые слова «Воронеж», «ворон», «нож» и «норов». Базовое ключевое слово – «Воронеж». Данная лексема, утрачивая свое топонимическое значение, становится словом-идеофоном, способным своей звуковой оболочкой выражать текстовые смыслы.

1.3. Тематические группы слов (ТГ1 и ТГ2) вступают в смысловом пространстве текста в оппозицию, в отношении взаимоисключения. ТГ1 (лексика со значением гибели) в количественном отношении (13 слов) преобладает в сопоставлении с ТГ2 (лексика со значением сопротивления). Анаграмма «Воронеж» (ТГ1), таким образом, выражает ядерный (глубинный) смысл этого стихотворения.

1.4. Анаграмма-идеофон «Воронеж» выражает в данном тексте ядерный смысл: неминутая гибель, смерть; возможно, расстрел по произволу власти, НКВД, Сталина и т. п. Последняя строка стихотворения является ключом к фоносемантической и анаграмматической системе данного текста. В этой строке идеофон-анаграмма повторяется дважды, что интенсифицирует смысловое выражение посредством звукокомплекса *врнж/ш* («гибель поэта»). Таким образом, смысловой доминантой этого текста является типовой комплекс текстофоном *врнж/ш*, содержащийся в идеофоне-анаграмме «Воронеж».

2. Анализ словообразовательных единиц

В тексте стихотворения «Пусти меня, отдай меня, Воронеж...» отсутствуют деривационно-неологические лексемы. Однако следует отметить, что, как показал фоносемантический анализ, лексема «Воронеж», являясь идеофоном-анаграммой, претерпевает смысловое обновление. В основе такого процесса неологизации лежит явление омонимии текстового характера. Тематически, хронологически и по общим экстралингвистическим параметрам к данному стихотворению примыкает текст О. Мандельштама, написанный 10–27 декабря 1937 г., незадолго до гибели поэта:

Мой щегол, я голову закину,
Поглядим на мир вдвоем.
Зимний день, колочий, как мякина,
Так ли жестк в зрачке твоём?

Хвостик лодкой, перья черно-желты,
Ниже клюва в краску влит,
Сознаешь ли, до чего щегол ты,
До чего ты щегловит?

Что за воздух у него в надлобье –
Черн и красен, желт и бел!
В обе стороны он в оба смотрит – в обе! –
Не посмотрит – улетел!

2.1. Данный текст содержит в себе неологизмы двух видов: фонографические, грамматические, «жестк» и «черн», а также деривационный неологизм «щегловит».

2.1.1. жестк-, черн-, щегл-овит.

2.1.2. Текстоморфы *жест-* (лексико-грамматическое значение «жесткий, твердый»); *черн-* («цвет угля, ночи»); *щегл-* («птица с яркой желтой, красной и черной окраской»); *-овит-* (значение оттенка какого-л. качества).

2.2. Все текстоморфы – неологические, не заумь.

2.3. Данные текстоморфы выражают в тексте следующие смыслы:

жест-: относится к «зимнему дню», к окружающей действительности, к жизни вообще; в зрачке щегла отразилось вообще «жесткое», «жестокое», «железное» время;

черн:- относится к «воздуху в надлобье щегла»; интенсифицирует и уточняет смысл, выраженный текстоморф «жест»: «жестокое, черное время»;
щегл-овит:- комплексное выражение следующего смысла: «чересчур живая, свободная, независимая птица»; свободный, возможно, в отличие от автора стихотворения.

2.4. Данные текстоморфы совместно с лексическими средствами являются речевыми доминантами выражения текстовых смыслов.

2.5. Стихотворение «Мой щегол, я голову закину...» не являются текстом-палиндромом и текстом-заумью. Данное стихотворение содержит в себе не только неологические лексемы, но и звукообразную лексику (*щегол, колючий, жестк, черно-желтый, ниже клюва, в краску влит, щегол бы, щегловит, черн и красен, желт и бел* и др.), объединенную аллитеративными звукокомплексами *щгл, кл, жлт, влт, щгвлт* и др.

Единицы фонетического и словообразовательного уровней речевой структуры стихотворений О. Мандельштама в тесном единстве с лексико-смысловой структурой играют ведущую роль в выражении текстовых смыслов.

3. Анализ лексических единиц

3.1. Словарь-тезаурус стихотворения О. Мандельштама «Пусти меня, отдай меня, Воронеж...» как система включает в себя три смылотемаические группы слов.

3.1.1. Лексика в данном стихотворении распределяется по следующим ТГ:

ТГ1 – слова со значением жажды освобождения из ссылки свободы: *пусти* (меня); *отдай* (меня); *уронишь* (меня); *проворонишь*; *выронишь* (меня); *вернешь*. Следует отметить, что данная ТГ является лексико-семантической группой, т. к. в нее входят только глаголы.

ТГ2 – слова со значением произвола, совершаемого властью над поэтом: *пусти, отдай, уронишь, проворонишь, выронишь, вернешь, блажь*. Следует отметить, что данная группа в силу высокой смысловой вариативности глаголов включает в себя лексику ТГ1.

ТГ3 – слова со значением гибели, насильственной смерти, казни: *Воронеж, ворон, нож*.

3.1.2. Данные группы лексики выражают три лексико-смысловых комплекса:

а) лирический субъект (поэт) желает, жаждет вырваться из ссылки, понимая, что это все-таки невозможно. Глагольные повторы, лексико-грамматическая однородность (императивное наклонение и модальность возможности) усиливают смысл невозможности обретения свободы;

б) насилие и произвол власти, органов НКВД и лично И. Сталина (данные смыслы выделяются при анализе экстралингвистических параметров текста); неопределенность состояния ссылного поэта усугубляется прямой номинацией «Воронеж – блажь»;

в) гибель лирического субъекта (поэта) неизбежна: прямая номинация орудия убийства – «нож»; символ смерти – «ворон»; текстовое значение идеофона-

анаграммы «Воронеж» – бесконтрольная репрессивная деятельность органов власти НКВД и лично И. Сталина.

3.1.3. Идеологема: а) *пусти* (меня); б) *блажь* (Воронеж); в) *нож* (Воронеж).

3.2. Лексико-смысловое пространство этого стихотворения состоит из трех структурных частей – смыслотематических групп лексики. Лексика внутри ТГ1, ТГ2 и ТГ3 связана достаточно близкими семантическими связями (расстояниями), что обеспечивает смысловую монолитность частей общей смысловой структуры текста.

Смыслотематические блоки (ТГ1, ТГ2 и ТГ3) вступают друг с другом в следующие отношения: ТГ2 и ТГ3 образуют тематическое целое – «произвол власти» → «гибель поэта», в основе которого лежат причинно-следственные связи (произвол власти обусловил развитие трагической ситуации в судьбе поэта).

ТГ1 и ТГ2, ТГ3 вступают в оппозицию взаимоисключения, что интенсифицирует выражение глубинного смысла, складывающегося из двух противопоставленных частей: жажда жизни ↔ неминуемая гибель.

3.3. Лексико-смысловое пространство этого текста тесно взаимодействует с фоносмысловым пространством. Идеофон-анаграмма (фонетический статус слова) «Воронеж» является идеологемой «Воронеж – нож».

3.3.1. Лексика в данном тексте вместе с фонетическими единицами доминирует в формировании ядерного, глубинного смысла, который выражается в единстве и противоположении двух смысловых блоков: жажда жизни и неизбежная трагическая гибель поэта.

4. Анализ синтаксических единиц

4.1. Текст стихотворения «Пусти меня, отдай меня, Воронеж...» состоит из 5 простых двусоставных предложений, объединяющихся в бессоюзное сложное предложение, представляющее собой сложное синтаксическое целое.

4.1.1. Бессоюзное сложное предложение структурировано следующим образом:

1: 2, 3, – 4, 5

4-е и 5-е простые предложения могут рассматриваться в качестве одного простого, построенного на лексико-синтаксическом повторе подлежащего *Воронеж* и однородных сказуемых *блажь* и *ворон, нож*. Простые предложения строятся на явлении однородности сказуемых (1-е простое предложение: *пусти, отдай*; 2-е простое: *выронишь* или *вернешь*; 4-е и 5-е: повтор подлежащего *Воронеж*; 5-е простое: *ворон, нож*)...

4.1.2. Минимальный объем лексико-синтаксической единицы в тексте – словосочетания (подчинительные: *пусти* меня; *уронишь* меня; сочинительные: *пусти, отдай*; *уронишь* иль *проворонишь*; предикативные: *уронишь ты*; *ты выронишь*; *Воронеж – ворон, нож*). Максимальный объем – поэтическая строфа, характеризующаяся структурным единством и смысловой завершенностью.

4.1.3. Строфа как синтетическое единство является синтезом функционирования таких единиц текста, как графика (строфа равна катрену); ритм и метр

(строфа представляет собой четыре пятистопных стиха с парной рифмой (женская – женская; мужская – мужская); звуковая форма (единство однотипных интонационных фигур; затрудненная дикция: *-неж* ↔ *блажь*, *-неж* ↔ *ворон* ↔ *нож*; звукопись: типовой звукокомплекс *внж/ш*); лексика (строфа выражает сложное лексико-смысловое пространство, описанное в п. 3 анализа).

4.2. Синтаксические повторы (*пусти, отдай* – императивные формы наклонения глагола), лексико-грамматическая однотипность предложений (прямое отражение в 1-м предложении, имплицитное обращение во 2-м и 3-м предложениях, 4-е и 5-е – это предложения тождества с именной частью сказуемого и т. д.) интенсифицирует выражение лексических смыслов «жажда жизни», «возможность свободы» и «неминуемая гибель».

4.2.1. Ведущая функция синтаксических единиц в данном тексте заключается в усилении выражения общих текстовых смыслов.

4.3. Лексико-грамматическая однотипность синтаксических структур поэтической строфы организует и структурирует лексико-смысловое пространство стихотворения, усиливая и углубляя единство и противоречие двух глубоких смысловых блоков – «жажда жизни» и «неизбежная гибель поэта».

Синтаксические единицы данного стихотворения наряду с фонетическими и лексическими единицами доминируют в формировании и усилении выражения общих текстовых смыслов.

Вопросы для самопроверки

1. Назовите и охарактеризуйте основные единицы речевой структуры художественного текста.
2. Раскройте понятие лингвистической доминанты художественного текста.
3. Назовите и охарактеризуйте функции единиц речевой структуры художественного текста.
4. Дайте определение социофонемы, психофонемы и текстофонемы.
5. Охарактеризуйте основной закон функционирования и смысловыражения фонетических единиц художественного текста.
6. Что такое анаграмма? Назовите типы анаграммы.
7. Какова связь между процессами выражения ассоциативных фонетических смыслов и лексических смыслов?
8. Охарактеризуйте процессы художественной неологии. Назовите типы неологизмов в художественном тексте.
9. Как соотносятся такие единицы морфологического уровня языка и текста, как морфемы, морфы и текстоморфы?
10. Что такое палиндром? Что общего между явлениями анаграммы и палиндрома?
11. Каковы функции синонимов, антонимов, омонимов и паронимов в художественном тексте?
12. Что такое функционально-текстовый класс слов?
13. Дайте определение ключевого слова в лексико-смысловой системе художественного текста.

14. Дифференцируйте понятия концепта, идеологемы и ключевого слова.
15. Дайте определение тезауруса поэтического текста.
16. Охарактеризуйте метод художественной (поэтической) идеографии.
17. Как соотносятся глубинные и периферийные художественные смыслы? Поясните на примере стихотворения А. С. Пушкина «Памятник» («Я памятник себе воздвиг нерукотворный...»).
18. Какую роль играет лексика в общесистемном выражении художественных смыслов? Какое место занимает лексика в уровневой структуре речевой системы художественного текста?
19. Назовите и охарактеризуйте единицы синтаксического уровня речевой структуры художественного текста.
20. Разведите понятия поэтической и прозаической строф.
21. Назовите и охарактеризуйте функции строфы в художественном тексте.
22. Почему поэзию И. Бродского называют синтаксической? Приведите примеры синтаксической доминанты на материале стихотворения И. Бродского «Архитектура».
23. Дайте определение феномена комплексного выражения художественных смыслов в тексте.
24. Почему парадигма единиц речевой структуры художественного текста является иерархической? Охарактеризуйте иерархическое строение речевой структуры художественного текста.

ГЛАВА 7

АНАЛИЗ ПАРАЛИНГВИСТИЧЕСКИХ СРЕДСТВ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

Поэтическая графика. – Дикция. – Интонация. – Ритм

Упражнение 201. Прочитайте фрагмент из книги «Основы языкознания» Б. Ю. Нормана. В чем заключается, по его мнению, феномен художественного текста? Какие единицы текста, кроме языковых, вы можете назвать?

Даже форма и величина букв, длина и расположение строк и т. п. – все это может нести определенную информацию для читателей художественного текста. Известны, в частности, образцы так называемой визуальной поэзии: когда стихотворение своими строками образует очертания, скажем, вазы или женской фигуры. (Большим мастером таких «поэтических картин» был французский поэт Гийом Аполлинер, а из наших современников часто к ним прибегает Андрей Вознесенский.)

Подытоживая, следует сказать: литературное произведение – многослойный и многомерный феномен. И если мы хотим читать роман или поэму не только «вширь», но и «вглубь», если хотим за единицами естественного языка увидеть еще один слой – специальных литературных и культурных знаков,

символов, намеков, – то нужно специально учиться этому другому языку, языку словесного искусства. Нужно терпеливо вникать в иную культуру, в иные эпохи и прежде всего надо просто допускать, что в произведении сказано что-то кроме того, что прочитывается первым взглядом (Норман, 1996, с. 31–33).

Упражнение 202. Прочитайте фрагмент из книги Ю. В. Казарина «Поэтический текст как система». В чем заключается функция поэтической графики?

Графические, визуальные тексты крайне культурны, что приводит к тому, что обывательское восприятие такого рода поэзии заходит в тупик и оценивает их в качестве антикультурных текстов или не-текстов вообще. Эстетический парадокс заключается в том, что авангардное искусство (модернизм, постмодернизм) доводит до абсурда отсутствие в искусстве в целом функции материально ощутимой пользы, подчеркивая тем самым мнимую бесполезность искусства как такового. Поэтическая графика – явление знаковое, причем такая знаковость бывает доведена до степени абсолютно символической, т. е. типовой и устойчивой в рамках данной визуальной поэзии, самозначимой, самодовлеющей, уже отделившейся стороной от других сторон текста, просто изображением чего-либо, рисунком по сути своей. Графический рисунок визуального стихотворения также моделирует каркас смысловой структуры текста, схематически показывая текстовую проекцию той или иной картины мира художника.

Поэтическая графика выполняет различные функции, а графико-смысловой эффект зависит непосредственно от фактуры визуального стихотворения (Казарин, 1999, с. 102).

Упражнение 203. Визуальный поэтический текст – это результат синтеза двух видов деятельности – поэтической (словесной) и изобразительной (графической). Прочитайте утверждение художника Э. Неизвестного. Какова, по мнению художника, основная функция той или иной части/единицы художественного целого?

Стремление к синтезу – это не узкопрофессиональная попытка подогнать различные виды искусств к некой внешней гармонии, а совокупное мышление. Синтез не эклектика, где собрано все волей случая. Синтез в искусстве – это организм, где каждая часть выполняет принадлежащую ей функцию, а в целом части составляют эстетическое единство (Неизвестный, 1992, с. 37).

Анализ функциональных типов поэтической графики

Упражнение 204. Обратите внимание на графическое исполнение стихотворения С. Полоцкого и попытайтесь соотнести его с содержанием текста. Какая единица поэтической графики (графема, графическое единство, авторская орфография и пункту-

ация и т. п.) доминирует в данном тексте? Сформулируйте основную идею стихотворения и определите, какую роль в ее выражении играет графика.

Крест пречестный церкви слава,
На нем умре наша глава
Христос Господь, всех спаситель,
Кровию си искупитель.

Хотя дело
си весело
Совершити,
должен быти
Креста чтитель
и любитель.

И от него все дела начинати	в распятом на нем вину уповати.
Он бо обыче тех благословити,	и же крест на ся тщася возложитьи.
В началех дел си и конец дарует,	какова в делех кто благопотребует
Крест на демона меч от бога даны	и на вся, и же гонят христианы.
Сим враг Голиаф адский посечеса,	и жало смерти грех в конец сотресея.

Сей царем верным
в бранех помогает,
нечестивыя
враги истребляет.
Он православным
есть защищение,
гонителем же
в водах топление.
Его zde знамя
впередe полагало,
его те силы,
царю наш, желаю.

Да та тя вславит, яко Константина,
чтители суща приснодевы сына.
Да будет ти крест, яко столп огненный
в нощи, а во дни — облак божественный.

Щит твоим людем,
страх же враждующим,
на христианы
со мечем идущим.
Сим Христос враги
своя победил есть,
да христианы
от варвар спасеши,
сам в силе его
много лет живеши.

Упражнение 205. В чем необычность стихотворения «Пирамида» Г. Державина? Почему поэт избрал графическую форму пирамиды?

Зрю,
Зарю,
Лучами,
Как свечами,
Во мраке блестящу,
В восторг все души приводящу.
Но что? – от солнца ль в ней толь милое блистанье?
Нет! – Пирамида – дел благих воспоминанье.

Упражнение 206. Что такое акrostих? Покажите его признаки на примере следующих стихотворений И. Анненского и М. Кузмина. В чем выражается графическая специфика этих акrostихов?

ИЗ УЧАСТКОВЫХ МОНОЛОГОВ

Сонет

ПЕро нашло мозоль... к покою нет возврата;
ТРУдись, как А-малю, ломая А-кростих,
ПО ТЕМным вышкам... Вон! По темпу пиччикато...
КИдаю мутный взор, как пріпертый жених...

НУ что же, что в окно? Свобода краше злата.
Начало есть... Ура!.. Курнуть бы... Чирк – и пых!
«ПАРнас. Шато»? Зайдем! Пст... кельнер! Отбивных
МЯсистой, и флакон!.. Вальдшлесхен? В честь соб-брата!
ТЬфу... Вот не ожидал, как я... чертовски – ввысь
К НИзинам невзначай отсюда разлетись
ГАЗелью легкою... И где ты, прах поэта?!

Эге... Уж в ялике... Крестовский? О-це бис...
ТАбань, табань, не спи! О «Поплавке» сонета

.....
Петру Потемкину на память книга эта.

1909

И. Анненский

ПОСВЯЩЕНИЕ

Акrostих

Валы стремят свой яростный прибор,
А скалы все стоят неколебимо,

Летит орел, прицелов жалких мимо, —
 Едва ли кто ему прикажет: «Стой!»
 Разящий меч готов на грозный бой
 И зов трубы звучит неумомимо.
 Ютясь в тени, шипит непримиримо
 Бессильный хор врагов, презрен тобой.
 Ретивый конь взрывает прах копытом.
 Юродствуй, брат, позоря Букефала!
 Следи, казнясь, за подвигом открытым!
 О лет царя, как яро прозвучала
 В годах, веках труба немолчной славы!
 У ног враги, безгласны и безглавы.

1906

М. Кузмин

Упражнение 207. В чем заключается графическая особенность стихотворения В. Брюсова «Треугольник»? Почему поэт избрал графическую форму треугольника? Как соотносится графика стихотворения с его содержанием?

Я
 еле
 качая
 веревки
 въ синели
 не различая
 синихъ тоновъ
 и милой головки,
 летаю въ просторѣ
 крылатый какъ птица
 межъ лиловыхъ кустовъ!
 но въ заманчивомъ взорѣ,
 знаю, блещетъ алѣя зарница!
 и я счастливъ ею безъ словъ!

Упражнение 208. Расшифруйте содержание стихотворения «Бобэоби – пелись губы...» В. Хлебникова, учитывая точку зрения поэта на особую значимость букв, высказанную в статье «Художники мира», отрывок из которой приводится ниже.

Задачей труда художников было бы дать каждому виду пространства особый знак. Он должен быть простым и не походить на другие. Можно было бы прибегнуть к способу красок и обозначит *м* темно-синим, *в* – зеленым, *б* – красным, *с* – серым, *л* – белым и т. д. Но можно было бы для этого мирового

словаря, самого краткого из существующих, сохранить начертательные знаки. Конечно, жизнь внесет свои поправки, но в жизни всегда так бывало, что вначале знак понятия был простым чертежом этого понятия. И уж из этого зернаросло дерево особой буквенной жизни.

Мне *Вэ* кажется в виде круга и точки в нем:



Ха – в виде сочетания двух черт и точки:



Зэ – вроде упавшего *К*, зеркало и луч:



Л – круговая площадь и черта оси:



Ч – в виде чаши:



Эс – пучок прямых:



Но это ваша, художники, задача изменить или усовершенствовать эти знаки. Если вы построите их, вы завяжете узел общезвездного труда.

Предполагаемый опыт обратить заумный язык из дикого состояния в домашнее, заставить его носить полезные тяжести заслуживает внимания.

Ведь «вритти» и по-санскритски значит «вращение», а «хата» и по-египетски «хата».

Задача единого мирового научно построенного языка все яснее и яснее выступает перед человечеством.

Задачей вашей, художники, было бы построить удобные меновые знаки между ценностями звука и ценностями глаза, построить сеть внушающих доверие чертежных знаков.

В азбуке уже дана мировая сеть звуковых «образов» для разных видов пространства; теперь следует построить вторую сеть – письменных знаков – немые деньги на разговорных рынках.

Конечно, вы будете бояться чужого вдохновения и следовать своему пути.

Упражнение 209. Прочитайте фрагмент следующего стихотворения В. Каменского и интерпретируйте его содержание, передаваемое графическими средствами.

Вот еще один друг
Проницательный звучно
Созерцательный круг
Бережет неразлучно.
 Каждый свою.
 Ю-уи-ю-ую.

И расстрельная трель.

 Чок-й-чок.
 Чтрррррр Ю.

И моя зарева свирель.

 Лучистая,
 Чистая,
 Истая.
 Стая.
 Тая.
 Ая.
 Я.

Кто я?
Жаворонок над полями
Созревающих дней.
Пою и пою.
Всё о ней и о ней – о Ю.

Какой графический прием использует поэт? Почему поэт создает графический образ треугольника? Обратите внимание на функцию графического исполнения в формировании многоплановости его содержания. В чем смысл такого исполнения?

Упражнение 210. Прочитайте стихотворение С. Кирсанова «Мой номер». Опишите графический рисунок стихотворения. Как соотносится графическая форма стихотворения с его содержанием?

Номер
стиха
на экзамен
цирку
ареной чувств моих и дум —
уверенных ног
расставляя
к
р у
и л
ц ь
по проволоке строчки,
качаясь,
иду.
Зонт Звон
золот. зонт
Круг Рук
мертв. вёрт.
Шаг... Флаг.
Сталь. Стал.
Взвизг! Вниз!
Жизнь, вскрик! Мыщ скрип, стон! Мир скрыт, лишь
крик стогн!
Всю жизнь
глядеть
в провал
пока
в аорте
кровь дика!
Всю жизнь —
антрэ,
игра,
показ!
Алле!
Циркач стиха!

Упражнение 211. Определите функцию графики стихотворения С. Третьякова «Веер».

Пестря
Страдая
В павлиньих кружанах
Тепло горностаев
Раскройте, закройте
Чтоб плавно
На флейте
Разбрызгались луны
Что в окнах плескучих стоят!

Вея
В крас
Пьяных
Маев
Пойте
Явно
Пейте
Юно
Яд!

1913

Какая графическая единица доминирует в рисунке? Как следует читать текст этого стихотворения? Попробуйте произвести запись этого текста традиционно, нефигурным, образом.

Упражнение 212. Прочтите стихотворение И. Бродского «Фонтан». В чем особенность графической структуры строф данного стихотворения? Почему поэт использует подобный графический рисунок?

Из пасти льва
струя не журчит и не слышно рыка.
Гиацинты цветут. Ни свистка, ни крика,
никаких голосов. Неподвижна листва.
И чужда обстановка сия для столь грозного лика,
и нова.
Пересохла уста,
и гортань проржавела: металл не вечен.
Просто кем-нибудь наглухо кран заверчен,
хоронящийся в кущах, в конце хвоста,
и крапива опутала вентиль. Спускается вечер;
из куста
сонм теней
выбегает к фонтану, как львы из чаши.
Окружают сородича, спящего в центре чаши,
перепрыгнув барьер, начинают носиться в ней,
лижут морду и лапы вождя своего. И, чем чаще,
тем темней
грозный облик. И вот
наконец он сливается с ними и резко
оживает и прыгает вниз. И все общество резко
убегает во тьму. Небосвод
прячет звезды за тучу, и мыслящий трезво
назовет
похищенье вождя –
так как первые капли блестят на скамейке –
назовет похищенье вождя приближеньем дождя.
Дождь спускает на землю косые линейки,
строя в воздухе сеть или клетку для львиной семейки
без узла и гвоздя.
Теплый
дождь
моросит.
Но, как льву, им гортань
не остудишь.
Ты не будешь любим и забыт не будешь.
И тебя в поздний час из земли воскресит,
если чудищем был ты, компания чудищ.
Разгласит
твой побег
дождь и снег.
И, не склонный к простуде,
все равно ты вернешься в сей мир на ночлег.
Ибо нет одиночества больше, чем память о чуде.
Так в тюрьму возвращаются в ней побывавшие люди
и голубки – в ковчег.

Анализ дикции

Упражнение 213. Прочитайте фрагменты из книги Ю. В. Казарина «Поэтический текст как система». Дайте определение поэтической дикции. Определите соотношение графики и дикции. Найдите примеры нарушения чистоты дикции в русской поэзии XVIII в. Почему именно в XVIII в. поэты достаточно часто нарушали фонетическую сочетаемость стихов фонолексем? Дайте определение фонетической гармонии художественного текста.

Знаки поэтической графики фонетичны. Единицей дикции является звукобуква как графический выразитель таких дифференциальных фонетических признаков текстофоном, как ряд, подъем, лабиализация (гласные) и место/способ образования, участие голоса и палатализация (согласные).

Дикция как единица дискурсного характера выражает в основном акустическую и физиологическую (артикуляционную) организацию стиха (строки), строфы и всего поэтического текста в целом.

Дикция связана с аллитерацией, звукописью, но связь эта относительна. Основное содержание дикции – это благозвучность и музыкальность как следствие звукофизической гармонии. Стихи иногда содержат в себе нарушения такой гармонии, например: *слыхали ль вы, глаза закрыл, уже желтеют* и т. п.» (Казарин, 1999, с. 113).

Дикция поэтического текста зависит главным образом от фонетической сочетаемости стыков фонолексем, фоносинтагм, фоновысказываний. Нарушение такой сочетаемости выражается в следующем:

- 1) в окказиональной долготе согласных и гласных звуков на стыках фонетических слов, словосочетаний и предложений;
- 2) в затрудненном произношении взрывных со взрывными, свистящих со свистящими, шипящих с шипящими согласными звуками на стыках фонетических единств;
- 3) в появлении слоговых/морфемных окказионализмов на стыках фонетических единств;
- 4) в аллитеративной насыщенности, перегруженности стиха;
- 5) в наличии более двух сочетающихся односложных слов в стихе;
- 6) в повторяемости (более двух раз) одного и того же гласного/согласного звука в начале/конце фонетического единства;
- 7) в наличии более одного-двух иноязычных слов в стихотворной строке, реализующих не типичные для русской фонетики и русского произношения фоноэпические комплексы, что приводит к манерности дикции.

Поэтическая дикция – явление культурно-эстетического характера – может быть не только единицей текстообразующей, стилеобразующей, но и единицей идиостилеобразующей (Там же, с. 116).

Фонетическая гармония, «чистая», незатрудненная дикция интенсифицирует проявление и выражение практически всех поэтических смыслов – языковых, культурно-эстетических и духовных.

Наличие фонетической гармонии, или незатрудненной дикции, в поэтическом тексте делает данный текст образцом изящной словесности (Там же, с. 117).

Упражнение 214. Почему А. С. Пушкин стихотворную строку К. Н. Батюшкова «Соломы жесткий пук, свет бледный пепелища» оценил словами «Какая дрянь!»? Обоснуйте оценки А. С. Пушкина «дурно» и «слабо», относящиеся к следующим поэтическим фразам К. Н. Батюшкова: «мастик благоуханных», «там нет уже цветов», «бледных детство», «в первый раз зрел».

Упражнение 215. После стихов К. Н. Батюшкова

Нрав тихий ангела, дар слова, тонкий вкус.
Любви и очи и ланиты.

А. С. Пушкин делает пометы «Прелесть» и «Звуки итальянские! Что за чудотворец этот Батюшков». Чем объясняется такая высокая оценка стихов? Проанализируйте стыки фонолексем в данных стихах. Сделайте вывод о степени «чистоты» дикции фрагмента стихотворения К. Батюшкова «Разлука».

Упражнение 216. Какую цель преследовал А. С. Пушкин в записках на полях второй части «Опытов в стихах и прозе» К. Н. Батюшкова?

Упражнение 217. Приведите примеры нарушения дикции и благозвучности стиха.

Анализ интонационных особенностей

Упражнение 218. Прочитайте 25 законов русской интонации из книги Н. В. Черемисиной-Ениколоповой «Законы и правила русской интонации». Сгруппируйте законы русской интонации по сферам функционирования. Определите круг основных функций русской интонации. Может ли интонация выражать в тексте то или иное значение? Покажите на примере. Дайте определение гармонического центра предложения. Выявите материальные знаки выражения интонации в устной и в письменной речи.

I. Интонация содержательна синтаксически и семантически и оформляет не только устную, но и письменную речь.

II. Интонационные и синтаксические характеристики могут взаимно компенсироваться (А. М. Пешковский).

III. Интонация речи (текста) реализуется во взаимосвязи ее с ритмом. При порождении речи ритм управляет интонацией.

IV. Размещение в синтагме слов определенной акцентной структуры образует в художественной речи ритмические фигуры трех типов.

V. Речевая интонация определяется интонированием трех ритмоинтонационных единиц – фонетического слова, синтагмы и предложения.

VI. Элементарной семантико-синтаксической и ритмоинтонационной единицей является синтагма как «порция» идущего потока речи.

VII. В стихотворной речи сосуществуют две ритмические организации – синтагменный (смысловой) ритм и метроритм.

VIII. Все многообразие синтагм в русском языке может быть представлено 14 типовыми моделями, которые варьируются в тексте.

IX. Каждая ритмоинтонационная единица (фонетическое слово, синтагма и предложение) характеризуется ритмоинтонационной цельностью и отдельностью.

X. Цельность ритмоинтонационной единицы определяется организованностью ее динамической (силовой), мелодической и темповой структур.

XI. Основной, доминантной частной интонационной структурой в каждой ритмоинтонационной единице является динамическая структура, определяющая формирование смысла как при порождении, так и при восприятии речи.

XII. Динамическая структура (ритмика) слова определяется зависимостью силы безударных гласных от положения по отношению к словесному ударению (А. А. Потемня).

XIII. Динамические структуры слова, синтагмы и предложения относительно изоморфны и подчиняются единой формуле, которая предложена Потемней для фонетического слова и может быть распространена на синтагму и предложение.

XIV. Интонационная весомость слова зависит от его частеречной принадлежности и от позиции в тексте.

XV. В норме синтагматическое и фразовое ударения занимают финальную позицию (Л. В. Щерба).

Нефинальные смысловые ударения заданы в письменном тексте семантико-синтаксически и связаны с выражением эмоционально-экспрессивных оттенков значения.

XVI. В фонетическом слове, синтагме и предложении возможны «провалы звучности» на малозначимых элементах текста.

XVII. Мелодическая структура слова зависит прежде всего от его динамической структуры.

Мелодические структуры синтагмы и предложения зависят не только от их динамических структур, но и от семантики и синтаксиса текста, а также от его эмоционально-экспрессивных особенностей.

XVIII. 14 типовым синтаксическим моделям синтагм соответствуют в русском языке 10 типовых мелодем.

XIX. Мелодика конкретной синтагмы в потоке речи зависит не только от ее позиции, но и от вида ритмической фигуры.

XX. Различные комбинации мелодем формируют тип мелодической структуры предложения.

XXI. С ритмом и мелодикой связана гармоническая организация художественной речи, основанная на принципе «золотого сечения». Точка «золотого сечения» (гармонический центр) совпадает с мелодической вершиной предложения. Гармоническая организация имеет иерархическую структуру: проявляется на уровнях предложения, строфы, абзаца, художественного целого.

XXII. Гармонический центр выполняет не только эстетическую, но и семантическую функцию – обозначает границы композиционных частей предложения, абзаца, художественного целого и выделяет наиболее информативные отрезки текста.

XXIII. Темп произношения синтагмы и стиховой строки определяется тенденцией к изохронности, которая обусловлена физиологически (для синтагм) и метроритмически (для стиховых строк).

XXIV. Разрыв цельности фонетического слова, синтагмы или предложения воспринимается как ошибка, сигнал спонтанной речи или как стилистический прием.

XXV. Отдельность ритмоинтонационной единицы проявляется в том, что русские слова, синтагмы и предложения имеют фонетические (интонационные) пограничные сигналы конца.

В письменном тексте формально могут быть заданы 42 варианта интонации конца для повествовательного предложения (Черемисина-Ениколопова, 1999, с. 295–297).

Упражнение 219. Прочитайте следующие утверждения. Сопоставьте их. Дайте определение основной функции интонации в художественном тексте.

...Индивидуальный поэтический ритм обладает способностью информировать о неповторимом состоянии, поскольку лежащая в его основе интонация имеет денотативный характер (Ковтунова, 1986, с. 9).

...Не может быть ложных интонаций, ибо интонация – это действительность (Жинкин, 1965, с. 36).

Упражнение 220

И. И. Ковтунова дифференцирует интонацию смысловую и ритмическую, так определяя функции данных единиц ПТ:

1) функции смысловой интонации – подчеркивание, расцветивание и нюансировка буквального смысла (смысла, выражаемого вербально);

2) функции ритмической интонации заключаются в смыслообразовании, т. е. «ритмическая интонация служит основой сцепления и сопоставления словесных значений, в результате которого выражается глубинный поэтический

смысл» (Ковтунова, 1986, с. 12). По мысли И. И. Ковтуновой, именно ритмическая интонация, в отличие от смысловой, «вписана в текст», а степень ее допустимого присутствия является искомой величиной» (Там же), т. е. ритмическая интонация имеет свои материальные знаки выражения (к которым И. И. Ковтунова относит, например, такие, как речевой субъект и речевой адресат, так как рассматривает данную проблему в рамках поэтического синтаксиса, а не текста в целом) (Там же).

Какие функции И. И. Ковтунова приписывает интонации? Чем отличается смысловая интонация от ритмической? Можно ли разделить интонацию на два вида – синтаксическую и текстовую?

Упражнение 221. Дополните список материальных знаков выражения интонации, приведенный ниже. Назовите наиболее эффективные материальные знаки выражения интонаций.

Графика, дикция, ритм, прямая речь, эпиграф, цитата, аллюзия...

Упражнение 222. Прочитайте вслух стихотворение М. Цветаевой «Белогвардейцы! Гордиев узел...». Обратите внимание на знаки препинания, определите их функцию в построении интонации стихотворения. Почему все высказывания сопровождаются восклицательным знаком?

Белогвардейцы! Гордиев узел
Доблести русской!
Белогвардейцы! Белые грузди
Песенки русской!

Белогвардейцы! Белые звезды!
С неба не выскрести!
Белогвардейцы! Черные гвозди
В ребра Антихристу!

27 июля 1918

Упражнение 223. Прочитайте стихотворение М. Цветаевой «Цыганская свадьба». Сгруппируйте употребляющиеся в тексте знаки препинания, выявите в их составе доминирующий знак препинания, определите его значимость в формировании интонационного рисунка стихотворения. Попытайтесь прочитать это стихотворение без тех знаков препинания, употребление которых не является нормативным. Обратите внимание, как это отражается на изменении интонации стихотворения. Проследите, как интонация стихотворения связана с его смыслом.

Из-под копыт –
Грязь летит!
Перед лицом –
Шаль, как щит.

Без молодых
Гуляйте, сваты!
Эй, выноси,
Конь косматый!

Нé дали воли нам
Отец и мать, –
Целое поле нам –
Брачная кровать!

Пьян без вина и без хлеба сыт –
Это цыганская свадьба мчит!

Пóлон стакан.
Пуст стакан.
Гомон гитарный, луна и грязь.
Вправо и влево качнулся стан:
Князем – цыган!
Цыганом – князь!
Эй, господин, берегись, – жжет!
Это цыганская свадьба пьет!

Там, на вóрохе
Шалей и шуб, –
Звон и шорох
Стали и губ.
Звякнули шпоры,
В ответ – мониста.

Скрипнул под чьей-то рукою
Шелк.
Кто-то завыл, как волк,
Кто-то – как бык – храпит.
Это цыганская свадьба спит.

25 июня 1917

Упражнение 224. Прочитайте вслух стихотворение И. Иртеньева «Страшная картина». Определите, как и почему интонация первой строфы принципиально отличается от интонации последующих строф. Выявите материальные знаки выражения авторской интонации. Какова роль повторов в усилении эмоциональности интонации?

Какая страшная картина,
Какой порыв, какой накал!
По улице бежит мужчина,
В груди его торчит кинжал.

«Постой, постой, мужчина резвый,
Умерь стремительный свой бег!» –
Вослед ему кричит нетрезвый
В измятой шляпе человек.

«Не для того тебя рожала
На божий свет родная мать,
Чтоб бегать по Москве с кинжалом
И людям отдых отравлять!»

Упражнение 225. Прочитайте стихотворение в прозе И. С. Тургенева «Сфинкс». Почему жанр этого литературно-художественного текста автор определяет как стихотворение? Как это связано с интонацией и ритмико-мелодическим строем произведения? Попробуйте изобразить графически (используя восходящие и нисходящие стрелки, горизонтальные и вертикальные линии и пр.) интонационный рисунок этого текста по строфам. Найдите и обобщите все используемые в тексте знаки препинания. Как различаются их функции в оформлении интонации? Покажите роль знаков препинания в создании эмоциональной тональности текста. Какие средства использует автор для передачи интонационного многоголосия? Есть ли в этом тексте несобственно-прямая речь, как она интонационно и пунктуационно выделяется в тексте?

Изжелта-серый, сверху рыхлый, исподнизу твердый, скрипучий песок...
песок без конца, куда ни взглянешь!

И над этой песчаной пустыней, над этим морем мертвого праха высится
громкая голова египетского сфинкса.

Что хотят сказать эти крупные, выпяченные губы, эти неподвижно-расширенные, вздернутые ноздри – и эти глаза, эти длинные, полусонные, полувнимательные глаза под двойной дугой высоких бровей?

А что-то хотят сказать они! Они даже говорят – но один лишь Эдип умеет разрешить загадку и понять их безмолвную речь.

Ба! Да я узнаю эти черты... в них уже нет ничего египетского. Белый, низкий лоб, выдающиеся скулы, нос короткий и прямой, красивый белозубый рот, мягкий ус и борода курчавая – и эти широко расставленные небольшие глаза... а на голове шапка волос, рассеченная пробором... Да это ты, Карп, Сидор, Семен, ярославский, рязанский мужичок, соотчич мой, русская косточка! Давно ли попал ты в сфинксы?

Или и ты тоже что-то хочешь сказать? Да, и ты тоже – сфинкс.

И глаза твои – эти бесцветные, но глубокие глаза говорят тоже... И так же безмолвны и загадочны их речи.

Только где твой Эдип?

Увы! не довольно надеть мурملку, чтобы сделаться твоим Эдипом, о всероссийский сфинкс!

Декабрь 1878

Анализ поэтического ритма

Упражнение 226. Прочитайте данные Ю. В. Казариным определения поэтического ритма. Почему стало возможным существование множественного, неоднозначного определения поэтического ритма? Выявите аспекты, которые отображены в данном определении ритма. Определите основную и вторичные функции поэтического ритма. Как соотносятся узкое и широкое понимание термина «поэтический ритм»? Как соотносятся категории поэтического метра и поэтического ритма? Почему данные понятия не совпадают?

Поэтический ритм – это:

- 1) явление языковое сверхуровневого, суперсегментного характера;
- 2) явление речевое, связанное с акцентологией вообще и с декламацией в частности;
- 3) явление стиховое, т. е. стихообразующее в целом, превращающее в стихи любой отрезок/фрагмент речи или текста;
- 4) явление идиостилевое, связанное прежде всего с индивидуально-авторской интонацией (антропологический аспект);
- 5) категория поэтики стихотворного текста;
- 6) явление культуры, связанное с национальной поэзией («народные» ритмы Кольцова и Некрасова, например);
- 7) явление эстетическое, связанное с художественным методом, направлением, школой, манерой.

Поэтический ритм – это индивидуально-авторская реализация в стихотворном тексте компонентов и единиц силлаботонической системы русской поэзии (узкое понимание термина).

Поэтический ритм – это возможности тонической организации русской просодической системы в целом (широкое понимание термина). Единица ритма в широком смысле – каноническое/эталонное положение ударного слога в метрической стопе. Единица ритма в узком смысле – акцентные отступления от метрического канона/эталона. Такими отступлениями являются пиррихий и спондей (Казарин, 1999, 117–121).

Упражнение 227. Прочитайте сформулированные Ю. В. Казариным этапы графического метода оценки поэтического ритма А. Белого. Почему и за что В. М. Жирмунский и Б. Л. Пастернак критиковали графический метод А. Белого? Каковы положительные черты данного метода?

Графический метод оценки поэтического ритма А. Белого состоит из пяти этапов:

1. Составление метрической схемы стихотворения.
2. Фиксация и выделение отступлений от канонического метра.
3. Объединение данных акцентных отступлений в графические фигуры (путем соединения их в метрической схеме отрезками прямой).

4. Определение «скорости» поэтического ритма данного стихотворения.

5. Классификация и оценка индивидуального поэтического ритма по шкале «богатый – бедный» (Казарин, 1999, с. 120).

Упражнение 228. Прочитайте вслух стихотворение А. С. Пушкина «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...». Определите метр этого текста, а также составьте метрическую схему первой и второй строф. Найдите в первых двух строфах данного текста отступления от ямбического размера (метра). Отметьте в метрической схеме наличие пиррихий, спондеев и других акцентологических нарушений канонического ямба. Произведите анализ поэтического ритма данного стихотворения, используя графический метод оценки ритма (по шкале «богатый – бедный»).

Упражнение 229. Сделайте графический анализ стихотворений «Элегия» и «Суровый Дант не презирал сонета...» А. С. Пушкина, сопоставьте ритмические фигуры и выявите ритмические особенности этих текстов. Почему поэтический ритм стихотворения «Элегия» сложнее и богаче, чем ритм второго стихотворения?

Упражнение 230. Прочитайте стихотворение Н. Гумилева «Вечер». Почему поэтический ритм этого стихотворения можно считать богатым? Определите количество спондеев и пиррихий в этом текста. Почему наличие пиррихий «ускоряет» поэтический ритм, а наличие спондеев «замедляет» его?

Как этот ветер грузен, не крылат!
С надтреснутою дыней схож закат,

И хочется подталкивать слегка
Катящиеся вяло облака.

В такие медленные вечера
Коней карьером гонят кучера,

Сильней веслом рвут воду рыбаки,
Ожесточенней рубят лесники

Огромные, кудрявые дубы...
А те, кому доверены судьбы

Вселенского движения и в ком
Всех ритмов бывших и небывших дом,

Слагают окрыленные стихи,
Расковывая косный сон стихий.

Упражнение 231. Прочитайте две первые строфы стихотворения А. С. Пушкина «Утопленник». Почему поэтический ритм этого стихотворения можно считать бедным?

Почему хоренческий русский стих по своим ритмическим возможностям менее богат, чем ямбический?

Прибежали в избу дети,
Второпях зовут отца:
«Тятя! тятя! наши сети
Притащили мертвеца».
«Врите, врите, бесенята, –
Заворчал на них отец; –
Ох, уж эти мне робята!
Будет вам ужо мертвец!

Суд наедет, отвечай-ка;
С ним я ввек не разберусь;
Делать нечего; хозяйка,
Дай кафтан: уж поллетусь...
Где ж мертвец?» – «Вон, тятя, э-вот!»
В самом деле, при реке,
Где разостлан мокрый невод,
Мертвый виден на песке.

Упражнение 232. Произведите графический анализ поэтического ритма стихотворения Б. Пастернака «На пароходе». Выявите динамику ритма этого текста. Определите индивидуально-авторские особенности ритма этого стихотворения.

Был утренник. Сводило челюсти,
И шелест листьев был как бред.
Синее оперенья селезня
Сверкал за Камою рассвет.

Гремели блюда у буфетчика.
Лакей зевал, сочтя судки.
В реке, на высоте подсвечника,
Кишмя кишели светляки.

Они свисали ниткой искристой
С прибрежных улиц. Было три.
Лакей салфеткой тщился выскрести
На бронзу всплывший стеарин.

Седой молвой, ползущей исстари,
Ночной былиной камыша
Под Пермь, на бризе, в быстром бисере
Фонарной ряби Кама шла.

Волной захлебываясь, на волос
От затопленья, за суда
Нырля и светильней плавала
В лампаде камских вод звезда.

На пароходе пахло кушаньем
И лаком цинковых белил.
По Каме сумрак плыл с подслушанным
Не пророня ни всплеска, плыл.

Держа в руке бокал, вы суженным
Зрачком следили за игрой
Обмолвок, вившихся за ужином,
Но вас не привлекал их рой.

Вы к былям звали собеседника,
К волне до вас прошедших дней,
Чтобы последнею отцединкой
Последней капли кануть в ней.

Был утренник. Сводило челюсти,
И шелест листьев был как бред.
Синее оперенья селезня
Сверкал за Камою рассвет.
И утро шло кровавой банею,
Как нефть разлившейся зари,
Гасить рожки в кают-компани
И городские фонари.

1916

Схема анализа паралингвистических средств художественного текста

1. Анализ графической формы художественного текста.

1.1. Определить характер фактуры визуального текста.

1.1.1. Начертание (почерк, шрифт, набор, рисунок, орнамент, особенности орфографии, графические повторы и др.).

1.1.2. Окраска (цветовое выражение графем и графических единств).

1.2. Выделить и охарактеризовать единицы графики (графемы, графическое единство, графический рисунок, фигура, графический орнамент, авторская орфография и пунктуация).

1.3. Определить функциональный тип графики (выделительная, декоративно-изобразительная, конструктивная графика).

1.4. Установить связь данного функционального типа графики с речевыми и другими паралингвистическими средствами.

1.5. Выявить визуальные смыслы текста и сопоставить их с общетекстовыми смыслами. Установить, является ли графическое средство доминирующим или сопутствующим в выражении художественного смысла.

2. Анализ дикции.

2.1. Произвести фонетическую транскрипцию анализируемого фрагмента/текста.

2.2. Произвести артикуляционный анализ звуков, составляющих фонетические стыки слов во фразе/стихе.

2.3. Выявить нарушения фонетической сочетаемости на стыках слов (окказиональная долгота согласных и гласных звуков; затрудненное произношение однотипных по месту и способу образования согласных звуков; появление слоговых/морфемных и проч. неологизмов на стыках слов; аллитерационная перегруженность стыков слов; окказиональный повтор одного и того же звука в начале/конце фонетического единства; наличие иноязычных слов во фразе/стихе, образующее нетипичное для русской фонетики фонологические комплексы и др.).

2.4. На основании произведенных действий сделать вывод о степени благозвучности, чистоте дикции анализируемого фрагмента/текста.

3. Графический анализ поэтического ритма.

3.1. Составить метрическую схему строфы/стихотворения.

3.2. Выявить и отметить отступления (наличие пиррихий и спондеев) от канонического метра.

3.3. Соединить отрезками прямой линии точки выявленных отступлений от канонического метра.

3.4. Оценить полученные геометрические фигуры (треугольники, многоугольники и т. д.) по количеству углов.

3.5. Определить участки замедления и ускорения поэтического ритма данного стихотворения.

3.6. Оценить индивидуальный поэтический ритм по шкале «богатый – бедный» (отрезок прямой линии – «очень бедный»; треугольник – «бедный»; четырехугольник – «средне-богатый»; пяти-семиугольник – «богатый»; многоугольник, имеющий более 7 углов, – «сверхбогатый»).

3.7. Соотнести особенности индивидуального поэтического ритма с интонационной спецификой анализируемого текста.

4. Анализ индивидуально-авторской интонации в художественном тексте.

4.1. Выявить материальные знаки выражения индивидуально-авторской интонации (знаки препинания, другие графические единицы текста, разрыв цельности ритма, нарушение дикции и т. д.).

4.2. Выявить в тексте синтаксические особенности индивидуально-авторской интонации.

4.3. Выделить в тексте фрагменты, где реализуются смысловая и ритмическая интонации.

4.4. Определить функции интонационных фигур в данном тексте.

4.5. Выявить соотношение интонационной системы текста с его тексто-
смысловой структурой.

Образец анализа

Рассмотрим стихотворение Г. Державина «Пирамида».

Зрю,
Зарю,
Лучами,
Как свечами,
Во мраке блестящу,
В восторг все души приводящу.
Но что? – от солнца ль в ней толь милое блистанье?
Нет! – Пирамида – дел благих воспоминанье.

1. Анализ графической формы художественного текста

1.1. Основа графической фактуры этого стихотворения – начертание слов, словосочетаний и фраз, которые в объеме строфы-текста представляют собой рисунок/геометрическую фигуру пирамиды с усеченной вершиной.

Окраска – типографская, черная.

1.2. Единицей этого графического рисунка является поэтическая графическая строка, объем которой увеличивается от вершины к основанию пирамиды (1-я строка – 3 графемы, 2-я строка – 4 графемы, 3-я строка – 6 графем и т. д.). В последней (восьмой) строке 32 графемы и 4 знака препинания, тогда как в предпоследней (седьмой) – 37 графем и 3 знака препинания; таким образом, строгая форма пирамиды нарушается, и большая длина предпоследней строки по отношению к последней придает всему рисунку новый оттенок: пирамида с усеченной вершиной одновременно напоминает китайскую пагоду.

1.3. В стихотворении реализуется смешанный функциональный тип поэтической графики, в который объединились декоративно-изобразительная (рисунок, фигура пирамиды-пагоды) и конструктивная (прямая связь рисунка с содержанием стихотворения).

1.4. Графическая форма этого текста есть визуальная иллюстрация и манифестация его содержания: поэт видит в пирамиде «зарю» и «солнца блистанье», поскольку для автора пирамида – это его память, свет памяти, представленный в воображении в форме пирамиды. Таким образом, графика текста гармонично взаимодействует как с паралингвистическими единицами (метр, ритм, рифма, интонация, строфа), так и с речевыми (лексика, синтаксис и фонетика).

1.5. Ядерный текстовый смысл этого стихотворения выражается лексически: «память – это пирамида света». Графические средства не только сопутствуют

речевым в выражении этого смысла, но и представляют его в материально-графическом виде.

Графическое единичи этого стихотворения наряду с речевыми доминируют в выражении текстовых смыслов.

2. Анализ дикции

Текст: стихотворение О. Мандельштама «Пусти меня, отдай меня, Воронеж...».

2.1. Фонетическая транскрипция текста:

[пʉст'ú м'и'н'á / óдáј м'и'н'á / всрón'ьш // урón'иш ты м'и'н'á / ùл' пр'ьвсрón'иш /
ты выр'н'иш м'и'н'á / ùл'и в'и'рн'óш // всрón'ьш // блáш // всрón'ьш // вóрн / нóш]

2.2. Артикуляционный анализ фонетических стыков слов.

1-я строка – затруднений в произношении нет;

2-я строка – затруднений в произношении нет;

3-я строка – затруднений в произношении нет;

4-я строка – затруднено произношение на стыке слов *Воронеж* и *блажь* (*ш* → *б*), *Воронеж* и *ворон* (*ш* → *в*), *ворон* и *нож* (*н* → *н*). В двух первых случаях сталкиваются дентальный шипящий щелевой с лабиальным взрывным; в третьем случае на стыке фонолексем возникает окказиональная долгота сонорного [н].

2.3. В тексте наличествует три нарушения благозвучности и дикции. Однако данные нарушения являются результатом реализации авторского замысла: нарушение дикции способствует паузированию и интонационному выделению ключевых слов *Воронеж*, *блажь*, *ворон* и *нож*, что способствует усилению ядерных, глубинных смыслов этого стихотворения – «жажда жизни» и «неотвратимая гибель/казнь поэта».

2.4. Дикция этого стихотворения затруднена в четвертом, заключительном, стихе, что сделано автором сознательно, т. к. эта строка является и дикционно, и фонетически, и лексически, и синтаксически ключевой в понимании и декодировании смысловой структуры данного текста.

3. Графический анализ поэтического ритма

3.1. Метрическая схема строфы стихотворения О. Мандельштама «Пусти меня, отдай меня, Воронеж...»:

ú ú ú ú ú

ú ú ú ú ú

ú ú ú ú ú

ú ú ú ú ú

3.2. Отступления от канонического пятистопного ямба:

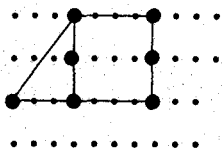
1-я строка – 2 пиррихия во 2-й и 4-й стопах.

2-я строка – 2 пиррихия во 2-й и 4-й стопах. Следует отметить однотипность ритмических фигур в этих стихах.

3-я строка – 1 спондей на первом слоге и 2 пиррихия на тех же стопах, что в 1-й и 2-й строках.

4-я строка – отступлений нет.

3.3.



3.4. Геометрическая фигура представляет собой единство прямоугольников и треугольников (общая сторона проходит по пиррихиям на 2 стопе).

3.5. Ускорение ритма в 1, 2 и 3-й строках на 2-й и 4-й стопах.

Замедление ритма в 3-й строке на первом слоге.

3.6. Геометрическая фигура, произведенная на основе точек отступления от канонического ямба, включает в себя треугольник и прямоугольник (всего 7 угловых точек). Таким образом, индивидуальный поэтический ритм этого стихотворения определяется как богатый с наличием шести ускорений и одного замедления.

4. Анализ индивидуально-авторской интонации

4.1. Индивидуально-авторская интонация в этом тексте выражается следующими материальными знаками:

а) знаки препинания:

1-я строка – 2 запятые (однородные члены предложения и обращение; двоеточие в бессоюзном сложном предложении со значением пояснения),

2-я строка – 1 запятая между простыми предложениями,

3-я строка – 1 запятая между простыми предложениями и тире в бессоюзном сложном предложении со значением результата,

4-я строка – 1 запятая между простыми предложениями, 1 запятая между однородными сказуемыми в простых предложениях;

б) наличие 6 ускорений и 1 замедления поэтического ритма;

в) нарушение (трижды) дикции в 4-й строке.

4.2. Синтаксическая структура стихотворения включает в себя различные явления, которые объединяются на общей для всех фигуре повтора: повторы однородных членов предложения в первом предложении (повторы сказуемого и дополнения), во втором предложении (повтор сказуемого), в третьем предложении (повтор сказуемого); в пятом предложении (однородные сказуемые). Также наблюдается структурно-смысловая, грамматическая и лексико-

синтаксический параллелизм в реализации 4-го и 5-го простых предложений (подлежащее – сказуемое, выражение именной частью составного именного сказуемого).

Таким образом, в основе синтаксической структуры текста лежат общие для всей системы явления параллелизма и повтора, что усиливает интонационные фигуры.

4.3. Смысловая интонация в данном тексте абсолютно совпадает с ритмической:

1-я строка – *Пусти – отдай и меня – меня;*

2-я строка – *уронишь – проворонишь;*

3-я строка – *выронишь – вернешь* (наблюдается также повтор избыточного с точки зрения экспликации подлежащего *ты* во 2-м и 3-м простых предложениях);

4-я строка – *Воронеж – блажь и Воронеж – ворон, нож.*

В первых трех строках интонация усиливается (ускорение) за счет наличия в них 6 пиррихий и замедляется (наличие спондея в третьей строке) с акцентацией и выделением личного местоимения «ты» («Воронеж»).

4.4. Основная функция интонационных фигур (интонация смысловая и ритмическая) – выделительно-усилительная.

4.5. Индивидуальная интонация этого текста включает в себя две фигуры смыслового и ритмического характера:

а) 1, 2, 3-я строки – усилительные;

б) 4-я строка – выделительная.

Наличие двух данных интонационных фигур обусловлено существованием в смысловой структуре текста двух смысловых блоков: «жажда жизни» и «неотвратимая гибель/казнь поэта». Усилительная интонационная фигура накладывается на первый смысловой блок, а выделительная фигура – на второй. Такой изоморфизм интонационной и смысловой структур стихотворения способствует более сильному и экспрессивному выражению текстовых смыслов.

Вопросы для самопроверки

1. Почему такие явления, как ритм, графика, дикция и интонация, называются паралингвистическими средствами?
2. Дайте определение поэтическому дискурсу.
3. Каковы функции паралингвистических средств в художественном тексте? Охарактеризуйте эти функции и выделите среди них ведущие и периферийные.
4. Назовите основные средства поэтической графики.
5. Охарактеризуйте различные типы визуальных художественных/поэтических текстов.
6. Дайте определение фактуры визуального стихотворения. Каковы функции поэтической графики?
7. С какими паралингвистическими средствами взаимодействует графика?

8. Что такое дикция в художественном тексте? Какие явления лежат в основе благозвучности художественного текста?
9. Назовите материальные знаки выражения дикции. Приведите примеры нарушения дикции в поэтическом тексте.
10. В чем заключается графический метод оценки поэтического ритма А. Белого? Назовите уязвимые места в теории ритма А. Белого.
11. Каковы функции пиррихия и спондея в метрической и ритмической структурах стихотворения?
12. Роль ритма в поэзии.
13. Приведите примеры стихотворений, художественный образ в которых порождается преимущественно графическими средствами.
14. Проблема взаимодействия звука и смысла.
15. Дайте определения богатого и бедного поэтических ритмов.
16. Дайте определение индивидуально-авторского поэтического ритма на примере стихотворений А. Пушкина «Я Вас любил...», «Дар напрасный, дар случайный...», «Буря» и др.
17. Определите связи между такими паралингвистическими средствами текста, как дикция, ритм и интонация.
18. Назовите материальные знаки выражения индивидуально-авторской интонации. Покажите на примере поэзии М. Цветаевой реализацию различных интонационных конструкций, а также речевые средства индивидуализации типовых интонационных фигур.
19. Назовите уровни и средства формализации поэтического текста.
20. Как соотносятся графическая и фонетическая формы стихотворения?
21. Поясните, почему поэтическая строфа является результатом синтеза всех форм (графической, ритмической, дикционной, интонационной, звуковой и речевой) художественного текста. Приведите примеры такого формально-текстового синтеза.
22. Какое место занимают паралингвистические средства в общей речевой структуре художественного текста?
23. Дайте определение формально-речевой гармонии художественного текста. Покажите реализацию этих явлений на примере художественного текста (стихотворения, стихотворения в прозе, верлибра, белого стиха, новеллы и рассказа).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Абызова В. И.* К проблеме соотношения объективного и субъективного в тексте // Текст, контекст, подтекст. М., 1986.
- Аверинцев С. С.* Филология. Русский язык: Энцикл. М., 1979.
- Адмони В. Г.* Грамматика и текст // Вопр. языкознания. 1985. № 1. С. 63–69.
- Адмони В. Г.* Система форм речевого высказывания. СПб., 1994.
- Азнаурова Э. С.* Стилистический аспект номинации словом как единицей речи // Языковая номинация: Виды наименований. М., 1977.
- Азнаурова Э. С.* Прагматика художественного слова. Ташкент, 1988.
- Азначеева Е. Н., Сенкевич Е. Н.* Битональность как принцип организации художественного текста // Социолингвистические аспекты изучения немецкой лексики. Калинин, 1981.
- Акишина А. А.* Структура целого текста. Вып. 2. М., 1979.
- Анализ художественного текста: Русская литература XX века, 20-е годы / Под ред. К. А. Роговой. СПб., 1997.
- Апухтина В. Б.* Психолингвистический метод анализа смысловой структуры текста. М., 1977.
- Аристотель.* Об искусстве поэзии. М., 1957.
- Арнольд И. В.* Стилистика декодирования: Курс лекций. Л., 1974.
- Арнольд И. В.* Значение сильной позиции для интерпретации художественного текста // Иностр. яз. в шк. 1978. № 4.
- Арнольд И. В.* Импликация как прием построения текста и предмет филологического изучения // Вопр. языкознания. 1982. № 4. С. 83–91.
- Арутюнова Н. Д.* Номинация и текст // Языковая номинация: Виды наименований. М., 1977.
- Арутюнова Н. Д.* Метафора и дискурс // Теория метафоры. М., 1990. С. 5–32.
- Арутюнова Н. Д.* Истина: фон и коннотации // Логический анализ языка: Культурные концепты. М., 1991.
- Арутюнова Н. Д., Падучева Е. В.* Истоки, проблемы и категории прагматики // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 16. М., 1985.
- Аспекты общей и частной лингвистической теории текста. М., 1982.
- Ахманова О. С., Гоббенет И. В.* «Вертикальный контекст» как филологическая проблема // Вопр. языкознания. 1977. № 3. С. 47–54.
- Бабенко Л. Г.* Лексические средства обозначения эмоций в русском языке. Свердловск, 1989.
- Бабенко Л. Г. и др.* Лингвистический анализ художественного текста / Л. Г. Бабенко, И. Е. Васильев, Ю. В. Казарин. Екатеринбург, 2000.
- Баранов А. Г.* Функционально-прагматическая концепция текста. Ростов н/Д., 1993.
- Барлас Л. Г.* Источники текстовой выразительности // Проблемы экспрессивной стилистики. Ростов н/Д., 1987.

- Барт Р.* Текстовый анализ // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 9. М., 1980.
- Барт Р.* Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. М., 1987. С. 387–422.
- Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1989.
- Бархударов А. С.* Текст как единица языка и единица перевода // Лингвистика текста. М., 1974.
- Бахтин М. М.* Формы времени и хронотопа в романе // Вопр. языкознания. 1974. № 3.
- Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М., 1975а.
- Бахтин М.* Из предыстории романного слова // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975б.
- Бахтин М. М.* Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках // Эстетика словесного творчества. М., 1979.
- Бахтин М. М.* Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. М. Работы 20-х годов. Киев, 1994.
- Белянин В. П.* Системность лексики текста как отражение системности картины мира автора // Психолингвистические исследования: (Звук, слово, текст). Калинин, 1987.
- Белянин В. П.* Психолингвистические аспекты художественного текста. М., 1988.
- Белянин В. П.* Экспериментальные выявления психологического жанра текста // Общение: (Структура и процесс). М., 1989.
- Белянин В. П.* Психолингвистический и концептуальный анализ художественного текста с позиций доминанты // Логический анализ языка. Концептуальный анализ. М., 1990.
- Белянин В. П.* Основы психолингвистической диагностики: Модели мира в литературе. М., 2000.
- Бергер Л. Г.* Пространственный образ мира (парадигма познания) в структуре художественного стиля // Вопр. философии. 1994. № 4.
- Берестнев Г. И.* Морфология пространства сквозь призму языка // Категоризация мира: пространство и время. М., 1997.
- Богин Г. И.* Типология понимания текста: Учеб. пособие. Калинин, 1986.
- Болотнова Н. С.* Художественный текст в коммуникативном аспекте и комплексный анализ единиц лексического уровня. Томск, 1989.
- Болотнова Н. С.* Коммуникативные универсалии и их лексическое воплощение в художественном тексте // Науч. докл. высш. шк. Филол. науки. 1992. № 4. С. 75–87.
- Брандес М. П.* О роли композиционно-речевых форм в системе текста: Сб. науч. тр. Вып. 158. М., 1980. С. 58–68.
- Брандес М. П.* Стилистический анализ. М., 1990.
- Бремон К.* Структурное изучение повествовательных текстов после В. Проппа // Семантика. М., 1983. С. 429–436.
- Брудный А. А.* Текст и его смысл // Изв. АН Кирг. ССР. 1973. № 6. С. 80–83.
- Бурвикова Н. Д.* Текст как объект лингвистического исследования в аспекте описания и преподавания русского языка как иностранного // Лингвистические и методические проблемы преподавания русского языка как неродного. М., 1991.
- Вежбицка А.* Метатекст в тексте // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 8. М., 1978. С. 402–421.
- Вежбицка А.* Семантические примитивы. М., 1983.
- Вежбицка А.* Язык. Культура. Познание: Пер. с англ. / Отв. ред. М. А. Кронгауз. М., 1996.

Веселовский А. Н. Язык поэзии и язык прозы // Русская словесность: от теории словесности к структуре текста: Антол. М., 1997.

Винарская Е. Н. Выразительные свойства текста. М., 1989.

Виноградов В. В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М., 1963.

Виноградов В. В. О теории художественной речи. М., 1971.

Виноградов В. В. О языке художественной прозы: Избр. тр. М., 1980.

Винокур Г. Культура языка: Очерки лингвистической технологии. М., 1925.

Винокур Г. О. О языке художественной литературы. М., 1991.

Волков О. В. Точка зрения автора как центральная проблема композиции романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Категоризация мира: пространство и время. М., 1997. С. 221–222.

Вольф Е. М. 1985

Вольф Е. М. Оценка «странность» как вид модальности // Язык и логическая теория. М., 1987.

Всеволодова М. В. К вопросу о категоризации пространства // Категоризация мира: пространство и время. М., 1987.

Выготский Л. С. Мышление и речь // Выготский Л. С. Избранные психологические исследования. М., 1956.

Выготский Л. С. Психология искусства. М., 1965.

Выготский Л. С. Психология искусства. М., 1980.

Гак В. Г. О семантической организации текста // Лингвистика текста: Материалы науч. конф. М., 1974.

Гак В. Г. К типологии лингвистических номинаций // Языковая номинация: Общие вопросы. М., 1977.

Гак В. Г. Онтологические и парадигматические логические классы в тексте // Сб. науч. тр. МГПИИЯ им. М. Тореца. Вып. 287. М., 1987.

Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. М., 1981.

Гальперин И. Р. Системность контекстно-вариативных форм членения текста // Русский язык: Текст как целое и компоненты текста. М., 1982.

Гаспаров М. Л. Язык, понятие, образ: Лингвистика языкового существования. М., 1996.

Гин Н. Б. Информативность поэтического текста. Калининград, 1996.

Гиндин С. И. Современная лингвистика текста: Некоторые проблемы и результаты (1948–1975) // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1977. Т. 36, № 4. С. 348–361.

Гиндин С. И. Онтологическое единство текста и виды внутритекстовой организации // Машинный перевод и прикладная лингвистика. Вып. 1. М., 1991.

Гиндин С. И. Что знала риторика об устройстве текста? // Риторика: Пробл. журн. 1995. № 2. С. 120–131.

Гинзбург Л. Я. О лирике. Л., 1974.

Гинзбург Л. Я. О литературном герое. Л., 1979.

Гинзбург Л. Я. Нравственность свободного человека // Лит. газета. 1989. 11 янв. С. 7.

Гиришман М. М. Литературное произведение: теория и практика анализа. М., 1991.

Глаголев Н. В. Вычленение семантических элементов коммуникативных стратегий в тексте // Науч. докл. высш. шк. Филол. науки. 1985. № 2.

Голод В. И., Шахнорович А. М. Семантические аспекты порождения речи: Семантика в онтогенезе речевой деятельности // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1982. № 3.

Гончарова Е. А. Интерпретация художественного текста. М., 1983а.

Гончарова Е. А. Лингвистические средства создания образа персонажа в художественном тексте // Лингвистические исследования художественного текста. Л., 1983б.

Гончарова Е. А. Пути лингвистического выражения категорий «автор – персонаж» в художественном тексте. Томск, 1984.

Гончарова Е. А. Особенности синтактико-семантической организации от 3-го и 1-го лица // Текст и его компоненты как объект комплексного анализа. Л., 1986.

Гореликова М. И., Магомедова Д. М. Лингвистический анализ художественного текста. М., 1989.

Горлов Н. Футуризм и революция: Поэзия футуристов. М., 1924.

Григорьев В. П. Поэтика слова. М., 1979.

Григорьев В. П. Из прошлого лингвистической поэтики и интерлингвистики. М., 1993.

Гумбольдт В. Язык и философия культуры. М., 1985.

Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М., 1972.

Губбенет И. В. Основы филологической интерпретации литературно-художественных текстов. М., 1991.

Данеш Ф., Гаузенблас К. Проблематика уровней с точки зрения структуры высказывания и системы языковых средств // Единицы разных уровней грамматического строя языка и их взаимодействие. М., 1969. С. 7–20.

Дейк Т. А. ван. Вопросы прагматики текста // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 8. М., 1978.

✓ Дейк Т. А. ван., Кинг В. Стратегии понимания связного текста // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 23: Когнитивные аспекты языка. М., 1988.

Дейк Т. А. ван. Язык. Познание. Коммуникация. М., 1989.

Демьянков В. В. «Событие» в семантике, грамматике и координатах интерпретации текста // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1983. Т. 42, № 4.

Доблаев Л. П. Смысловая структура учебного текста и проблемы ее понимания. Саратов, 1972.

Долинин К. А. Интерпретация текста. М., 1985.

Домашнев А. И. и др. Интерпретация художественного текста / А. И. Домашнев, И. П. Шишкина, Е. А. Гончарова. М., 1989.

Дридзе Т. М. Текст как иерархия коммуникативных программ: информационно-целевой подход // Смысловое восприятие речевого сообщения. М., 1976.

Дридзе Т. М. Текстовая деятельность в структуре социальной коммуникации: Проблемы семиосоциопсихологии. М., 1984.

Жинкин Н. И. Развитие письменной речи учащихся 3–7 классов // Изв. АПН РСФСР. 1956. № 78.

Жинкин Н. И. Мышление и речь. М., 1963.

Жинкин Н. И. Речь как проводник информации. М., 1982.

Жинкин Н. И. Язык – речь – творчество: Исслед. по семантике, психолнгв., поэтике. М., 1998.

Жирмунский В. М. Теория стиха. Л., 1975.

Задорнова В. Я. Восприятие и интерпретация художественного текста. М., 1984.

Зарубина Н. Д. К вопросу о лингвистических единицах текста // Синтаксис текста. М., 1979. С. 103–112.

Зарубина Н. Д. Текст: лингвистический и методологический аспекты. М., 1981.

Звегинцев В. А. О цельнооформленности единиц текста // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1980. Т. 39, № 1.

- Золотова Г. А.* Роль ремы в организации и типологии текста // Синтаксис текста. М., 1973.
- Золотова Г. А.* Коммуникативные аспекты русского синтаксиса. М., 1982.
- Золотова Г. А.* К вопросу о конститутивных единицах текста // Русский язык: Функционирование грамматических категорий. Текст и контекст. М., 1984.
- Золотова Г. А.* Говорящее лицо и структура текста // Язык – система. Язык – текст. Язык – способность: К 60-летию чл.-корр. РАН Ю. Н. Караулова. М., 1995. С. 120–133.
- Золотова Г. А.* Время в мире и в тексте // Категоризация мира: пространство и время. М., 1997.
- Золотова Г. А. и др.* Коммуникативная грамматика русского языка / Г. А. Золотова, Н. К. Онипенко, М. Ю. Сидорова. М., 1998.
- Иванов В. В., Топоров В. Н.* Инвариант и трансформация в мифологических и фольклорных текстах // Типологические исследования по фольклору. М., 1975.
- Иванчикова Е. А.* Видовременной контекст в художественном повествовании. М., 1976.
- Иванчикова Е. А.* Синтаксис художественной прозы Достоевского. М., 1979.
- Иванчикова Е. А.* Двусубъектное повествование в романе «Идиот» и формы его синтаксического изображения // Науч. докл. высш. шк. Филол. науки. 1992. № 2.
- Казарин Ю. В.* Поэтический текст как система. Екатеринбург, 1999.
- Каменская О. Л.* Парадигматические свойства текста // Сб. науч. тр. МГПИИЯ им. М. Тореца. 1987. Вып. 284.
- Каменская О. Л.* Текст и коммуникация. М., 1990.
- Каньо Э.* К вопросу о начале текста в литературном произведении // Семиотика и художественное творчество. М., 1977. С. 229–252.
- Караулов Ю. Н.* Лингвистическое конструирование и тезаурус литературного языка. М., 1981.
- Караулов Ю. Н.* Русский язык и языковая личность. М., 1987.
- Караулов Ю. Н., Петров В. В.* От грамматики текста к когнитивной теории дискурса // Язык. Познание. Коммуникация. М., 1989.
- Категории текста. М., 1984.
- Категоризация мира: пространство и время. М., 1997.
- Кибрик А. А.* Когнитивные исследования по дискурсу // Вопр. языкознания. 1994. № 4. С. 126–139.
- Клименко А. П.* Ассоциативное поле и текст // Функционирование и развитие языковых систем. Минск, 1990. С. 44–46.
- Ковтунова И. И.* Поэтический синтаксис. М., 1986.
- Ковтунова И. И.* Принцип неполной определенности и формы его грамматическое выражения в поэтическом языке XX в. // Очерки истории языка XX века. М., 1993.
- Кожевникова К.* Формирование содержания и синтаксис художественного текста // Синтаксис и стилистика. М., 1976.
- ✓ *Кожевникова К.* Об аспектах связности в тексте как целом // Синтаксис текста. М., 1979.
- Кожевникова Н. А.* О соотношении речи автора и персонажа // Языковые процессы современной русской художественной литературы. М., 1977.
- Кожевникова Н. А.* Типы повествования в русской литературе. XIX–XX вв. М., 1994.
- Кожина М. Н.* О разграничении понятий «текст» и «речевой стиль» // Лингвистика текста: Материалы науч. конф. М., 1974.

- Кожина М. Н.* Об отношении стилистики к лингвистике текста // Функциональный стиль научной прозы: Проблемы лингвистики и методики преподавания. М., 1980.
- Колишанский Г. В.* Соотношение субъективных и объективных факторов в языке. М., 1975.
- Колишанский Г. В.* Контекстная семантика. М., 1980.
- Колишанский Г. В.* О языковом механизме порождения текста // Вопр. языкознания. 1983. № 3.
- Колишанский Г. В.* От предложения к тексту // Сущность развития и функции языка. М., 1987.
- Колишанский Г. В.* Объективная картина мира в познании и языке. М., 1990.
- Корженский Я.* Парадигматический компонент и теория текста // Синтаксис текста. М., 1979. С. 68–77.
- Красных В. В.* Основы психолингвистики и теории коммуникации: Курс лекций. М., 2001.
- Крейдлин Г. Е.* Таксономия и аксиология в языке и тексте. М., 1993.
- Кубрякова Е. С.* Теория номинаций и словообразования // Языковая номинация: Виды наименований. М., 1977.
- Кубрякова Е. С.* О связях между лингвистикой текста и словообразованием // Лингвистические проблемы текста. М., 1983.
- Кубрякова Е. С.* Коммуникативный аспект речевой деятельности. М., 1986а.
- Кубрякова Е. С.* Номинативный аспект речевой деятельности. М., 1986б.
- Кубрякова Е. С.* Обеспечение речевой деятельности и проблема внутреннего лексикона // Человеческий фактор в языке: Язык и порождение речи. М., 1991.
- Кубрякова Е. С.* Начальные этапы становления когнитивизма: лингвистика – психология – когнитивная наука // Вопр. языкознания. 1994. № 4.
- Кубрякова Е. С.* Категоризация мира: пространство и время [Вст. слово] // Категоризация мира: пространство и время. М., 1997.
- Кубрякова Е. С. и др.* 1996
- Кузнецов А. М.* Коммуникативное воздействие литературно-художественного текста // Речевое воздействие в сфере массовой коммуникации. М., 1990.
- Куликов С. В.* Текст как иерархическая система напряжения // Общение: структура и процесс. М., 1982.
- Купина Н. А.* Смысл художественного текста и аспекты лингвосмыслового анализа. Красноярск, 1983.
- Кусейн Ч. О.* Референция и модальность // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 13. М., 1982.
- Кухаренко В. А.* Стилистическая организация текста художественной прозы // Лингвистика текста. М., 1974.
- Кухаренко В. А.* Интерпретация текста. М., 1988.
- Куш М. В.* Текст как средство коммуникативных умений. М., 1989.
- Ларин Б. А.* Эстетика слова и язык писателя. Л., 1974.
- Левин Ю. И.* Избранные труды: Поэтика. Семиотика. М., 1998.
- Левицкий Ю. А.* Структура связного текста: Учеб. пособие. Пермь, 1978.
- Лекант П. А. и др.* Современный русский литературный язык. М., 1988.
- Леонтьев А. А.* Психолингвистические единицы и порождение речевого высказывания. М., 1969.

Леонтьев А. А. Высказывание как предмет лингвистики, психолингвистики и теории коммуникации // Синтаксис текста. М., 1979.

Леонтьев А. А. Понятие текста в современной лингвистике и психолингвистике // Психолингвистическая и лингвистическая природа текста и особенности его восприятия. Киев, 1979.

Леонтьев А. Н. Психология искусств и художественная литература // Лит. учеба. 1981. № 2.

Леонтьев А. Н. Образ мира // Леонтьев А. Н. Избранные психологические произведения. М., 1983. Т. 2.

Лескисс Г. А. Синтагматика и парадигматика художественного текста // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1982. Т. 40, № 5. С. 430–441.

Лингвистика текста: Материалы науч. конф. М., 1974.

Лингвистические закономерности организации текста. М., 1991.

Лингвистические структуры текста. М., 1988.

Лихачев Д. С. 1987

Лихачев Д. С. О филологии. М., 1989.

Лихачев Д. С. Концептосфера русского языка // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1993. Т. 52, № 1.

Логический анализ языка: Культурные концепты. М., 1991.

Логический анализ языка: Противоречивость и аномальность текста. М., 1990.

Лосев А. Ф. Проблема художественного стиля. Киев, 1994.

Лосева Л. М. Как строится текст. М., 1980.

Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., 1970.

Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Л., 1972.

Лотман Ю. М. Динамическая модель семиотической системы // Тр. по знаковым системам. Тарту, 1980. Т. 10.

Лотман Ю. М. Текст в тексте // Лотман Ю. М. Избр. ст. В 3 т. Т. 1. Таллин, 1992.

Лотман Ю. М. Проблема художественного пространства в прозе Н. В. Гоголя // Лотман Ю. М. Избранные сочинения: В 3 т. Т. 1. Тарту, 1993.

Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров: человек – текст – семиосфера – история. М., 1996.

Лузина Т. Г. Художественный текст в коммуникативном аспекте // Проблемы типологии текста. М., 1984.

Максимов Л. Ю. Лингвистический анализ художественного текста: Прогр. М., 1992.

Маслов Б. А. Проблемы лингвистического анализа связного текста. Таллин, 1975.

Маслова В. А. Филологический анализ художественного текста. Минск, 2000.

Мельчук И. А. Опыт теории лингвистических моделей «смысл – текст». М., 1974.

Метафора в языке и тексте. М., 1988.

Микоян А. С. Нарушение объективных свойств пространства и времени как литературно-художественный прием // Категоризация мира: пространство и время. М., 1997.

Молчанова Г. Г. Семантика художественного текста: имплицитивные аспекты коммуникации. Ташкент, 1988.

Молчанова Г. Г. Имплицитивные аспекты семантики художественного текста: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 1990.

Москальская О. И. Грамматика текста. М., 1981.

Мостепаненко А. М. Проблема универсальности основных свойств пространства и времени. Л., 1969.

Мукаржовский Я. Литературный язык и поэтический язык // Пражский лингвистический кружок. М., 1967.

Мукаржовский Я. Преднамеренное и непреднамеренное в искусстве // Структурализм: «за» и «против»: Сб. ст. М., 1975.

Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. М., 1994.

Мурзин Л. Н. Основы дериватологии. Пермь, 1984.

Мурзин Л. Н. Язык, текст и культура // Человек – текст – культура. Екатеринбург, 1994.

Мурзин Л. Н. О степенях свободы языка // Русское слово в языке, тексте и культурной среде: Памяти Эры Васильевны Кузнецовой. Екатеринбург, 1997.

Мурзин Л. Н., Штерн А. С. Текст и его восприятие. Свердловск, 1991.

Нечаева О. А. Функционально-смысловые типы речи: (Описание, повествование, рассуждение). Улан-Удэ, 1974.

Никитина С. Е. О концептуальном анализе в народной культуре // Логический анализ языка: Культурный концепт. М., 1991.

Николаева Т. М. Лингвистика текста: Современное состояние, синтаксис и перспективы // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 8. М., 1978.

Николаева Т. М. «Событие» как категория текста и его грамматические характеристики // Структура текста. М., 1980.

Новиков А. И. Применение денотатной структуры текста для перевода научно-технической литературы // Психолингвистические проблемы грамматики. М., 1979.

Новиков А. И. Лингвистические и экстралингвистические элементы семантики текста // Аспекты общей и частной лингвистической теории текста. М., 1982.

Новиков А. И. Семантика текста и ее формализация. М., 1983.

Новиков А. И. Значение как эстетическая категория // Русский язык: Языковое значение в функциональном и эстетическом аспектах. М., 1987.

Новиков А. И. Семантическое пространство текста и способы его членения // Категоризация мира: пространство и время. М., 1997.

Новиков А. И., Ярославцева Е. И. Семантические расстояния в языке и тексте. М., 1990.

Новиков Л. А. Художественный текст и его анализ. М., 1988а.

Новиков Л. А. Язык и художественное познание: Методологические заметки об эстетическом освещении действительности // Методология лингвистики и аспекты изучения языка. М., 1988б.

Новиков Л. А. Структура эстетического знания и остранение // Русистика сегодня. 1994. № 2.

Одинцов В. В. Стилистика текста. М., 1980.

Ольшанский И. Г. Взаимодействие семантики слова и предложения // Вопр. языкознания. 1983. № 3.

Остин Дж. Л. Слово как действие // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 17: Теория речевых актов. М., 1986.

От символизма до «Октября»: Лит. манифесты / Сост. Н. Л. Бродский и Н. П. Сидоров. М., 1924.

✓ Откупчицова М. И. Синтаксис связного текста. М., 1982.

Падучева Е. В. Высказывание и его соотношенность с действительностью. М., 1985.

Падучева Е. В. Разрушение иллюзии реальности как поэтический прием // Логический анализ языка: Истина и истинность в культуре и языке. М., 1995.

- Падучева Е. В.* Семантические исследования: Семантика времени и вида в русском языке. Семантика нарратива. М., 1996.
- Пелевина М. Ф.* Стилистический анализ художественного текста. М., 1980.
- Переписка А. П. Чехова: В 2 т. Т. 1. М., 1984.
- Пищальникова В. А.* Проблемы лингвоэстетического анализа художественного текста. Барнаул, 1984.
- Пищальникова В. А.* Концептуальный анализ художественного текста: Учеб. пособие. Барнаул, 1991.
- Пищальникова В. А.* Проблема идиостиля: Психолингвистический аспект: Учеб. пособие. Барнаул, 1992.
- Плотников Б. А.* Семиотика текста. Минск, 1992.
- Поляков М. Я.* Вопросы поэтики и художественной семантики. М., 1978.
- Попова Н. Б.* Информативность поэтического текста. Екатеринбург, 1992.
- Поспелов Н. С.* Проблема сложного синтаксического целого в современном русском языке // Учен. зап. Моск. гос. ун-та. 1948. Вып. 137, кн. 2 (Тр. каф. рус. яз.).
- Постовалова В. И.* Картина мира в жизнедеятельности человека // Роль человеческого фактора в языке. М., 1988.
- Потебня А. А.* Из записок по теории словесности // Русская словесность: от теории словесности к структуре текста: Антол. М., 1997.
- Поцення Д. М.* Образ мира в слове писателя. СПб., 1997.
- Проблемы типологии текста: Сб. науч.-аналит. обзоров. М., 1984.
- Проскуракова И. Г.* Лексикологические основы интерпретации учебного текста. СПб., 1994.
- Психолингвистическая и лингвистическая природа текста и особенности его восприятия. М., 1991.
- Реферовская Е. А.* Лингвистические исследования структуры текста. М., 1983.
- Реферовская Е. А.* Коммуникативная структура текста в лексико-грамматическом аспекте. М., 1989.
- Реформатский Л. Л.* Лингвистика и поэтика. М., 1987.
- Ризель Э. Г.* К вопросу об иерархии стилистических систем и основных текстологических единиц // Иностр. яз. в шк. 1975. № 6.
- Рикер П.* Конфликт интерпретаций: Очерки о герменевтике. М., 1995.
- Риффатер М.* Критерии стилистического анализа // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 9. М., 1980.
- Рогова К. А.* О филологическом анализе художественного текста // Художественный текст: Структура. Язык. Стилль. СПб., 1993.
- Роль человеческого фактора в языке: Язык и картина мира. М., 1988.
- Русский язык: текст как целое и компоненты текста // XI Виноградовские чтения. М., 1982.
- Сахарный Л. В.* Человек и текст: две грамматики текста // Человек. Текст. Культура. Екатеринбург, 1994.
- Сигал К. Я.* Иконизация пространства текста в свете данных когнитологии, психофизиологии и лингвистики // Категоризация мира: пространство и время. М., 1997.
- Сидоров Е. В.* Основы системной концепции текста. М., 1987а.
- Сидоров Е. В.* Системное определение текста и некоторые проблемы коммуникативной лингвистики // Вопросы системной организации речи. М., 1987б.

Сидоров Е. В. Референция, экспрессия, когнитивность и коммуникативное назначение языка // Значение языка и языкознания. М., 1991.

Слюсарева Н. А. Лингвистика речи и лингвистика текста // Аспекты общей и частной лингвистической теории текста. М., 1982.

Смирнов И. П. Порождение интертекста (элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Пастернака) // Wiener Slawistischer Almanach. 1985. S.-Bd, 17.

Солганик Г. Я. Синтаксическая стилистика: (сложное синтаксическое целое). М., 1973.

Солганик Г. Я. К проблеме модальности текста // Русский язык: Функционирование грамматических категорий. Текст и контекст. М., 1984.

Солганик Г. Я. От слова к тексту. М., 1993.

Сорокин Ю. А. Текст, цельность, связность, эмотивность // Аспекты, общей и частной лингвистической теории текста. М., 1982.

Сорокин Ю. А. Психолингвистические аспекты изучения текста. М., 1985.

Сорокин Ю. А. Текст и его пространство // Категоризация мира: пространство и время. М., 1997.

Сорокин Ю. А., Морковкин И. Ю. Национально-культурная специфика художественного текста: Конспект лекций. М., 1989.

Степанов Г. В. Несколько замечаний о специфике художественного текста // Лингвистика текста. Вып. 103. М., 1976.

Степанов Г. В. О границах лингвистического и литературоведческого художественного текста. М., 1980.

Степанов Г. В. Язык. Литература. Поэтика. М., 1988.

Степанов Ю. С. Слово: Из статьи для словаря концептов: Концептуарий русской культуры // Philologica. 1994. № 1-2.

Степанов Ю. С. Между «системой» и «текстом»: выражения «фактов» // Язык – система. Язык – текст. Язык – способность: К 60-летию чл.-корр. РАН Ю. Н. Караулова. М., 1995.

Степанов Ю. С. Константы. Словарь русской культуры: Опыт исслед. М., 1997.

Степанов Ю. С. Язык и метод: к современной философии языка. М., 1998.

Степанова В. В. Функциональные ориентиры в семантике слова и их текстовые воплощения // Проблемы исследования слова в художественном тексте. М., 1990. С. 4-17.

Сулименко Н. Е. Лексические предпосылки свертывания информации в художественном тексте // Проблемы исследования слова в художественном тексте. Л., 1990. С. 17-26.

Суррун А. Е. Текстовые реминисценции как языковое явление // Вопр. языкознания. 1995. № 6. С. 17-30.

Тарковский А. Белый день. М., 1997.

Труды по знаковым системам. Вып. 14: Текст в тексте: Semiotika. Тарту, 1988.

Текст как объект лингвистического анализа и перевода. М., 1984.

Текстовой и сентенциональный уровни стилистического анализа. М., 1970.

Телия В. Н. Вторичная номинация и ее виды // Языковая номинация: Виды наименований. М., 1977.

Тименчик Р. Д. Текст в тексте у акмеистов // Учен. зап. Тарт. ун-та. 1981. Вып. 567.

Томашевский Б. В. Стилистика Л., 1983.

Топоров В. Н. Пространство и текст // Текст: семиотика и структура. М., 1983.

Торсуева И. Г. Детерминированность высказывания параметрами текста // Вопр. языкознания. 1986. № 1.

- Тростников М. В.* Поэтология. М., 1997.
- Трошина Т. Н.* О семантико-синтаксической целостности (когерентности) художественного текста // Аспекты общей и частной лингвистической теории текста. М., 1982.
- Трошина Т. Н.* Проблемы теории текста: Науч.-аналит. обзор // Теоретические проблемы советского языкознания, 1977–1986 гг. М., 1988.
- Тураева З. Я.* Категория времени: Время грамматическое и время художественное. М., 1979.
- Тураева З. Я.* Текст как высшая коммуникативная единица и его категории // Коммуникативные единицы языка. М., 1984.
- Тураева З. Я.* Текст: структура и семантика. М., 1986.
- Тынянов Ю. Н.* Проблемы стихотворного языка. М., 1965.
- Тюпа В. И.* Бахтинская модель эстетического дискурса // Язык и культура. Киев, 1993.
- Тюпа В. И.* Архитектоника эстетического дискурса // Бахтинология: исследования, переводы, публикации. СПб., 1995.
- Успенский Б. А.* Поэтика композиции: структура художественного текста и типология композиционной формы // Успенский Б. А. Семиотика искусства. М., 1995.
- Федосюк М. Ю.* Неявные способы передачи информации в тексте. М., 1988.
- Фигуровский И. А.* Синтаксис целого текста и ученические письменные работы. М., 1961.
- Храпченко М. Б.* Художественное творчество, действительность, человек // Собрание сочинений: В т. Т. 4. М., 1982.
- Художественный текст: онтология и интерпретация. Саратов, 1992. С. 122–129.
- Чаковская М. С.* Текст как сообщение и воздействие. М., 1986.
- Черемисина Н. В.* Мелодика и синтаксис русского синтаксиса // Синтаксис и стилистика. М., 1976. С. 65–84.
- Черемисина Н. В.* Вопросы эстетики русской художественной речи. Киев, 1981.
- Черемисина Н. В.* Словесная реминисценция и интерпретация текста // Лексика и фразеология: новый взгляд. М., 1990.
- Чернейко Л. О.* Лингвофилософский анализ абстрактного имени. М., 1997.
- Чернухина И. Я.* Очерк стилистики художественного прозаического текста: Факторы текстообразования. Воронеж, 1977.
- Чернухина И. Я.* Поэтическое речевое мышление. Воронеж, 1983.
- Чернухина И. Я.* Элементы организации художественного прозаического текста. Воронеж, 1984.
- Чернухина И. Я.* Общие особенности поэтического текста. М., 1987.
- Чернухина И. Я.* Основы контрастивной поэтики. М., 1990.
- Чернухина И. Я.* Виды речемыслительной деятельности и типология текстов: (на материале лирических стихотворений) // Человек – текст – культура. Екатеринбург, 1994.
- Черняховская Л. А.* Модальность как текстовая категория и вопросы семантики языковой единицы. Уфа, 1976.
- Черняховская Л. А.* Смысловая структура текста и ее единицы // Вопр. языкознания. 1983. № 6.
- Шабес В. Я.* Событие и текст. М., 1989.
- Шанский Н. М.* Лингвистический анализ художественного текста. Л., 1990.
- Шендельс Е. И.* Внутренняя организация текста // Иностр. яз. в шк. 1987. № 4.
- Шкловский В. Б.* Новелла тайн // Хрестоматия по теоретическому литературоведению. Тарту, 1976.

Шкловский В. Б. Гамбургский счет. М., 1990.

Эйхенбаум Б. М. О поэзии Л., 1969а.

Эйхенбаум Б. М. О прозе. Л., 1969б.

Эко У. Заметки на полях «Имени Розы» // Иностран. лит. 1988. № 10.

Язык и композиция художественного текста. М., 1983.

Языковая номинация: Виды наименований. М., 1977а.

Языковая номинация: Общие вопросы. М., 1977б.

Якобсон Р. Доминанта / Пер. И. Чернова // Хрестоматия по теоретическому литературоведению. Т. 1. Тарту, 1976.

Якобсон Р. Поэзия грамматики и грамматика поэзии // Семиотика. М., 1983.

Якобсон Р. Избранные работы. М., 1985.

Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987.

Яковлева Е. С. Фрагменты русской языковой картины мира: модели пространства, времени и восприятия. М., 1994.

Учебное издание

**Людмила Григорьевна Бабенко
Юрий Викторович Казарин**

**ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА
ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА**

*Учебник
Практикум*

Подписано в печать 29.10.2002. Формат 60×88/16. Печать офсетная.

Усл. печ. л. 30,4. Уч.-изд. л. 27,7.

Тираж 2000 экз. Заказ 3996. Изд. № 500.

ИД № 04826 от 24.05.2001 г.

ООО «Флинта», 117342, г. Москва, ул. Бутлерова, д. 17-Б, комн. 332.

Тел.: 336-03-11; тел./факс: 334-82-65. E-mail: flinta@mail.ru, flinta@cknb.ru

ЛР № 020297 от 23.06.1997 г.

Издательство «Наука», 117997, ГСП-7, Москва В-485,

ул. Профсоюзная, д. 90

ГУП «Великолукская городская типография»

Комитета по средствам массовой информации Псковской области,

182100, Великие Луки, ул. Полиграфистов, 78/12

Тел./факс: (811-53) 3-62-95

E-mail: VTL@MART.RU

НБ ПНУС



682731