

Секция XXI.

Русский язык в художественной литературе

О сбережении языка Пушкина

А. П. Авраменко

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

К мысли выступить с докладом о сбережении языка Пушкина меня подтолкнула «Записка» В. Брюсова в редколлегиях литературно-издательского отдела Наркомпроса в связи с подготовкой издания собрания сочинений Пушкина в 1919 году. В этой записке Брюсов обосновывает скандальное, по меркам того революционно-преобразовательного времени, предложение печатать Пушкина в нормах *старой* (только что отмененной!) орфографии, исходя исключительно из необходимости лучше знать и понимать Пушкина, воспринимать не только *каждое слово*, но и *каждый звук* его речи, не пропустить ни слова из диалогов его героев, дополнив смысл их речи ее звучанием. Брюсов добился своего: Наркомпрос начал издание Пушкина по старой языковой норме, но по многим причинам завершить мероприятие, к сожалению, не удалось – дальше первого тома дело не пошло. И мы так и не имеем после специального академического издания и издания, осуществленного С. Венгеровым, давно ставшими раритетными, нового пушкинского собрания, аутентичного рукописям и прижизненным изданиям поэта. Правильнее, возможно, было бы назвать мой доклад «Брюсов о сбережении языка Пушкина», но тогда я лишил бы себя возможности быть самостоятельным в осмыслении этой темы, вынужденный предложить вам работу реферативного типа. А через сто лет можно отыскать в ней (в теме) и что-то новое. Поэтому я, не присваивая идей Брюсова, хотел бы его аргументы дополнить собственными наблюдениями и размышлениями.

Литературоведение знает примеры необычного, глубоко своеобразного преломления не только синтаксических, но даже и орфографических норм языка в индивидуальной творческой манере художника, в чем проявлялось личностное, иногда даже объясняемое мистическими причинами понимание мира. Сошлюсь на известные примеры брюсовской эпохи из творчества символистов: Блок настойчиво писал *жолтый*, *реишотка*, *мятельный* не потому, что был дурно образован, а потому что вместе с Бальмонтом и Андреем Белым был адептом идеи *смысловой значимости звука*. (Ср. у Белого: *Лунный серп повис, грустя, В пустыне синей* – торжество звука *с* (аллитерация) как звуковое выражение темы смерти).

В полной мере все сказанное относится к пушкинской эпохе, тем более что это было время, когда русский литературный язык не был еще заключен в жесткие рамки нормы. Но если не было жесткой нормы, то было преобладающее влияние Карамзина и структуры французского языка, господствовавшего в кругах просвещенного российского дворянства. Гений молодого Пушкина проявился уже в том, что он не сделал для себя обязательным оставаться в предписанных ему современностью рамках, а, ощущая их стесняющее воздействие, уже в молодые лета искал возможности выхода за этот предел. По зоркому наблюдению А. Белого, высказанному им в лекции «Пушкин и мы» (архивные материалы), будучи первым из русских литераторов европейски образованным поэтом, с уважением относясь к европейским литературным нормам, прежде всего французской, – он сознавал, что она взлелеяна французской Академией наук, но никак не выростала из народного творчества, из народной речи, даже не утверждала творческого подхода к языку: классицизм начинался с признания святости, неизблемости нормы. Между тем, Пушкину важны были многие мелочи, вплоть до своеобразного начертания слов, чтобы полнее и точнее выразить себя в художественном творчестве. Знарок истории русской литературы, Брюсов считает, что опреде-

ленной системы орфографии, тем более самостоятельной, не было ни у кого из современников великого поэта: не только у Жуковского, Баратынского, Дельвига, но даже и у Лермонтова – они писали «как Бог на душу положит». Не то у Пушкина. Если он среди прочих своих достоинств оставил себя в нашей памяти как автор около десяти работ по вопросам правописания, то мы вправе предположить, что форма воплощения его собственных мыслей и художественных образов была им глубоко продумана. Поэтому наша задача – внимательно изучать Пушкина в том виде, в каком он сам себя запечатлел, а не подвергать его реформированию, как *всех*. Увы, в значительной мере это уже сделано *навсегда*, и за пушкинское создание часто принимается то, что по сути таковым уже не является.

Например, Пушкин писал окончания прилагательных мужского рода в именительном падеже *-ой*, а не *-ый* (почему? – вопрос отдельный; в данном контексте важно, что так писал Пушкин). Что же мы имеем в современных текстах?

В тех случаях, где рифмуются два прилагательных, что нередко встречается у Пушкина, насилие над текстом совсем не ощущается – было *ретивой* – *игривой*, стало *ретивый* – *игривый* и т. д. Уже хуже, когда тот же *игривый*, как в известном с детства стихотворении «Что ты ржешь, мой конь ретивый...» из «Песен западных славян», – рифмуется с существительным в косвенном падеже – *Не потряхиваешь гривой*. Подобный прием Пушкин использует часто; вот несколько примеров, указанных Брюсовым: *шалаш убогой* – *лесной дорогой*, *жар полднейной* – *с царевной*, *остов гордой* – *мордой*; добавим к этому рифмовку с подобным окончанием в прилагательных женского рода: *затворник опальной* – *с отрадою печальной*, *отшельник бессарабской* – *сказочкой арабской*, *сон глубокой* – *беглянки черноокой* и др. У Пушкина рифма была точной, в приведенных нововделах – неточная, приближительная. Пушкин почти не допускал неточных рифм, вернее – совсем не допускал, то, что есть в пушкинских текстах из этого набора, скорее всего опубликовано не самим Пушкиным, а его наследниками и последователями. Известно, что сам Пушкин при жизни опубликовал лишь четверть из того, что теперь входит в собрание его сочинений, считая остальное еще не доведенным до совершенства.

При такой строгости самоконтроля со стороны поэта мы тем более не имеем права и на малую толику небрежности в отношении его текстов. Между тем решительная ломка падежных форм (прежде всего флексий, особенно значимых в рифмующихся стихотворных строках) привела к еще более вопиющим последствиям.

В элегии «Погасло дневное светило» для сохранения хотя бы приближительной рифмы пришлось оставить зияющую в современном написании стиха старую форму: *И вы забыты мной, изменницы младые, Подруги тайные моей весны златья...* И можно только сокрушаться по поводу того, во что превратилась пушкинская рифма *златяго* – *Мертваго*, особенно если иметь в виду, что *Мертваго* – русская фамилия (в ряду *Живаго*, *Милаго*, *Синяго*) и не изменяет своей формы ни при каких реформах.

Сложный комплекс фонетических проблем возникает при чтении текстов Пушкина в связи с упразднением букв «ять» и «ер» в конце слова.

Поскольку Брюсов владел нормами старой орфографии в совершенстве как человек, на этих нормах образованный, доверимся его наблюдениям:

- в корнях слов Пушкин ставил «ять» приблизительно там же, где ее впоследствии заменили на «е»;

- но во флексиях Пушкин явно отличал неударяемое «ять» от «е». Он охотно рифмовал неударяемое «ять» с неударяемым «и», но избегал рифмовать «и» с «е» (неточная рифма): «в самом дѣлѣ – постели», «*няни – в банѣ*»;
- по-видимому, Пушкин в произношении редуцировал неударяемое «ять» в «и», а неударяемое «е» в «я».

При изменении правописания исчезает эта характерная особенность пушкинского произношения, искажается облик поэты в нашем восприятии; это ли не достаточный повод, чтобы иметь научные издания, в которых сохранены в его сочинениях букву «ять» там, где она поставлена рукой поэта.

А ведь есть еще новации, с точки зрения литературоведа, не менее губительные для понимания Пушкина. Известна, например, приязнь Пушкина к написанию через «щ» *щастье, нещастной*. Исходя из пушкинского понимания благозвучия стихотворения, столкновение согласных «кжсч» в стихе *Как счастлив я, когда могу покинуть / Докучный шум столицы и двора* (монолог Князя из «Русалки», черنوшум) вообще недопустимо, а мы читаем это, как будто это написано рукой Пушкина. Орфографию *щастье* Пушкин считал воспроизведением звукописи великорусского языка; и когда в современной редакции Татьяна Ларина лепечет *Но вы к моей несчастной доле / хоть каплю жалости храня...*, это не пушкинская Татьяна, в ней разрушается та самая драгоценная для поэта русскость образа.

Пушкин различал написание *близь, вкривь* с мягким знаком и с твердым, допуская на письме оба варианта. Отсюда рифма *вкрив – в ручив*; изъятие «ера», замена его на мягкий знак приводит к непоправимому разрушению гармонии формы.

(Еще одна иллюстрация тезиса. И вне пушкинского творчества возможны в связи с этим случаи вполне анекдотические. На экзамене по программе литературы Серебряного века я спросил студентку *старшего* курса, кому из русских поэтов адресованы стихи Цветаевой *Имя твое – птица в руке... / Имя твое – пять букв*, она затруднилась с ответом. Желая помочь ей, я подсказал – фамилия поэта начинается с буквы «Б», и она живо откликнулась: «Бунин!»; она даже не подозревала, что прежде фамилия Блока имела «ер» на конце. Если мы образовываем таких филологов, можно только догадываться, кого же выучат они сами в качестве учителей. А, может быть, та девушка и не очень-то виновата, если ей не довелось держать в руках оригинальных текстов Цветаевой, как и Пушкина.)

Когда Пушкин в 1827 году издавал в Москве своих «Цыган», он прямо на титульном листе чуть ниже заглавия напечатал *Писано в 1824 году*. Только слепой и глухой не почувствует в этой приписке отсутствия личности поэта. А ведь и ее сняли за несоответствие современной орфографической и, что совсем смешно, типографской норме. Да что там *писано*? Я держал в руках современное творение, где черным по серому (дрянная бумага) уже пропечатано *Цыгане шумною толпой...*; Пушкин, как известно, настойчиво писал услышанное им от самих цыган *Цыганы*.

И, наконец, еще один смешной и поучительный пример «приближения» Пушкина к современному читателю. Какое-то время тому назад ленинградский коллега (тогда он был именно ленинградский) подарил мне занимательный перевод Пушкина с русского... на русский. В защиту автора скажу, что он и сделан был в учебных целях. Его хорошо использовать в процессе изучения в аудитории сравнительных характеристик старой и новой литературной нормы, и он замечательно ложится в тему моего доклада.

Строки из пушкинского «Пророка» мы помним еще из школьной программы.

*Встань, пророк, и виждь, и внемли,
Исполни волею моею,
И, обходя моря и земли,
Глаголом жги сердца людей.*

Таков оригинал. Боже! Какая ветхозаветная старина! – *встань, виждь, внемли, исполни волею, глаголом жги...* (Смотрю на монитор и вижу: **компьютер показывает ошибки у Пушкина!**). Современному человеку нужно говорить все на современном языке. Вот Пушкин, опрокинутый в современность:

*Вставай, поэт, смотри и слушай,
Мои приказы исполняй
И, обходя моря и суши,
Сердца словами зажигай.*

Довольно точное по смыслу и по ритму переложение пушкинских строк на современный лад. Одна беда – пушкинской поэзии в этих строках не осталось ни грана. Это максимальная степень той разрушительной тенденции, которая связана с «обновлением» Пушкина обновляющимися формами языка.

Конечно, не следует понимать пафос моего выступления как призыв к возврату в старые языковые нормы. Такое и немислимо и бессмысленно. Однако Брюсов был прав, утверждая, что читателю необходима книга, по которой можно полнее понять весь облик Пушкина, особенно (добавлю от себя) если этот читатель – филолог. Полагаю, коллеги разделяют мое убеждение в необходимости издания в научно-педагогических целях хотя бы небольшим тиражом репринтным способом, сейчас весьма популярным (вспомните, к примеру, плодотворные усилия Ст. Лесневского по воссозданию текстов русских символистов и других поэтов Серебряного века), – собрания сочинений Пушкина. (А строго говоря не только Пушкина, не менее необходимы и полезны изданные в прижизненные годы тексты Гоголя, Тургенева, Достоевского, Толстого.) Не менее желательна, уважаемые коллеги-лингвисты, и целенаправленная подготовка специалистов в области языка нашей литературной классики, русского языка XIX века, который, увы, тоже уже стал историей и требует для своего глубокого понимания специального подхода.

Функционирование лексико-грамматических структур, характерных для философских текстов, в языке современной русской поэзии

Н. М. Азарова

Московский педагогический государственный университет

Современная русская поэзия, философская лексика, язык поэзии

Summary. Russian poetry and philosophy during the 20th century represent ontologically and functionally related types of discourse. The symbiosis of poetic and philosophical texts during the 20th century is methodical where often one assimilates the other. The interaction of poetical and philosophical language occurs at all language levels. In the given message the basic attention is concentrated on the poetical texts at the end of the 20th century (G. Ajgui, G. Sapguir, A. Skidan), in particularly a functioning of lexical and grammatical structures that are typical for most philosophical texts. We can outline different stages of assimilation of a philosophical text by a poetical text. Poetic language often adopts a lexical and grammatical structure of a philosophical term (concept) that results in a problem in determining the differentiation and guidelines between a philosophical and a poetic word.

Русская поэзия и философия XX века представляет собой онтологически и функционально родственные типы дискурса. В XX веке конвергенция поэтических и философских текстов носит регулярный и обратимый характер, то есть имеет место как обусловленность поэтического текста философским, так и наоборот. Взаимодействие языка поэзии и философии происходит на всех языковых уровнях, обуслав-

ливая дальнейшее развитие как философского, так и поэтического дискурса. В ряде поэтических и философских текстов этот процесс наиболее очевиден. Это философские тексты Л. Шестова, С. Франка, Я. Друскина, А. Лосева и поэтические – Д. Хармса, А. Введенского, О. Мандельштама, Г. Айги, Г. Сапгира. В данной работе основное внимание уделяется поэтическим текстам конца XX века (Г. Айги,

Г. Сапгира, А. Скидана, В. Кривулина, К. Кедрова), в частности функционированию в них типичных для философских текстов лексико-грамматических структур.

Собственно философский термин осмысливается в текстах современной поэзии как поэтико-философский концепт. При этом часто имеет место более или менее прямое заимствование поэтическим языком лексико-грамматической структуры философского термина. В результате возникает проблема определения границ философского и поэтического слова. Можно выделить разные степени освоения поэтическим текстом философского.

Поэтический текст может прямо отсылать к философскому (письменному или устному), создавая намеренное семантико-стилистическое несоответствие между подчеркнuto «жесткой» философской терминологией и разговорной лексикой, характерной для конкретной поэзии конца XX века. Подобная интертекстуальность часто не призвана создавать иронический эффект, однако вкрапления философского текста в поэтический могут осознаваться как инородные, при этом поэтический текст превращается в своеобразный метатекст по отношению к философскому. Так, например в поэзии А. Скидана *болезнь как имя есть частное бытие; универсальное познание / приподнятое настроение; теодицея... / самореклама (откровение / святого духа / в абсолютной разорванности)*. Подобное построение текста в поэзии постмодерна позволяет осмысливать типичные философские термины-клише (*абсолютная разорванность*) одновременно в философском и собственно-языковом значении.

Философские термины могут заимствоваться поэтами не непосредственно из философского текста, а опосредованно – из языка массовой культуры. Апроприация языком культуры популярных философских концептов – характерное явление для конца 60–70-х гг. XX века. В этом случае концепты не подвергаются семантически цельному собственно философскому осмыслению, индивидуальному, обязательному и не допускающему вариативной множественности, а берутся как некий замкнутый непрозрачный идиоматический комплекс, вступающий во все возможные комбинаторные сочетания. Основным методом развертывания концепта – синтагматический. Грамматические и словообразовательные средства можно трактовать также как вид синтаксических, так как интенция поэта направлена не на развитие глубинной семантики, а на развернутый синтаксический ряд сочетаний: *Из ничего / Из пустоты / Выращивайте цветы!.. Ребенок /*

Растет / И постепенно / Заполнил собой все пустоты... – Что есть истина? / Спросила половина равнина / И пустой Лев Толстой / Сказал / – Истина внутри нас... (Г. Сапгир).

Поэтический текст начинает широко использовать модели образования философских терминов, например дефисного образования: *два-Бога-в-одном* (А. Скидан), по аналогии с собственно философскими текстами: *бытия я-с-Богом* (С. Франк), наполняя их как философской или близкой к философской лексикой, так и отдельными ее компонентами в сочетании с нейтральной лексикой: *Нет-Чистота* (Г. Айги).

Интересно, что некоторые случаи дословного совпадения семантики и структуры философских концептов в поэтических и философских текстах возникают одновременно в результате параллельного поиска адекватного термина родственными типами дискурса: «понятийное облако» – термин В. Подороги и *а это / понятие-облако* (Г. Айги).

В современной поэзии возрастает интерес к введению поэтических концептов при помощи конструкций, характерных для философских текстов: *мир есть совокупность фактов / содрогание / неизъяснимая дрожь / оцепенелое беспокойство* (А. Скидан); или к использованию грамматических форм, например страдательных причастий настоящего времени, достаточно частотных в философских текстах, которые, однако, ранее в поэзии практически не использовались: *останется / тоска людей / по еле чувствуемому следу* (Г. Айги). В поэзии Г. Айги рефлексия поэтического текста над философским (в частности С. Кьеркегора) приводит к созданию новых поэтико-философских терминов, представляющих собой многоуровневые семантические структуры: *как отвечает всегда высоко-необязанно / жизни сверхчисловая свободная часть / смежной неуничтожаемой части...* (Г. Айги), и в таком случае уже вновь созданное поэтом образование может стать объектом комментария следующего философа. Приведен отрывок из стихотворения «Здесь», которое легло в основу работы знаменитого французского философа Алена Бадью «Краткий трактат об онтологии преходящего».

Литература

1. Badiou A. Le court traite d'ontologie transitoire, Paris, 1998.
2. Иванов Вяч. Вс. Лингвистика третьего тысячелетия. М., 2004.
3. Подорога В. А. Выражение и смысл. М., 1995.
4. Франк С. Л. Непостижимое. Онтологическое введение в философию религии // Сочинения. М., 1990.

Фольклор как стилиобразующий фактор в творчестве писателей

В. П. Аникин

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

1. Каждый оригинальный писатель создает произведения неповторимого характера. Напротив, в фольклоре преобладает «безличное» творчество. В науке прежних времен ее именовали «пошибом», «шаблоном», что неточно, но верно по существу. В современной науке это качество называют традиционностью. Традиция есть и в литературе, но у писателей она не сопряжена с прямым заимствованием из творчества предшественников. Если такая связь случается, то говорят о подражательности и даже плагиате (в правовой характеристике). В литературном творчестве следование существующим образцам имеет место лишь при усвоении фольклора как творчества, никому лично не принадлежащего. Писатель вносит фольклор в творчество сообразно своей авторской потребности. При этом фольклор делается составной частью творческой работы писателя и на этих условиях становится в творчестве стилиобразующим фактором наряду с другими факторами.

2. Стилиобразующее влияние фольклора на литературное творчество обнаруживает себя в жанровых особенностях произведения, в позиции писателя, когда он пользуется маской народного рассказчика, певца, то есть в артистизме самого появления («лирического героя»), в сюжетных решениях, в тематических деталях, в самом поэтическом языке, особенности которого обыкновенно называют «стилем». И всякий раз у писателя усвоение фольклора сопрягается с включением в новую для него образную систему на услови-

ях авторской переработки и изменения. Соответственно, можно говорить о разной степени усвоения и переработки фольклора в составе литературного творчества.

3. У писателя может иметь место прямое очевидное включение фольклора в состав произведения и «косвенное», скрытое – отмеченное большей или меньшей степенью переклички с фольклором. В последнем случае восприятие и переработка фольклора носит скрытый характер. В таких случаях связь с фольклором обнаруживает лишь аналитический разбор писательского стиля. Тут важно установить характер изображения фольклора, учесть целый комплекс его образных свойств, смысловых и речевых особенностей. Изучение языка писателя – путь к постижению такой связи с фольклором, когда она не бывает открытой, не лежит на поверхности образных и стиливых решений. В этом случае анализ предполагает обстоятельного знания народного быта, народной речи, исторических особенностей народной культуры, ее специфики, сложившейся на путях движения из глубины веков к современности.

4. Примеры простой открытой и сложной скрытой связи с фольклором являет творчество Алексея Николаевича Толстого. Писатель в книгах «За синими реками», «Сорочьи сказки» использовал темы, идеи, сюжеты, образность и стиль песен, сказок, мифы, основывал свое творчество на знании календарных, свадебных обрядов, заговоров, плачей, легенд и другого многообразного народоведческого матери-

ала, сообщив ему свою писательскую трактовку. Образец открытого фольклоризма являют стихотворения «Во дни кометы», «Змеиный вал», «Скоморохи», «Егорий – волчий пастьер», «Семик», «Плач», «Додола», сказки «Мышка», «Еж», «Лиса», «Заяц», «Петушки», «Рачья свадьба» и др. Скрытый фольклоризм обнаруживают стихотворения «Ве-

сенный дождь», «Москва», «Фавн», сказки «Иван-царевич и Алая-Алица», «Проклятая десятица», «Синица» и другие произведения. Творчество писателя характерно не только для поэзии «Серебряного века», но и для последующей литературы. И среди современных писателей оно находит продолжателей, так как коренится в природе вещей.

Смыслопорождающие импульсы в дневниках Марины Цветаевой

С. А. Ахмадеева

Кубанский государственный университет, Краснодар

Р. С. Войтехович

Тартуский университет (Эстония)

Дневниковый текст, смыслопорождающие импульсы, М. Цветаева

Summary. Specialties of diaries (a fragmentariness, genre syncretism and auto polemic) are described. The sense engendering impulses of all levels language in diaries by Marina Tsvetaeva is considered in report.

Ведение дневника выполняет функции: 1) *мнемоническую*; 2) *плановую* (задания на ближайшее будущее, списки покупок и т. п.); 3) *кумулятивную* (дневник как «копилка» своих и чужих интеллектуальных находок: идей, фактов, mots, набросков прозы и стихов); 4) *рефлексивную* (комментарий); 5) *автокоммуникативную* (систематизация идей, самовоспитание, саморефлексия, самоконтроль, автополюемичность, часто характеризующая дневниковый текст (ДТ); 6) *эстетическую* (нередко а posteriori). Структура дневника определяется принципиальным хронологизмом (время непосредственно отражается в последовательности записей), фрагментарностью (исключение – школьные дневники, бортовые журналы и т. п.), жанровым синкретизмом. ДТ Цветаевой имеет две разновидности: записные книжки (ЗК) и сводные тетради (СТ). В ЗК фрагментарность усилена, по сравнению с дневником как таковым. Кроме описания событийной канвы своей жизни, Цветаева фиксирует моменты, значимые для творчества (удачные в интеллектуальном, риторическом, поэтическом или ином отношении фрагменты – «строительный материал» будущих произведений) и «отфильтрованные» из речевого потока слова (А. С. Эфрон «*чарохранитель*» [4, 323], С. Я. Эфрона – «*ошармовал*» [4, 173], Г. С. Эфрона о Пушкине: «Не обреченность, а *африченность*» [3, 446]). **Жанровый синкретизм** ДТ Цветаевой проявляется в смеси афоризмов, набросков прозы и поэзии, писем. В синкретическом потоке жанровая принадлежность фрагмента ДТ способна к мутации: письма становятся дневником («Бюллетень болезни», «Девять писем...»), письма к Е. Ланну, дневниковые записи – прозой («О благодарности», «О Германии», «О Любви», «Мои службы», «Чердачное» и др.). Эксплицитная связность фрагментов ЗК и СТ обеспечена словесными повторами и т. д., имплицитная отражается в логике рассуждения. Новые записи отсылают к предыдущим и прогнозируют последующие. Цветаева стремится интегрировать и оптимизировать информацию, свой внутренний мир и поведение в жизни. Демонстративно отказываясь от общепринятого восприятия вещей, Цветаева по-своему воссоздает естественные, по ее мнению, связи явлений внешней жизни, «заново крестит мир» [4, 159]. На это указывает и обилие таких средств языковой выразительности, как новые и актуализированные маркированием и т. д. слова, словосочетания, номинативные конструкции и афористические определения, в ДТ становящиеся средствами семантической компрессии и формирования новых смыслов. Назовем их **смыслопорождающими импульсами** (СИ) – интенционально обусловленными средствами всех уровней языка, направленными на 1) выражение отношения автора к себе, современникам и окружающему миру, 2) на словесное воплощение модели мира автора. СИ представлены на всех языковых уровнях.

СТ содержат значимые для Цветаевой выписки из ЗК в обработке, привносящей новые смыслы в более ранние записи, сопровождаемые: а) датированными комментариями, б) сокращениями, повторами и дописками отдельных фраз. Новые пометы можно рассматривать в качестве СИ текстового уровня. К ним в цветаевских ЗК и СТ относятся:

1. Графическое маркирование (ударение, подчеркивание,

двойное подчеркивание, выделение печатными буквами; в печатном тексте: курсив, прописные буквы, разрядка, дефисное разделение слова на части, подбор словообразовательных вариантов). Ударение выполняет и а) смысловоразличительную функцию («Вы влечетесь к чуже – родному, к чужеродному» [3, 292]), и б) акцентологическую («глубить (углублять) – хорошая рифма к губить!» [3, 301]). Подчеркивание актуализирует тема-рематические отношения, нюансирует смысл. Выделяются и отдельные морфемы: «*Преданность и предательство! Вся разница в конце!*» [5, 219], виды маркирования могут комбинироваться. Морфемное членение ресемантизирует морфемы: «До-знание (наперед-знание) обратное дознанию (post fact'ному и посмертному)» [3, 488]. Варианты отделяются тире: «Брак, где оба хороши – доблестное, добровольное и обоюдное мучение (– чительство)» [3, 248]. **2. Ретимологизация** (термин Л. В. Зубовой) на словообразовательном уровне проявляется в образовании тесного ряда этимологически родственных слов, вскрывающего их смысловую и генетическую связь ([2, 103–105]): «Как бы с превращением разделяющих наши тела верст – в *вершки*, вершки, разделяющие наши души, не превратились бы в *версты!*» [3, 73]. Ее разновидность – **ресемантизация**: «Самосознание ставшее *самозабвением*» [3, 289]; «*Это чуждавшаяся всегда ощущаю как чудо*» [3, 73]. **3. Паронимическая аттракция** – «смысловое сближение неродственных, но фонетически сходных слов» [2, 119–120] – реструктурирует смысловое пространство: «Ястреб – истребитель» [3, 161]; «Эротика, это похоже на рот и на грот» [5, 286]. **4. Индивидуальное словообразование** ([2, 127–206]) – расширение словаря за счет деривационных уточнений с помощью префиксов (*со-, не-, вне-, лже-*), префиксоидов (*само-, друго-, взаим-, едино-*) и суффиксов (*-ие, -ство*). Основное направление – абстрактные существительные. Названия чувств: *другозабвение, взаимочувствие, единоглавенство, отдельность, единственность, самочувство, самострасть* [3, 66, 102], [3, 286, 317, 377]. Новооткрытые сущности: *полслепотинше, везувцы, везувийцы, бабушкинство, местознание, насыщенность* [3, 138, 307], [3, 308]. Глаголы: *снить, тьмить, высугробить, вывездить* [3, 78, 153–154, 209]. Остранение восприятия за счет реализации отсутствующих словоформ (например, сравнительная степень от местоимения *мой* – *моее* [3, 271]). **5. Оксюморонные словосочетания** – форма выявления сущностей, не имеющих лексического эквивалента, аналог словообразовательной деривации на синтаксическом уровне. «Единство множества. Оркестр тоже единство» [3, 136]. **6. Контекстные синонимы** (лексический уровень), как правило, приводятся в скобках для уточнения смысла слова: «Только через живую женщину с ребенком на руках я могу ощутить (полюбить) Богоматерь» [3, 64]. **7.** На синтактико-семантическом уровне это – **эллипсис, парентеза, номинативные предложения, синтаксическая аппликация**: «Я, это когда меня *нет*. *Только мой восторг*» [3, 360] и ее разновидность – **аппликативная метафора** ([1]): **Игорь Северянин. Танго в поэзии** [4, 164], [1], **парадоксальные определения и формулы**. **8. Датированные автокомментарии** к ранним записям с «аутозаданиями» (например, «определить», «додумать» и т. п.) и **примечания**.

«Ограниченным может быть только бездушный. Душа – безгранична, и акт (факт) ее – снятие всех границ. (А умственных? Додумать. 1933 г.)» [3, 356] порождают смыслы на уровне текста.

СИ привлекают внимание к описываемому с их помощью предмету речи, превращая содержательный план текста в иерархическую систему, способствуя раскрытию сложных смыслов и формируя новые. Наряду с парафразами, цитатами, аллюзиями, парадоксами и другими языковыми явлениями, они выражают поэтическое мировосприятие Цветаевой.

Особенности методологии и базисного метаязыка русской лингвистической поэтики

К. К. Ахмедьяров

Казахский национальный университет имени аль-Фараби, Алматы (Казахстан)

Основной методологической особенностью русской лингвопоэтики конца XX и начала XXI века является полипарадигмальность, что обуславливает: а) системное, последовательное восстановление и использование достижений предшествующей лингво-антропологической и эстетико-стилистической теории и методологии; б) вовлечение в активный научный оборот метаязыковой системы новейшей лингвистической поэтики с целью многоаспектного, поливариантного исследования эстетически организованного речевого процесса.

Теоретико-методологическая база русской лингвопоэтики в настоящее время, на наш взгляд, может быть представлена следующими идеями и концепциями:

а) антропологическим учением Гегеля, в котором определяется процесс становления человеческого духа, «когда каждый духовный феномен в общей конструкции духа вытекает с необходимостью из предыдущего и столь же с необходимостью ведет к последующему»; квалификация в качестве высшей духовной субстанции человека творческого, теоретического;

б) идеями Гумбольдта, А. А. Потебни, согласно которым выявить сущность человека как человека означает определение языка в качестве конститутивного свойства человека, в качестве «человекообразующего начала»;

в) диалектической тетраядой А. Ф. Лосева, в которой есть четыре начала: 1) истинная диалектика – непосредственное знание, простое, живое и жизненное восприятие, или сама непосредственность; 2) диалектика – подлинный и единственно возможный философский реализм, т. е. для диалектики реально все то, что она вывела; 3) диалектика – нечто абстрактное, позволяющее вместо живой непосредственной данности получать логически осознанную закономерность; 4) диалектика – абсолютный эмпиризм и абсолютный рационализм;

г) учением М. М. Бахтина об авторе-творце и авторе-человеке, а также о тексте как первичной данности всего гуманитарно-философского мышления;

д) теоретико-методологическими установками Опояза, отличающихся особым «лингвоцентризмом», «дискурсивностью»;

е) лингвопоэтической концепцией В. М. Жирмунского, в которой есть творческий синтез достижений «традиционалистов» и «формалистов»;

ж) филологическим взглядами Г. О. Винокура, определяющими словесное эстетическое целое как «внутреннюю форму», или «нечто, само в себе, внутри себя обладающее содержательной ценностью»;

з) теорией художественной речи В. В. Виноградова, в которой генерализирующей категорией выступает «образ автора»;

и) учением Ю. Н. Тынянова о функционально-динамической природе художественного целого, активно иллюстрирующем особенности эстетического освоения действительности автором-творцом и устанавливающим реально основные этапы процесса словотворчества;

к) «теоретической стилистикой» Х. Х. Махмудова, в которой заложена оригинальная концепция лингвистической поэтики;

л) положениями структуральной поэтики Ю. М. Лотмана, учением о «тексте в тексте», когда художественный текст

Литература

1. Ахмадеева С. А. Аппликативная метафора в тексте. Краснодар, 2006. 293 с.
2. Зубова Л. В. Лингвистический аспект поэзии М. Цветаевой: Дисс. ... д-ра филол. наук. Л., 1990. 489 с.
3. Цветаева М. Неизданное. Сводные тетради. М., 1997. 640 с.
4. Цветаева М. И. Неизданное. Записные книжки. Т. 1: 1913–1919. М., 2000. 560 с.
5. Цветаева М. И. Неизданное. Записные книжки. Т. 2: 1919–1939. М., 2001. 544 с.

представляется как реализация или результат столкновения нескольких (минимально – двух) принципиально различных кодов;

м) антропологической теорией Ю. Н. Караулова, актуализирующей троичность, трехступенчатость диалектического развития языковой личности;

н) лингво-антропологическими и лингвопоэтическими идеями большого ряда российских и зарубежных ученых, внесших значительный вклад в теорию художественной речи – И. В. Арнольд, Н. Д. Арутюновой, Ш. Балли, Р. Барта, А. И. Белецкого, А. В. Бондарко, Х. Вайнриха, А. Н. Веселовского, И. Р. Гальперина, В. П. Григорьева, Е. И. Дибровой, Л. И. Ереминой, Н. М. Ивановой, Н. А. Кожевниковой, Е. С. Кубряковой, И. С. Куликовой, А. А. Леонтьева, В. А. Лукина, Д. С. Лихачева, Е. А. Некрасовой, Т. М. Николаевой, В. В. Одинцова, Е. В. Падучевой, М. В. Панова, И. Петефи, М. Я. Голякова, Г. Г. Почепцова, О. Г. Ревзиной, Х. Ризера, В. Н. Топорова, Б. А. Успенского, Н. А. Фатеевой, Р. Харвег, Л. О. Чернейко, А. П. Чудакова, Г. Г. Шпета, Л. В. Щерб, Е. Г. Эткинда, Р. Якобсона, Л. П. Якубинского и др;

Определение особенностей методологии и базисного метаязыка русской лингвистической поэтики позволяет сформулировать следующие тезисы:

1. Русская лингвистическая поэтика XX века как особая сфера филологии, направленная на исследование процесса эстетического речетворчества, не должна определяться в качестве исключительно описательной науки с установившимся, традиционным аппаратом интерпретации внешней структуры художественных произведений, а должна квалифицироваться в качестве постоянно развивающейся лингво-антропологической и эстетико-стилистической области интегративно-гуманитарного знания, в которой «стартовой площадкой» и «конечным пунктом» истолкования процесса эстетического речетворчества являются автор-творец, авторский замысел, интенциональный мир автора, реализованные во внешней и внутренней структуре художественных произведений.

2. Сквозной проблемой теории и методологии русской лингвопоэтики является выявление и описание ее базисного метаязыка. Все теоретические концепции и методологические установки русской лингво-антропологии и эстетики словесного искусства представляют новые стороны интерпретации эстетически организованного речевого процесса. При этом, несмотря на разнонаправленность и многообразность идей и путей решения теоретико-методологических проблем, в русской лингвистической поэтике XX века наблюдается глубокая преемственность в познании природы творческой словесной деятельности человека. Преемственность в исследовании художественной речи в русской лингвопоэтике обеспечивается выдвиганием в качестве генерализующих следующих принципов истолкования эстетически организованного речевого процесса: а) принципа интегративности, предполагающего активное использование достижений нескольких человековедческих наук; б) принципа антропоцентризма, означающего актуализацию человеческого фактора в качестве ведущего при изучении процесса эстетического речетворчества.

3. Описание процесса формирования и развития метаязыка русской лингвистической поэтики дает возможность говорить о четырех ядерных научных парадигмах в истолко-

вании эстетической словесной деятельности человека: а) антрополого-эстетическая парадигма (в классическом варианте); б) формально-эстетическая парадигма; в) функциональ-

но-эстетическая парадигма (в классическом варианте); г) неофункционально-эстетическая парадигма (новейшие лингво-антропологические разработки).

Лингвопоэтика современного литературного бестиария

Н. Г. Бабенко

Российский государственный университет имени И. Канта в Калининграде

Художественный текст, культурная коннотация, эксплицитность, имплицитность смыслов, онимы, апеллятивы

Summary. The report's subject is the interpretation of the language structuring of Russian literary bestiary in the context of linguistics poetics by the examples of texts of Bujda, Bossart, Krusanov, Pelevin, Sadur.

Для современного литературного бестиария характерны активное приращение новых культурных коннотаций традиционных зоосимволов, смысловое «обострение» оппозиции «звериное / человеческое» и сюжетная интерференция ее компонентов.

Ключевым для лингвопоэтического описания «зоотопоса» современной литературы является понятие *культурной коннотации* как языковой функции памяти, обуславливающей «узнавание... и припоминание слов, словосочетаний в их отношении к определенному типу дискурса» [1, 44]. Культурные коннотации «отражают связанные со словом культурные традиции, господствующую в данном обществе практику использования соответствующей вещи» [2, 67]. Необходимо различать *традиционные* культурные коннотации и культурные *неоконнотации* (они детерминированы исключительно контекстом употребления слова: контекстом ближайшего окружения или макроконтэкстом произведения). Многие традиционные коннотации в художественном тексте в согласии с авторской интенцией подвержены «погашению», элиминации. Однако эти коннотации не отступают в «сумеречные» зоны культурной памяти, а продолжают влиять на восприятие «зоо-образа» читателем, что делает процесс рецепции текста многослойным. Традиционные и неоконнотации слова в художественном тексте могут быть как *эксплицитными*, так и *имплицитными*. Последние могут быть наведены только макроконтэкстом произведения и ощущаются, выявляются читателем лишь при наличии у него необходимых фоновых знаний.

Традиционные коннотации и неоконнотации формируют лингвокультурологический семантический потенциал слова как динамическое образование, обеспечивающее слову статус лингвокультуры. Увеличение, приращение лингвокультурологического семантического потенциала слова обеспечивается его (слова) функционированием в ключевых и сильных позициях художественного текста. Текстовыми интерпретантами при исследовании культурных коннотаций являются ключевые слова, лексические ряды слов-идентификаторов, доминирующие в тексте лексические микро- и макропарадигмы, личные имена собственные и прозвища. Затекстовыми – данные толковых, энциклопедических словарей, словарей символов, сведения о бестиариях.

В современной литературе выделяются несколько направлений художественного воплощения бестиарного топоса:

- *первое направление* отличается разработкой антропозооморфного мотива: героями произведений становятся человекозвери, в чьем внешнем облике и психических характеристиках проявляются как человеческие, так и бестиарные черты;

- *второе направление* литературного развития бестиарной тематики предметом изображения избирает фантастических, мифологических животных;
- *третье направление* в освоении зоотематики реализуется в разработке мотива оборотничества;
- *четвертое направление* использует развертывание зоомаффор как средство конструирования нарратива не зоо- и не антропозоо-, а собственно антропоцентристской тематики.

Лингвопоэтика литературного бестиария исследует приемы и языковые средства художественной репрезентации

- культурных неоконнотаций «зоо-образов», порожденных контекстом художественного произведения;
- ономастической игры, построенной на семантической и сюжетной актуализации а) фамилии, мотивированной зоономинацией (например, Никита Голубь в рассказе А. Боссарт «Военные мемуары голубя мира»); б) имени, омонимичного зоономинации (например, Омар Пепелян в рассказе А. Боссарт «Птица Феликс, Пепел и КамАЗ»); в) эвфемистического именованья животного (например, Александр Серый в романе В. Пелевина «Священная книга оборотня» В. Пелевина); г) онимы, применимого для именованья как человека, так и животного (например, Ника в одноименном рассказе В. Пелевина);
- гендерной характеристики зооперсонажей (мужских: петух, единорог, псы, сокол, голубь, омар; женских: кошка, лиса; unisex: кысь);
- внешнего и психологического портретов зооморфных и полиморфных персонажей;
- энантиосемичности символики зооморфных и антропозооморфных образов;
- отношения зоосимвола ко времени и месту в культурной традиции и его хронотопа в художественном произведении;
- функций бестиарного героя;
- взаимоотношений зооперсонажа с миром людей и миром природы.

В анализируемых в докладе произведениях Ю. Буйды, А. Боссарт, П. Крусанова, В. Пелевина, Н. Садур, Т. Толстой содержательно-концептуальная информация выражается посредством художественной реализации различных моделей соотношения и взаимопереходов зооморфного, антропозооморфного, антропоморфного и абстрактного, концептуального.

Литература

1. Имплицитность в языке и речи. М., 1999.
2. Апресян Ю. Д. Лексическая семантика. Синонимические средства языка. М., 1995.

Система метафор в романе А. Платонова «Счастливая Москва»

А. Н. Баранов

Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН, Москва

Когнитивная теория метафоры, дескриптивная теория метафоры, анализ художественного текста, роман А. Платонова «Счастливая Москва»

Summary. Metaphors in the text of the novel «Schastlivaja Moskva» by A. Platonov are under consideration in the report. The analysis shows that there are three groups of metaphors in the novel: 1) PERSONIFICATION and ORGANISM metaphors; 2) PHYSICAL OBJECT and 3) SPACE metaphors. Through this metaphorical system human beings are represented in the text as a part of the world and nature, whereas objects of reality are categorized as active and passive persons.

Язык произведений А. Платонова в последние двадцать лет привлекает внимание самых разнообразных исследователей, однако метафоры в текстах произведений А. Плато-

нова до сих пор последовательно не исследовались. В докладе в качестве объекта анализа выбран отрывок незаконченного романа «Счастливая Москва».

Для сбора материала, его организации и последующей компьютерной обработки использовались две теории метафоры – когнитивная и дескрипторная. Основной тезис когнитивной теории метафоры, разработанной Дж. Лакоффом и его коллегами, сводится к следующей идее: в основе процессов метафоризации лежат процедуры обработки структур знаний – фреймов и сценариев. Дескрипторная теория метафоры представляет собой развитие когнитивной теории и разработана автором для компьютерного анализа метафоры дискурсов значительного объема. Основная идея дескрипторной теории заключается в том, что метафора или, метафорическая проекция, представляет собой функцию отображения элементов области источника (то, с помощью чего осмысляется нечто) в элементы области цели (само это «нечто», осмысляемое на языке метафоры). Это позволяет формально описывать метафору как множество кортежей сигнификативных и денотативных дескрипторов, представляющих, соответственно, область источника и область цели метафорической проекции. Тематически связанные поля сигнификативных дескрипторов формируют «метафорические модели» (М-модели). Например, сигнификативные дескрипторы, имеющие семантику военных действий, армии, образуют М-модель войны; дескрипторы, тематически связанные с родственными отношениями, формируют М-модель родственных отношений и т. д.

Сплошной анализ текста романа «Счастливая Москва» позволил выделить 233 контекста употребления метафор, метонимий и метафороподобных выражений (развернутых сравнений). В таблице приведены наиболее частотные М-модели.

Таблица. Частотные метафорические модели романа «Счастливая Москва»

ПЕРСониФИКАЦИЯ	89
ПРОСТРАНСТВО	33
ОРГАНИЗМ	29
ОБЪЕКТ-ПРЕДМЕТ	25

М-модели ПЕРСониФИКАЦИИ и ОРГАНИЗМА формируют общий частотный кластер метафор живого с очень высокой абсолютной частотой употребления: $89 + 29 = 118$. Этому кластеру противопоставлена М-модель ПРОСТРАНСТВА (32 употребления) и М-модель ОБЪЕКТА-ПРЕДМЕТА (26). Метафора ОБЪЕКТА-ПРЕДМЕТА образует частотный кластер метафор НЕЖИВОГО. Таким образом, основные метафорические модели в исследуемой повести А. Платонова представлены тремя частотными кластерами:

- кластер живого (ПЕРСониФИКАЦИЯ и ОРГАНИЗМ: $89 + 29 = 118$);
- кластер ПРОСТРАНСТВА (33);
- кластер НЕЖИВОГО (ОБЪЕКТ-ПРЕДМЕТ: 26).

Анализ показал, что ПЕРСониФИКАЦИЯ в большинстве случаев относится к конкретным объектам и сфере абстрактного, причем преобладают контексты ПЕРСониФИКАЦИИ эмоций и чувств (13 контекстов): *глупость – это естественное выражение блуждающего чувства, еще не нашедшего своей цели и страсти; любовь не утомила; старые чувства билась как пойманные, не впуская ничего нового.*

Из сферы абстрактного часто ПЕРСониФИЦИРУЕТСЯ также мышление и ум (10 контекстов): *томила одна нищая мысль любви; ум его жил в страхе своей ответственности за всю безумную судьбу вещества.*

Вторая область ПЕРСониФИКАЦИИ – конкретные, физические сущности, осмысляемые как существа, люди, активно действующие или, наоборот, сами испытывающие воздействие: *шляпа музыканта, прожившая все долгие невзгоды на его голове <...> а теперь собирала деньги для пропитания старости; нустые трамвайные остановки, безлюдные черные номера маршрутов на белых таблицах, – они вместе с трамвайными мачтами, тротуарами и электрическими часами на площади тосковали* по многолюдству.

Как показывают исследования русского политического дискурса, метафора ПЕРСониФИКАЦИИ представляет собой типичную фоновую метафорическую модель. Удивительным образом подавляющая часть из 89 употреблений этой метафоры в тексте повести являются творческими, неконвенциональными (см. примеры выше). Тем самым у А. Платонова эта М-модель является **фигурной**, то есть ее появление со-

ответствует замыслу автора текста, а не является следствием использования других М-моделей.

Метафора ОРГАНИЗМА, с одной стороны, продолжает тенденцию олицетворения окружающего мира, наиболее ясно выражаемую метафорой ПЕРСониФИКАЦИИ. Однако, в отличие от ПЕРСониФИКАЦИИ, М-модель ОРГАНИЗМА останавливается на низшей ступени категоризации неживого как просто живого: задумался, по своему обыкновению, *над жизнью вещества; рассвет пробирался по обвисшему животу равнодушной тучи.*

Другая часть употреблений этой М-модели направлена в ровно противоположную сторону – в направление деперсонализации человека. Осмысление человека как зародыша, тела или как составляющих это тело органов находится на грани метафоры в точном смысле и метонимии. Некоторые контексты такого рода естественнее интерпретировать как метафору: *безжизненностью томящегося человеческого тела, сознательно ведущего себя скромно и экономично; глазами, забывшими моргать и отвлеченными размышлением в далекую сторону от личного счастья.*

ПЕРСониФИКАЦИЯ эмоций, чувств, явлений психики человека разрушает цельность человека, повышает значимость эмоций и психического, приближает человека неживой природе, стихиям, которые, в свою очередь, наоборот, олицетворяются, ПЕРСониФИЦИРУЮТСЯ.

Кластер метафор НЕЖИВОГО образован в рассматриваемом случае его метафорой ОБЪЕКТА-ПРЕДМЕТА. Значительная часть употреблений этой М-модели приходится на осмысление человека: Честновой <...> хотелось <...> *потухнуть вовремя лампой над чужим поцелуем*; он относился сам к себе как к подопытному животному, *как к части мира, доставшейся ему для исследования всего целого и неясного.*

Метафорическая категоризация человека как предмета, объекта, части неживого последовательно реализует тенденцию деперсонализации человека, выявленную выше при использовании метафор ПЕРСониФИКАЦИИ и ОРГАНИЗМА.

Кластер метафор ПРОСТРАНСТВА представлен в тексте повести одноименной метафорической моделью. По частоте этот кластер занимает второе место (33 контекста). Как и в предшествующем случае, значительная часть контекстов этой метафоры связана с осмыслением человека и его тела (11 контекстов): *в тесных ущельях человека; цветущие пространства ее тела; широким лицом, похожим на сельскую местность.*

Пространственная интерпретация человека преследует ту же художественную сверхзадачу, которая была сформулирована выше: становясь пространством, человек одновременно становится частью окружающего мира. Проведенный анализ показывает, что метафоры повести А. Платонова «Счастливая Москва» образуют систему, направленную на решение совершенно определенной творческой задачи: отразить гармонию мира в соответствии с эстетикой советской эпохи – так, как ее понимал сам А. Платонов. Гротескно гиперболизированное восприятие жизни людей через призму коммунистической идеологии и глобальных задач строительства социализма передается А. Платоновым системой метафор, приводящих к декомпозиции как духовного и психического мира человека, его сознания, так и его тела. Метафора ПЕРСониФИКАЦИИ превращает человека в скопище разнообразных существ, выполняющих функции, в нормальном случае свойственные человеку как цельной личности: *утомяющаяся любовь, блуждающее и пойманное чувство, томящаяся нищая мысль, живущий в страхе ум* – все это приводит к декомпозиции человека как целого. С другой стороны, ПЕРСониФИКАЦИЯ объектов и предметов окружающего мира приводит к восприятию природы как социального феномена, вполне сопоставимого с обществом людей.

В две стороны направлена и метафора ОРГАНИЗМА: неживое олицетворяется, становится частью живого (*жизнь вещества, живот равнодушной тучи*), а человек, наоборот, деперсонализируется и становится неодушевленным организмом, приближаясь к неодушевленной природе: *безжизненно томящееся человеческое тело, смутный зародыш, в тело вошли грусть и равнодушие, бродящие тела.* М-модели ОБЪЕКТА-ПРЕДМЕТА и ПРОСТРАНСТВА в метафорических проекциях по отношению к человеку также его деперсона-

фицируют. Вырисовывается довольно ясная двунаправленная стратегия использования метафор, направленная на гармонизацию природы и человека через осмысление послед-

него как естественной части природы, с одной стороны, и понимание природы как проявления живого и разумного начала – с другой.

Тропы и фигуры в образной системе Н. Гумилева

А. В. Белова

Московский педагогический государственный университет

Лингвопоэтика, идиостиль, анализ поэтического текста, тропы (метафора, метонимия, синекдоха), оксюморон и их роль в создании образной системы Гумилева, взаимодействие тропов и фигур

Summary. This article is devoted to the poetic language of the silver age Russian poet N. Gumilev. The article analyzes Gumilev's figurative style of expression in particular some kinds of tropes (metaphor, metonymy, synecdoche) and oxymoron also.

Образ времени является одной из доминант в данном идиостиле. В поэтической картине мира Н. Гумилева пространство и время предстают в диалектически неразрывном единстве: *И понял, что я заблудился навеки В слепых переходах пространств и времен. А где-то струятся родимые реки, К которым мне путь навсегда запрещен.* Генитивная метафора *В переходах пространств и времен* порождает образ архетипа времени и пространства, в этом образе соединяются прошлое и будущее, а настоящее выступает в роли оппозиции: *А где-то струятся родимые реки...* Поэт, действительно, оказывается скитальцем во времени и пространстве. Обреченность на одиночество – судьба поэта, ощущение этого передано и лексически наречными эпитетами *навек и навсегда*, имеющими временное значение, а также метафорическим определением *слепых словосочетания в слепых переходах* с оксюморонным значением. Трагическое восприятие (предчувствие) времени и личной судьбы передается через различные формы сравнений: *Летящая горю за мною несется Вчера, А Завтра меня впереди ожидает, как бездна, Иду... Но когда-нибудь в Бездну сорвется Гора. Я знаю, я знаю, дорога моя бесполезна* («Я верил, я думал...»). Отметим важную роль количественной метафоры *бездна времен* («Заблудившийся трамвай») в создании сложного образа времени-судьбы, рока в одном из самых загадочных стихотворений поэта: *Мчался он бурей темной, крылатой, Он заблудился в бездне времен...*

Образ времени формируют, в частности, такие лексемы, как тысячелетие (*тмы тысячелетий протекут*), срок, разлука, мгновение (*Ужели вам допрашивать меня, Меня, кому единое мгновение – Весь срок от первого земного дня До огненного светопреставленья?*), минута (*Теперь ты знаешь тяжкий труд И дуновенье смерти грозной, Ты знаешь бешенство минут, припоминая слово «поздно»*), секунда, маятник: *Какой-то маятник злобный Владеет нашей судьбою, Он ходит, мечу подобный, Меж радостью и тоскою.* Отметим в приведенных примерах сложное взаимодействие тропов – метафор, метонимий (синекдохи), сравнений, эпитетов. Этот образ времени-маятника повторится с новой силой в последнем сборнике поэта, «Огненным столпе»: *Сонно перелистывает лето Синие странички ясных дней. Маятник старательный и грубый, Времени непризнанный жених, Заговорщицам секундам рубит Головы хорошенькие их.*

Значительный объем в данном идиостиле представляют метафоры-олицетворения, участвующие в создании образов природы (*ветер, буря, пурга; небеса, птицы*): *И волны шептали сибиллы седой заклинанья; И ветер приветствует битву рыдающим смехом И море грохочет свою вековую сказку; О, пусть ужасен голос бурь И страшины лица темных впадин; Так, в далекой Сибири, где плачет пурга, Застывают в серебряных льдах мастодонты; И увидел небес молодое лицо; И рыдает молчанием глаз Далеко залетевшая птица; Ветер милый и вольный, Прилетевший с луны, Хлещет дерзко и больно По щекам тишины.*

Перенос по смежности – метонимия – также включается в образную систему поэта. Наиболее частотными являются примеры внешней связи между предметом и материалом, называется металл, ткань, камень вместо изделия. Приведем примеры: *Вокруг него сверкает золото, Алмазы, пурпур и багрец; И за дальними морями чужими Не уставала звенеть, То же звонкое вызванивая имя, Варяжская сталь в византийскую медь; И встречу радостной победе Мое ликующее знамя Ты не поднимешь в реве меди Своими неж-*

ными рукам. Перенос с одушевленного субъекта на неодушевленный объект, то есть с лица на место, где это лицо находится: *И повсюду, вверху и внизу, караваны Видят солнце и пьют неоглядный простор, Уходя в до сих пор неизвестные страны За слоновью костью и золотом гор.* Перенесение свойств лица на предмет: *В полутемном строгом зале Пели скрипки, вы плясали.*

Как известно, синекдоха является разновидностью метонимии. Одним из случаев этого тропа есть название большего вместо меньшего, то есть целого вместо части: *В целой Африке нету грозней сомали, Безотраднее нет их земли; Из букета целого сирени Мне досталась лишь одна сирень, И всю ночь я думал о Елене, А потом томился целый день.* В последнем примере наблюдаем отношения контраста между целым и частью (*букет целый – одна сирень*). Этот контраст подкрепляется на лексико-грамматическом уровне – инверсией прилагательного *букета целого* и ограничительной частицей *лишь*. Между лексемами *ночь и день*, являющимися языковыми антонимиями, возникает антитеза, что ведет к семантической оппозиции, рамки которой раздвигаются благодаря синекдохам *всю ночь и целый день*.

Укажем также на примеры, когда синекдоху представляет название части вместо целого: *Ваши маленькие ножки трепетали на паркете* (данный пример может быть рассмотрен и как литота); *И незримый бисер руки, Задрожав, перебирают; Где я? Так томно и так тревожно Сердце мое стучит в ответ: «Видишь вокзал, на котором можно В Индию Духа купить билет?»; И сразу ветер знакомый и сладкий, И за мостом летит на меня Всадника длань в железной перчатке И два копыта его коня; И насмешливый взор из-под спущенных век Видел, сколько со мной человек; Но американец длинноносый променяет Фриско на Тамбов* – то есть Америку (Сан-Франциско) на Россию, название городов заменяет название стран.

Наконец отметим такой вид синекдохи, как употребление форм единственного числа вместо множественного и множественного вместо единственного: *Оглушали его барабаны и клики, Ослепляли соленые брызги волны; Я так часто бросал испытующий взор И так много встречал испытующих взоров Одиссея во мгле пароходных контор, Агамемнонов между трактирных маркеров; И когда тогдашние Лигеи, с взорами, где ангелы живут, Со щеками лепестка свежее, Прочитают сей почтенный труд.* (Лигея – героиня одноименного рассказа Э. По и его стихотворения «Аль-Аараф»).

Помимо тропического словоупотребления, в образной системе немалую роль играют стилистические фигуры, в частности, оксюморон. Основанный на соединении контрастных по значению слов, этот прием усиливает семантическое противоречие в рамках данного словосочетания и сообщает дополнительные коннотации как фрагменту, так и поэтическому тексту в целом. Так, прилагательное *сладкий* участвует в нескольких примерах, сочетаясь с лексемами *боль, яд, печаль, тревога*: *Учиться мудрой сладкой боли В ее истоме и бреду; Здесь растенья кроют сладкий яд; Сердце сжалось от сладкой печали; И будет сладкая тревога Расти при имени твоём.* Интересны также следующие примеры: *Живописцы писали царя Соломона Меж царицею Савской и ласковым львом; Там колдун совершает привычное чудо; Горько счастливым темной я судьбою; Точно пес, он сидел за своим господином, Положив на колени бульдожье лицо; Море, Красное море, ты царственно днем, Но ночами вдвойне ослепительно ты; Для которой в жилах бродит золотая темнота.*

Стилевые маркеры авторефлексии в металитературных комментариях

А. М. Ремизова («Огонь вещей»)

Н. Л. Блищ

Белорусский государственный университет, Минск (Беларусь)

Имманентность, интегрирующая архисема, ассоциативные имажинации, гиллетометафорика

Summary. The report deals with self-reflection as a hidden implication of metaliterary comments in A. Remizov's «The fire of things».

«Самое недостоверное исповедь человека. Достоверно только “непрямое высказывание”, где не может быть ни умолчаний по стыдливости, ни рисовки “поднимай выше”. И самое достоверное... то, что неосознанно, что напархивает из ничего, без основания и беспричинно, а это то самое, что определяется словом “сочиняет”», – пишет А. Ремизов в эссе о Гоголе, включенном в книгу металитературных комментариев «Огонь вещей: сны и предсонье». Как известно, Ремизов находился в тотальной зависимости от идей Л. Шестова о поэтике «непрямого высказывания» и о губительной власти *ratio*; рефлектируя о природе «сквозьслезного» смеха Гоголя, он проговорился: «Эти “Вечера” подлинно хвостики – не прямая исповедь и с тем достоверным неосознанным, из которого яснее ясного, что это за человек, балагурия исповедующийся».

По мнению ремизоведов, в «Огне вещей» А. Ремизов «отказался от устоявшихся, клишированных суждений, предлагая читателю новые толкования известных художественных образов. <...> Извлекая из классических произведений череду «многоступенчатых» снов, Ремизов стремился добыть потаенное знание о сути художественного творчества и смысле человеческого бытия» [1]. Однако интегрирующая архисема и тайный подтекст металитературных размышлений Ремизова видится не только в этом. Будучи одержимым идеей проникновения в таинство творчества, он направлял свои поиски на открытие той трансцендентной «тайны» художника, которая определяет его уникальность. Однако отличал Ремизова и более редкий дар – способность уловить глубоко скрытую тайную «мысль-мышь» другого писателя, которая в его сложноструктурированном художественном мышлении получала интерпретацию с точки зрения возможной теургической генерации. Скрытая авторефлексия и порождает тот неповторимый ремизовский метатекст, в котором все смыслообразы – есть сублимированные эманации авторского самосознания. Постигая тайну другого, Ремизов обнажает альковы собственных мотиваций, соответственно, его комментарии являются по сути «подпольными» автокомментариями. Ремизов вполне мог слышать о метапсихологических приемах, когда анализу подвергались фобии, сны, оговорки мифических пациентов – с целью самоанализа. Но, обращаясь к литературным сновидениям, Ремизов вовсе не стремится к разоблачению импульсов (страхов, желаний), загнанных в подосознание. Его как художника интересуют только те «исподние мысли», в которых просматривается тайна, тщательно зашифрованная «заваневающимися словесными украшениями» и «всякими румянами показной мысли».

Все ремизовские «открытия» каким-то сверхъестественным образом связаны с особенностями его собственного стиля. Его выбор художественного текста и дальнейшая расшифровка изначально predetermined, поскольку интерпретатор и автор погружаются в общее смысловое и стиливое пространство, обнаруживая таинственное родство душ. Неслучайно именно Гоголь в «Огне вещей» подвергнут глубочайшей рефлексии, равно как в автобиографическом цикле «Легенда о самом себе» гоголевский код является одним из самых значимых. Возможно, ремизовская интерпретация не всегда адекватна авторскому замыслу, однако совершенно очевидно и другое – явное совпадение типов акцентуации автора и интерпретатора. В данном случае предметом внимания могут являться депрессивно-невротические проявления, высвечивающиеся через устойчивые лексико-семантические маркеры и когнитивные установки, которые повлияли на стили обоих художников. Эмоционально-смысловые доминанты в тексте Ремизова прощиты

визуально-аудиальным кодом и воспроизводят когнитивный фрейм «тайны родства». (Выскажем предположение, что Ремизову могли быть известны типологии текстов, предвосхитившие идеи НЛП, основанные на анализе текста с точки зрения доминирования органа ощущения. См., например: [2].) Акцентируя особенности мировидения Гоголя, Ремизов восклицает: «какая грозная тишина в его виновных глазах; как много пережглось в его сердце и вся душа была растерзана», что вызывает ассоциации с метафорическими самопрезентациями: «опаленные купальским огнем глаза», «черные слезы выжженных глаз», «виновная совесть». Синтезии Гоголя, который «видел звуки» и «подбирал слова по слуху», параллельны собственные ощущения «благодати видения слова». Визуальные и аудиальные лексические маркеры формируют сложный семантический комплекс художника-провидца с обостренным осознанием мировой скорби. Семантические компоненты «Проклятие», «Холод», «Одиночество», «Тоска», «Смерть» сплетаются из ассоциативных рядов символов, связанных с имажинациями некоей опасности или таинственной формы страха, что подводит к общему тезаурусу депрессивного стиля Гоголя и Ремизова. В обоих живет чувство глубокой травмы (предательство, оскорбление, трагическое событие) и «необъяснимой тоски» или состояния, когда «скучно до петли». «Необъяснимая тоска, о которой говорит Гоголь и есть *то состояние, всегда разрешающееся творчеством*» (курсив наш. – Н. Б.) – так, следуя логике «додумываний» и «поддумываний», интерпретирует Ремизов тайную мысль Гоголя. Метод когнитивной реконструкции семантических полей не вполне применим к стилю Ремизова, поскольку в его произведениях, при всей их имманентности, возможен выход за пределы постижимого. Симптомны нарушения миметической практики особенно ощутимы в автобиографическом семикнижии Ремизова. Более того, они и озвучены самим автором: «В каждом человеке сознание не одного, а многих, живет не один образ и не одно подобие. Творчество, источник которого *боль и тоска*, «слеза Господня», есть воссоздание этих образов и подобий». Тем не менее, некоторые особенности мышления художника и процессы, происходящие на уровне глубинной или генетической памяти, ярче проявляются с позиций психолингвистики и когнитивного анализа. Вербальная логика гиллетометафорики Ремизова, возникающей вследствие неразличения ментального и физического, кажется туманной. Например, метафорическая конструкция «Задыхнувшееся сердце Кикиморы», оброненная Ремизовым в завершающем эссе о Гоголе, только интуитивно воспринимается как синтез первоэлементов, из которых ранее разворачивался гоголевский текст, подсвеченный авторской саморефлексией. Мотив Кикиморы – болотного существа с грустной «живой мечтой человечьей», – сквозной и многовекторный в ремизовской поэтике, в данном случае связан с индивидуальной интерпретацией «сквозьслезного» смеха Гоголя. Затруднение дыхания, невозможность вдохнуть и дышать как соматическое проявление плача или смеха, может идентифицироваться в стиле Ремизова по обилию знаков тире, а сердце как средоточие чувственности, радости-смеха и горя-страдания – аффектов, одинаково сопряженных со слезами, задает ритм повествованию. (Тире – знак парадоксальный. Избыточность тире в тексте свидетельствует о напряженном стремлении к самовыражению. С другой стороны, тире – это страх оказаться непонятым, тире помогает решиться на высказывание.) Звукосемантический пассаж Ремизова красноречивее любой интерпретации: «Ки – Ки – Мора: Ки-ки-хи-хи – смех, мормор-морана-мара-наваждение-чары». «И нет никого чудней

и смехотворней Кикиморы, «и чары ее – смех. – Эти чары – Гоголь». Интерпретация метафоры может быть следующей: Гоголь-Кикимора с его мечтой о «живой душе», «заклятый волшебными чарами», обладающий «обморочивающим» стилем, «уморил себя» «голодной казнью». В поэтике Ремизова «обморочивание» генетически связано со сновидением и поэзией – «сестрой сновидений» и, наконец, с творческой авторефлексией: «Когда я пишу... Мне начинает представ-

ляться целое приключение и так все чудно и живо – ночью, засыпая... я часто задыхаюсь от смеха».

Литература

1. *Обатнина Е. Р.* Метафизический смысл русской классики («Огонь вещей» А. М. Ремизова как опыт художественной герменевтики) // Ремизов А. М. Огонь вещей. Сны и предсонье. СПб., 2005.
2. *Мюллер-Фрейнфельс Р.* Психология искусства. Пг., 1923.

Грамматические аномалии в поэтическом тексте (на материале поэзии И. Бродского)

Н. К. Богомолова

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

Аномалии в языке и поэтическом тексте, синтаксические аномалии в текстах И. Бродского, семантика причинных и условных конструкций

Summary. The paper investigates some syntactic constructions in poetic texts by Joseph Brodsky, which seem to be wrong (or at least questionable) from the point of view of the Russian grammar. The study of conditional and causal clauses reveals that that their ungrammaticality arises from the semantic and syntactic inconsistency of main and subordinate clauses. Phenomena dealt with in the paper allow to conclude that this is not accidental, but rather is realized by Brodsky who strives for avoiding any element indicating author.

Один из способов изучения какого-либо явления в языке может заключаться в анализе тех языковых примеров, которые для носителя данного языка являются спорными или очевидно неправильными. Именно в этих случаях исследователю удастся описать, существующие семантические ограничения в функционировании интересующей его единицы. Иногда источником таких языковых отклонений могут служить поэтические тексты, особенно тексты XX века. Как известно, на рубеже XIX–XX веков в поэтических текстах начинают активно использовать разного рода языковые аномалии, так что, лингвистические эксперименты становятся отличительной чертой поэзии этого времени. Таким образом, во многих случаях обращение к поэтическим аномалиям позволяет, с одной стороны, наиболее детально описывать семантические характеристики изучаемого явления в языке, с другой стороны, что также немаловажно, позволяет сделать выводы об авторской грамматике, т. е. о том, какие семантические преобразования, связанные с использованием аномалий, типичны для данного автора.

В этом докладе мы рассмотрим отдельные синтаксические аномалии, встречающиеся в стихотворных текстах И. Бродского, а именно аномальные причинные и условные конструкции, и на основе конкретных примеров покажем некоторые частные проблемы, которые, видимо, должны учитываться при описании семантики этих конструкций.

Аномальность причинных и условных предложений в текстах И. Бродского по сути связана с одним фактором: в этих предложениях уменьшается объем информации о ментальной деятельности говорящего. Известно, что причинные и условные конструкции бывают разных семантических типов. Первый семантический тип характеризуется тем, что между названными в предложении ситуациями существует естественная связь, роль говорящего в таких предложениях только сводится к констатации этой связи. Второй семантический тип конструкций характеризуется тем, что между названными ситуациями нет естественной причинно-следственной связи, считается, что эту связь устанавливает говорящий. Наконец, для предложений третьего семантического типа, для объяснения семантической связи между названными ситуациями, необходимо использовать дополнительный предикат (как правило, предикат знания или мнения), который непосредственно указывает на осмысление говорящим (или субъектом действия) названной ситуации.

Анализ аномальных причинных и условных конструкций в текстах Бродского показывает, что для такого семантического описания этих конструкций необходимы некоторые комментарии. При описании их семантики мы должны также учитывать тип ситуации с точки зрения ее референциальных характеристик, а также наличие / отсутствие общих участников у названных ситуаций.

Так, в большинстве случаев аномальность причинных и условных конструкций в текстах И. Бродского вызвана тем, что в предложении соединяются референциально разные ситуации: одна из ситуаций является локализованной во времени, другая, напротив, во времени не локализована. Такие примеры показывают, что в конструкциях первого типа всегда описываются ситуации, не имеющие временной локализации, в то же время в предложениях второго типа описываются конкретные ситуации, имеющие временную локализацию. К тому же, как видно из аномальных конструкций, использованных Бродским, для второго типа предложений важен еще один параметр: наличие у названных ситуаций общих участников. Несмотря на то, что связь между ситуациями в данном типе конструкций устанавливается по воле говорящего, тем не менее ситуации должны быть связаны друг с другом, например, наличием общих участников, в противном случае связь между ситуациями неочевидна, а предложение дефектно.

При описании семантики третьего типа причинных и условных конструкций необходимо также учитывать такой параметр как нахождение ситуации в поле зрения говорящего. Как видно из аномальных примеров Бродского, именно этим определяется, когда предикат знания или мнения (предполагаемый в этих типах конструкций) обязательно должен быть выражен эксплицитно в структуре предложения. Аномальность таких предложений в текстах Бродского связана с тем, что в предложении, где описывается ситуация, не достоверная для говорящего, отсутствует и предикат, который бы эксплицитно сообщал о том, что ситуация попадает в поле зрения говорящего.

Известно также, что при описании семантики этих конструкций учитывается параметр контролируемость / неконтролируемость описанных ситуаций. Несколько примеров аномальных условных конструкций могут показать, как временные значения в условных предложениях влияют на прочтение ситуации как контролируемой или, напротив, неконтролируемой.

В целом анализ аномальных предложений в текстах И. Бродского показывает, какими разнообразными семантическими способами Бродский стремится уменьшить объем информации, связанной с говорящим, что позволяет сделать выводы о его поэтической картине мира. Преобразования причинных и условных конструкций, приводящие к аномальности, основываются на том факте, что, с одной стороны, эти конструкции описывают те причинно-следственные отношения, которые не связаны непосредственно с позицией говорящего, с другой же стороны, в этих конструкциях имеется имплицитная информация, отсылающая к фигуре говорящего. Аномальные причинные и условные предложения, таким образом, более детально выявляют, по каким семантическим параметрам могут быть описаны эти типы конструкций.

И мне дороже старческие очи открытых небу юных глаз

О. А. Бурукина

Московский государственный лингвистический университет

Око, коннотативное поле слова, индивидуальное сознание

Summary. The opposition of the two Russian synonyms for *eye*, *oko* and *glaz*, makes an essential part of the parallelisms system in Marina Tsvetaeva's poems. We have found 305 cases of the use of the words belonging to the *glaz* nest and 107 cases of the use of the words belonging to the *oko* nest, in 30 different wordforms, including obsolete *ochesa*, *ochenki*, dibasic adjectives. The peculiarities of the use of *oko* and *glaz* prove our hypothesis that the words and their derivatives have differentiating connotative fields in the individual conscience.

Образованный человек знает большое количество слов, помогающих ему размышлять о референтах, недоступных для его непосредственного чувственного восприятия, в его сознании формируется особый виртуальный мир, связь между референтами, понятиями и словами либо ослабевает, либо переосмысливается. Проследить эту эволюцию позволяет предлагаемый нами компонентный анализ коннотативного поля слова, предполагающий выделение ядра и периферии самого коннотативного поля благодаря глубинному проникновению в представления, образы, ассоциации, чувства одного индивидуума. Формы могут быть заполнены новым содержанием на основе коннотации. Особенно значимы такие изменения для поэтов, творящих словами мир новых образов. Анализируемая нами оппозиция слов *oko* и *glaz* и их производных составляет важнейшую часть системы параллелизмов как на уровне одного текста, так и во всем творчестве поэтессы: *Так прохожу я, очи потупив и Тупит глаза Русь моя руса.* («Не растекалась еще Кровь Иисусова»); *Как этот лик с очами хмурыми и Глазами хмурыми немых окон* («Проснулась улица»); *Консуэла! – Утешенье! Первенец мой синеокий* («Консуэла! – Утешенье!») и *Как забыть тебя, грустный малютка, / Синеглазый малютка король?* («Стук в дверь»). Эта смысловая парадигма очень частотна в творчестве М. Цветаевой: мы насчитали 305 употреблений составляющих гнезда *glaz* и 107 употреблений составляющих гнезда *oko*. Сами эти количественные данные доказывают нашу тезу о равенстве слов *glaz* и *oko* в поэзии Серебряного века и в частности, в сознании Марины Цветаевой, по частотности употребления в поэтических текстах. Попробуем доказать, что видение мира М. Цветаевой иное, чем то, что фиксируется в общественном сознании, и сравним использование ею слов обоих гнезд в рамках сравнения их коннотативных полей, учитывая, что поэтесса в одном и том же тексте сознательно противопоставляет слова *glaz* и *oko* (например, стихотворение *Око* в тексте содержит только слово *glaz*: *Фонари, глядящие глазом*). Открытое противопоставление *glaz* / *oko* в описании мальчика имеет основную различия не семантики, но коннотативных полей этих слов: *Думаешь – глаз? Красный всполох – Око твое! – Перелез зарев...* («Отрок») / *Очей непомерных – Широких и влажных – Суровая – детская – смертная важность. Кротчайший – с глазами оленя – Георгий!* («О всеми ветрами»). В тексте одного и того же стихотворения мы нередко находим сложное сочетание компонентов с общей семьей *oko* / *glaz*. Ю. М. Лотман выделяет: *Напрасно глазом – как гвоздем, / Пронизываю черномзем (острый глаз – острый гвоздь) / Напрасно в ока оборот / Обиариваю небосвод* (круглое око – кругом оборот). Находим ту же антитезу круга и луча в строках разных стихотворений: *что для ока радуга* («Отъезд») и *Вот острый взор моих / Двух глаз* («Вифлеем»). Действительно, качественный анализ показывает, что семантически эти слова различаются лишь периферийными признаками: *Я отроку взглянула в очи* («Час души») и *Пустоты отроческих глаз!* («Отрок»). В связи с этим позволим себе высказать нашу идею: различие ядерных компонентов коннотативного поля определяет выбор слова в одних и тех же контекстах: *Да взгляну тебе очами в очи* («В оны дни ты мне была, как мать») и *снизу – глаза в глаза* («А что если кудри в плат»), в одном окружении: *Уж и очи мои ясны и Византийское вероломство / Ваших ясных глаз* («Царю – на пасху»). Оба слова употребляются в одном и том же возвышенном смысле: *Очи созвездья Весы и Глаза, где Вегой / Взойдешь...*

(«В глубокий час души»), но именно со словом *glaz* поэтесса сочетает такие поэтизмы как *зерцало, длани, дли, уста, блюда, вещице, взор: Над ними древность простирает длани, / Им светит рок сияньем вещей глаз* («Невестам мудрецов»). Перифраз, метонимия, метафора: *два зоревы, два недуга, два серафических жерла, две черных славы, два солнца, два зерла, два алмаза, подземной бездны зеркала* («М. А. Кузмину») обогащают коннотативное поле слова *glaz*, и поэтесса раскрывает их смысл в последней строке: *два смертных глаза*. И наоборот, с *очами* употреблены такие прозаизмы, как *котлом ведерным, седина, висок*, а вместо *плюнь в глаза: А насытила любовью, – / В очи плюнь, – на то рукав!* («Дом, в который не стучатся»). Ассонансы и аллитерации разводят эти синонимы, сочетания со словом *oko*: *ока крылатый откос* («Площадь») или *зорким оком своим отрок* фонетически противоположны сочетаниям со словом *glaz*: *Покамест костру вороному – пыхать, / Красавице – искра в глаз!* («Знакомец! Отколева...»). То есть эти различия являются частью чувственного образа и в таком качестве включаются в коннотативное поле слова. М. Цветаева применила и редкие словоформы: *Пеню уст и накипами / Очес* («Магдалина»); *Проце, проще, проще, проще / В очеса его глядеть* («Отрывки из Марфы»); *В грудь – очьми оленьими* («От меня – к невемому»); *Яда – всосанного очьми* («Бузина»); *очесами Федр / Отвергнутых* («Все так же, так же в морскую синь»); *Мать! – очесами демонскими / Таясь, лила б масла* («Магдалина»).

Гнезда *glaz* и *oko* вполне сопоставимы не только по количеству употреблений, но и по количеству словоформ: гнездо *oko* / *очи* в текстах М. Цветаевой имеет неожиданно большое число словоформ (тридцать). Марина Цветаева создает и двухосновные неологизмы гнезда *oko*: *Бич слепоок* («Родина радия»); *Ясноокошка моя, черноокжница* («Ахматовой»); *Змееволосый, звездоочитый* («Без самовластия, / С полною кротостью»); *В бесстрастии / Каменноокой камеи* («Седой – не увидишь»); *Не ревновать и не клясть молниеокою правду* («Алексею Александровичу Чаброву»); *Ресницы, ресницы, раскосостью огнеокой* («Ресницы, ресницы, / Склоненные ниц»); *Тысячоки Боги как вдревле* («Смуглой оливей»). Неологизмами можно считать и значения слов *заглазно* и *заочность* в следующем контексте («Заочность»): *Взаимность, заторов не ставь! / Заочность: за оком / Лежащая, вящая явь. / Заустно, заглазно / Как некое долгое Ia / Меж ртом и соблазном*. Можно предположить и этапы формирования коннотативного поля слова *oko* в индивидуальном сознании М. Цветаевой. Текст М. Цветаевой содержит и коннотации, соотносящиеся с ее собственной жизнью. Противопоставление *glaz* / *очи* разводит персонажей идеального мира и реальной жизни (Федра – литературный персонаж, а Ариадна – это дочь Марины, а не только героиня мифов): *Все так же, так же в морскую синь / Глаза трагических героинь. / В сей зал, бесплатен и неоглядн, / Глазами заспанных Ариадн / Обманутых, очесами Федр / Отвергнутых*. Как поэтесса М. Цветаева не отделяет мир искусства от реального мира. Она осознанно использует слова *oko* и *glaz* и их производные для воздействия на читателя, но у Марины Цветаевой и *glaz* не прозаизм, и *oko* не поэтизм. Именно эмоциональные, ассоциативные компоненты восприятия конкретного слова конкретным человеком становятся структурообразующими в индивидуальной иерархизации оппозиций, закладываемых в уже существующем слове.

Репрезентация концепта «красота» в «Настоящих сказках» Людмилы Петрушевской

Т. А. Бычкова

Казанский государственный университет
Концепт, репрезентация, языковая картина мира

Summary. This research is devoted to the problem of Beauty concept representation in Russian linguistic picture of the world as well as in Ludmila Petrushevskaya's writings.

В современном языкознании проблема изучения ментальности и концептосферы русского слова, стереотипности и индивидуальности в экспликации смысла того или иного концепта приобретает все большее внимание исследователей-лингвистов. Поэтому актуальным является изучение языка писателя в связи с его миропониманием, проблема соотношения смысла и значения, и в более широком аспекте – изучение слова как воплощения духовной и культурной информации народа.

Под словом *концепт* мы подразумеваем *лингвокультурный концепт* и трактуем его как единицу ментальности, направляющую к высшим духовным ценностям и имеющую языковое выражение.

Концептосфера национального языка позволяет судить о культуре нации, о ее нравственных законах, этических традициях, об отношении к другим народам, о веротерпимости, о духовных запросах, о понятии правды и истины, чести и бесчестия, о жизни и смерти, о материальных и духовных ценностях.

Одной из центральных проблем антропоцентрического подхода к исследованию языковой личности является концептосфера ЯЛ и отдельного народа. Среди концептов исследователи выделяют как общечеловеческие (совесть, правда, истина, вера, любовь и др.), так и национальные.

Концепт «красота», рассматриваемый нами, следует отнести к общечеловеческим. Он представлен не только в русской, но и в других лингвокультурах. Однако нас интересует его воплощение в русской языковой картине мира, а также реализация названного концепта в произведениях Людмилы Петрушевской (для анализа были взяты «Настоящие сказки» писательницы).

В связи с этим мы поставили перед собой следующие задачи: рассмотреть паремиологическое воплощение концепта «красота» в русской лингвокультуре (поскольку именно этот языковой пласт как нельзя лучше свидетельствует о наличии в национальном сознании того или иного концепта); назвать способы репрезентации указанного концепта в сказках Л. С. Петрушевской; выявить особенности авторского понимания концепта «красота» в сопоставлении с общенациональным.

Проведенное исследование показало, что в представлении русского народа красота может характеризовать не только внешность человека. Более значима красота внутренняя («С лица воды не пить», «Не тот хорош, кто лицом пригож», «Лицом некрасив, да сердцем не спесив», «Молодец красив, да на душу крив», «Красота без разума пуста»). В русском сознании концепт красота репрезентируется и лексемами «доброта», «любовь», «счастье». Кроме того, наличие внешней красоты в представлении русского человека зачастую свидетельствует об отсутствии внутренней и наоборот.

В «Настоящих сказках» Людмилы Петрушевской мы обнаружили проявления всех названных признаков рас-

сматриваемого концепта. (Например, о несоответствии внутренней и внешней красоты читаем: «Прекрасная пара: зловещая Королева и мягкий, великодушный слуга, и оба красавцы».)

Проанализировав тексты «Настоящих сказок», мы отметили приемы и способы репрезентации концепта «красота», использованные Л. Петрушевской.

Использование приема мягкой иронии отразилось на способах репрезентации концепта «красота», таких как:

1. Каламбур, основанный на тавтологии, цель которого – снижение образа: «Но женщина уже вцепилась в *прекрасные* волосы Елены *Прекрасной*, а другой рукой в зеркальце», «Ее бы самое держал в дальнем бункере главнокомандующий как свою радистку, и Елена *Прекрасная* *прекрасно* бы выглядела в защитного цвета юбочке, в пилотке и коротеньких сапожках!»

2. Намеренное использование лексики разной стилиевой окраски: «Короче говоря, Королева была настоящая выдра, но все-таки красotka», «Мужчины кинулись на защиту невинности и красоты с воплем “наших баб бьют”».

3. Сравнение. Следует отметить, что кроме привычных сравнительных оборотов, которые находят отражение в сказках и поговорках, Петрушевская, ставя рядом красивое и некрасивое, через некрасивость одного предмета или человека подчеркивает красоту другого. Например, «И на парадах и церемониях, открытиях олимпиад и теннисных состязаний Королева смотрелась великолепно рядом со своим замухрышкой супругом»; «Итак, наша пленная *красавица* сидела снова в клетке *вся в лохмотьях* и ела два раза в день корки и ши из капустных листьев».

4. Оценка, проявляющаяся посредством употребления междометий: «...собственно говоря, а что в ней было такого? Если любую тетку отволочь в косметический кабинет да в парикмахерскую, да на месяц на Багамские курорты, да кормить по науке, да сделать пластическую операцию в Бразилии – *то ого-го* еще, неизвестно кто кого!»

Нередко концепт «красота» у Петрушевской выражается невербально. В «Сказке о часах» мать героини ради спасения дочери заводит волшебные часы, в результате чего начинается отсчет ее собственной жизни: «Если бы ты сама завела эти часы, ты бы не смогла просыпаться каждый час, ты бы проспала и умерла. <...> а я уж постараюсь не проспать. Да и ничего страшного, если я когда-нибудь просплю. Лишь бы ты была жива. Я живу только для тебя. А пока ты маленькая, я должна заводить часы. Поэтому отдай-ка их мне».

Мы назвали лишь некоторые характерные черты идиостилии Людмилы Петрушевской. В результате нашего исследования мы обнаружили, с одной стороны, сходство репрезентации концепта «красота» в «Настоящих сказках» и в русской языковой картине мира, с другой стороны, индивидуально-авторские языковые особенности писательницы.

Темпоральная динамика поэтического цикла Б. Пастернака «Стихотворения Юрия Живаго»

А. С. Власов

Костромской государственный университет им. Н. А. Некрасова
Темпоральная динамика, поэтический цикл, внутрицикловое время

Summary. Two basic vectors of temporal dynamics of Boris Pasternak's poetic cycle «Yuri Zhivago's Poems» are revealed in this report. They are existential-everyday and evangelic. The specific nature of inner cyclic «poetic» time is determined in it.

Темпоральная (временная) динамика – один из наиболее значимых содержательных компонентов динамики *композиционно-сюжетной*. Особую важность темпоральный аспект приобретает тогда, когда объектом исследования оказывается поэтический цикл как художественное целое, со-

стоящее из цельнооформленных и относительно автономных в композиционно-сюжетном отношении частей. Рассмотрим под этим углом зрения поэтический цикл «Стихотворения Юрия Живаго», завершающий роман Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго».

Живаговский цикл объемлет временной отрезок длиной в календарный год. Природные реалии прямо или косвенно указывают на последовательную смену *времен года* (весна–лето–осень–зима–весна). Так, имеются два весенних, «мартовских» стихотворения – «Март» и «На Страстной» (Страстная приходится именно на конец марта: «И март разбрасывает снег...»); их сменяют «летние» и «осенние» – «Лето в городе», «Хмель», «Бабье лето», «Свадьба», «Осень»; и т. д.

Исключение составляют, пожалуй, только «Август» и «Зимняя ночь». Оба стихотворения как бы несколько «смещены» на временной шкале, благодаря чему формально нарушается строгая календарная последовательность (действие первого происходит в *конце августа*, тогда как предшествующими стихотворениями вроде бы уже закреплена осенняя, сентябрьская тема; второго – в *феврале*, хотя оно непосредственно следует за «летне-осенним» циклом и предшествует «зимнему»). Но это «смещение» закономерно: сюжетной основой «Августа» становится сон-воспоминание, «Зимняя ночь» также навеяна воспоминаниями о прошлом. Поэт отдает явное предпочтение нарративу, погружению в прошлое, зачастую приводящему к смыканию времен, их слиянию и неразличению. В «Белой ночи», «Весенней распутице», «Объяснении», «Свадьбе», «Осени», «Сказке», «Августе», «Зимней ночи», «Разлуке», «Свидании», «Рождественской звезде», «Рассвете», «Чуде» и др. стихотворениях живаговского цикла задействована почти вся временная парадигма нарратива: от *прошедшего времени* («Встарь, во время оно, / В сказочном краю / Пробирался конный / Степью по репью» – «Сказка») до *актуального исторического* («С порога смотрит человек, / Не узнавая дома...» – «Разлука») и «*будущего в прошедшем*» («Засыплет снег дороги, / Завалит скаты крыш. / Пойду размять я ноги: / За дверью ты стоишь» – «Свидание»). «Времена года» могут соотноситься как с жизнью конкретного человека (в данном случае – героя романа, Юрия Живаго), историей его души, так и с различными периодами мировой и вселенской истории. Так что «Август» вполне согласуется с перечисленными выше «летне-осенними» стихами, примыкая к ним, а «Зимняя ночь» вписывается в «зимний» контекст следующих за ней «Разлуки», «Свидания» и «Рождественской звезды». Общая хронологическая тенденция не нарушается; однако подчеркивается символическая *уловность* этой хронологии, а также необыкновенная *вместимость* внутрициклового времени – времени, вбирающего в себя не только настоящее, но и прошлое, и будущее, могущего прорываться в *метаисторию*, в Вечность («На Страстной», «Август», весь «евангельский (микро)цикл»).

Отдельные стихотворения живаговского цикла соотносятся либо с фрагментами Евангелий, либо с фрагментами богослужебных текстов – тропарей и молитв, – символизируя основные церковные праздники и православные богослужения *годового круга* – опять-таки в их хронологической последовательности (от Страстной до Страстной). Автор постепенно переходит от изображения преимущественно внешних, так сказать, природно-бытовых и «обрядовых» реалей («На Страстной», «Август») к *постижению глубинно-*

го, метафизического и метаисторического смысла и, соответственно, *актуализации сюжетно-символического плана* богослужебных текстов Страстной недели («Чудо», «Дурные дни», «Магдалина (I)» и «Магдалина (II)», «Гефсиманский сад»).

Особое положение занимают в этом ряду стихотворения «Магдалина (I)» («Чуть ночь, мой демон тут как тут...») и «Магдалина (II)» («У людей пред праздником уборка...»). Магдалина, внезапно обретшая способность предсказывать «вещим ясновиденьем сивилл», оплакивает не только себя: «Когда твои стопы, Иисус, / Оперши о свои колени, / Я, может, обнимать учусь / Креста четырехгранный брус / И, чувств лишаясь, к телу рвусь, / Тебя готова к погребенью» [I, IV, 545]. 6-й стих только что приведенной нами заключительной строфы «Магдалины (I)» отсылает нас к 26-й главе Евангелия от Матфея, где говорится о пребывании Христа в доме Симона прокаженного: «Приспустила к Нему женщина с алавастровым сосудом мира драгоценного и возливала Ему возлежащему на голову» (Мф., XXVI: 7); текстуально стих восходит к словам Христа, объясняющего ученикам ее поступок: «Возлив миро сие на тело Мое, она *приготовила Меня к погребенью*» (Мф., XXVI: 8–12). Интересны также пророчества героини в «Магдалине (II)»: «Завтра упадет завеса в храме, / Мы в кружок собьемся в стороне, / И земля качнется под ногами, / Может быть, из жалости ко мне» [I, IV, 546]. Несколько опережая евангельскую хронологию, Магдалина повествует о событиях, которые еще не произошли, но вот-вот неминуемо должны произойти, – о том, что вот-вот свершится на ее глазах. Ср.: «При кресте Иисуса стояли Мать Его и сестра Матери Его Мария Клеопова, и Мария Магдалина» (Ин., XIX: 25); после смерти же Иисуса «завеса в храме раздралась надвое; и земля потряслась; и камни расселись» (Мф., XXVII: 51). «Магдалина (II)» – рассказ-предсказание о последних часах и минутах жизни Христа, о крестных муках, о смерти и грядущем Воскресении. Оба фрагмента Евангелий, интертекстуально задействованных в стихотворении, входят в свод *пятничных* богослужебных чтений Страстной недели.

Таким образом, в темпоральной динамике «Стихотворений Юрия Живаго» можно выделить два основных вектора: экзистенциально-бытовой и евангельский (метаисторический). Процессуально репрезентированная экзистенциальность объединяет здесь *историческое* время, отраженное преимущественно в прозаических частях романа, и *метаисторию*, т. е. *Вечность*, где происходит действие завершающих цикл стихотворений о Христе. *Поэзия* (= *бытие*) словно бы «вырастает» из *прозы* (= *быта*); именно по такому принципу – внешнее (антагонизм) и глубинное (органическая взаимосвязь и взаимообусловленность) – соотносятся в романе Пастернака «поэтическое», внутрицикловое, и «прозаическое» время.

Литература

1. Пастернак Б. Л. Полн. собр. соч.: В 11 т. М., 2003–2005. [Все ссылки на это издание даются в скобках с указанием тома (римская цифра) и страницы.]

О некоторых особенностях лексики Н. Лескова

Е. В. Гаева (Ковалева)

Курганский государственный университет

Лексика Лескова, авторские неологизмы

Summary. In Leskov's works there are not many neologisms. Words of another languages, church words, popular languages, erratums and posthumous corrections of a text are often mistaken for them.

Самый любимый прием Лескова при создании авторских неологизмов – контаминация, приводящая нередко к неожиданным результатам.

Например, почему взбалмошная жена Леона из рассказа «Леон дворецкий сын» так любит «дешевых студентов»? *А она отвечает: «Я очень люблю, как они поют разбойничью песню "Бульдыгомус игитур"...*». Почему «корцисканкина» дочь так странно исказила латинское *gaudeamus igitur*? Думается, что дама, неравнодушная к *ваннасье* и *ванфлям*, превратила маловразумительное *gaudeamus* в сладкое и родное для себя *бульдыгомус* (франц. *boule de gomme*) – драже, леденцы от кашля.

Почему Левша спорит именно с *поликипером*, а не с *подкипером*? Мы привыкли видеть в слове *поликипер* искаженное *подкипер* («помощник шкипера»). Но мало кто знает, что лексема *поликипер* в кабацком жаргоне означает «бутылка в полштофа», а с учетом этого значения весь текст «Левши» видится под другим углом зрения.

Но количество авторской лексики в художественных текстах Лескова не настолько велико, как считается традиционно. В творчестве Лескова есть только три произведения, перенасыщенных авторскими неологизмами: «Левша», «Леон дворецкий сын» и «Полунощники». В остальных случаях авторские неологизмы представлены только отдельными вкраплениями.

Но какие слова ошибочно можно принять за авторские неологизмы? Обычно те, которые мы не понимаем и не можем найти в доступных для нас словарях. Среди таких слов можно выделить следующие группы:

1. Иноязычная лексика. Наиболее часто в произведениях Лескова встречаются французские (*абандона, абитюда, амюзантный, антруи, аттенция, ауторизованный, афранировать, бабеляр, багатель, бетизы, бишка, блезир, боресты* и т. д.) и украинские (*але ж, будинок, барило, безглуздый, безладье, бигать, бидный, бидовать, бидолаха, бисяка, брызг, брызгать* и т. д.) слова. Особо необходимо подчеркнуть роль украинского языка в творчестве Лескова: у него есть несколько произведений, которые, можно сказать, написаны скорее по-украински, чем по-русски. Это «Заячий ремиз», «Некрещенный поп», «Архирейские объезды». Велико количество украинизмов и в текстах, где действие идет на юге России или на Украине («Владычный суд», «Фигура», «Печерские антики», «Старинные психопаты»), да и в других произведениях Лескова вкрапления украинского языка не редкость.

Несколько реже в текстах Лескова представлена польская (*атрамент, бибула, бедак, брика, брама, бут, войсковий, вишисто едно, желудковый* и т. д.) и немецкая лексика (*абгемахт, бангоф, бисхен, брудер, бург, гемютлих, гернзутер, гоф-герихт* и т. д.); нередки заимствования из классических языков: латинского (*агенда, адоратор, акциденция, деликвент, евангелиум* и т. д.) и греческого (*афедроновый, геронтеса, гиптический, ифика* и т. д.); лексика же из других языков единична.

Употребление иноязычных слов (и даже воспроизведение целых иноязычных фраз) в русской графике, как показывают материалы произведений не только Лескова, но и других авторов второй половины XIX в. (Боборыкин, Маркевич), – абсолютно нормальное явление во второй половине XIX в., поэтому нельзя считать подобные слова авторскими.

2. Просторечная лексика. Лесков, который славился вниманием к народной речи, очень много необычных форм почерпнул именно оттуда и доказательством могут стать как его записные книжки, так и его произведения. При этом наиболее понравившиеся Лескову слова и фразы «кочуют» по сочинениям: *свинтус* (т. е. «сфинкс») – «Расточитель» и «Смех и горе»; *жезл Аваронов, чашка с манной кашей и скрыжи* – «Шерамур» и «Заячий ремиз», *Николавра* – «Соборяне» и «Печерские антики».

3. Церковная лексика (*бесстыдно, блазниться, братогрызец, взыскатель, мале, гостинник, грубитель, губительство, дерзый, днешний, запона, zde, изгибнуть, пельнь, по-*

всегда, преизящество, прикровенный, проклятво, пяток («пятница»), *разглагольствие, родительный* («родительский»), *садовый, светение, северский* («северный») и т. д.). Целенаправленная, на протяжении десятилетий, антиклерикальная политика дала свои плоды: сегодня мы в основном не видим в тексте слов церковной сферы, но склонны разглядывать в этих случаях новообразования автора по стандартным словообразовательным моделям. А ведь все слова, приведенные в данном абзаце как иллюстративный материал, имеют помету *церк.* в «Словаре церковно-славянского и русского языка» (СПб., 1847).

Церковную лексику Лесков использует не только в чисто религиозных произведениях типа «Гора», «Лев старца Герасима», «Легенда о совестном Даниле», «Легендарные характеры», «Скоморох Памфалон» и под., но и в повестях и рассказах с другим содержанием. Например, в «Запечатленном Ангеле» рассказчик ведет свое повествование, используя практически одни церковнославянизмы, а конгломерат церковной лексики с украинизмами создает тот трагико-комический стиль, который присущ только повести «Заячий ремиз».

4. Опечатки, которые можно разделить на несколько типов: а) опечатки, возникшие по вине автора или наборщиков («На ножах»: *козалилось* вместо *коза ли лось*, «Несмертельный Голован»: *вириан* вместо *фуриак*, *жохоть* вместо *нюхоть*, «Заметки неизвестного»: *есмирмисменный* вместо *есмирнисменный*, «Леон дворецкий сын»: *дыябки* вместо *дыябли* и т. п.);

б) опечатки, проникшие в текст Лескова из источников, которыми пользовался автор: написание *статика* вместо *епатика* вошло в «Несмертельный Голован» из лечебника «Прохладный Вертоград»;

в) опечатки, не являющиеся таковыми в строгом смысле, поскольку отражают особенности орфографии XIX в.: *бобковая мазь* вместо *бобковая мазь*, *волкомерия* вместо *волкамерия*, *и мам* вместо *имам* (Лесков просто сохранил орфографию источника: В. Н. Татищев «История Российская»), *маркобрунство, ономедни* и тут же *моркобрун, анамедни* и т. п.).

5. Очень тесно к опечаткам примыкают исправления, появившиеся в посмертных переизданиях произведений и не являющиеся авторскими: «Запечатленный Ангел»: *во имя* вместо *воимя*, «Воительница»: *жандарм* вместо *жандар*, «Загон»: *аболиционист* вместо *«аболяционист»*, «Некуда»: *благодействие* вместо *богодействие* и т. п. Подобные правки произведений Лескова привели либо к полному обесмысливанию текста, либо к потере дополнительных стилистических нюансов, либо просто к некорректной передаче авторских слов.

Языковые средства создания образа адресата в художественном тексте (на материале «Мертвых душ» Н. В. Гоголя)

Е. Ю. Геймбух

Московский городской педагогический университет

В связи с активным изучением субъектной структуры текста традиционное внимание к образу автора дополняется в последнее время обращением к образу читателя. Так как образ адресата коррелирует с образом адресанта, необходимо найти алгоритм анализа, подчеркивающий единство двух единиц субъектной структуры:

- типология авторских ликов и характер их языкового воплощения;
- читательские лики и характер их языкового воплощения;
- образ читателя.

В структуре «Мертвых душ» ясно прослеживаются различные формы организации повествования в сюжете и в лирических отступлениях. Образ автора в них представлен следующими основными типами:

- **автор-повествователь, хроникер событий.** В повествовании данного типа автор находится как бы рядом со своим героем, объем его знаний о мире практически не отличается от объема знаний героя, а иногда даже уступает ему. На протяжении повествования Н. В. Гоголь не раз обыгрывает большую значимость героя по сравнению с его «бытописателем»: *Ему / Чичикову / случилось видеть немало всякого рода людей, даже таких, каких нам с читателем, может быть, никогда не придется увидеть*

(глава 6); *Виноват! Кажется, из уст нашего героя излетело слово, подмеченное на улице. Что ж делать? Таково на Руси положение писателя!* (глава 8); *И вот таким образом составил в голове нашего героя сей странный сюжет, за который, не знаю, будут ли благодарны ему читатели, а уж как благодарен автор, так и выразить трудно. Ибо, что ни говори, не приди в голову Чичикову эта мысль, не явилась бы на свет сия поэма* (глава 11); *Итак, читатели не должны негодовать на автора, если лица, доньше являвшиеся, не пришли по его вкусу; это вина Чичикова, здесь он полный хозяин, и куда ему вздумается, туда и мы должны тащиться* (глава 11);

- **автор – создатель произведения,** чей голос слышен в тексте. Этот автор находится за пределами художественного мира повествования, вне хронотопа произведения, он обладает неограниченными знаниями о мире и о своих героях, он творец, который лепит своих героев подчас на глазах у читателя: *Но обо всем этом читатель узнает постепенно и в свое время, если только будет иметь терпение прочесть предлагаемую повесть, очень длинную, имеющую после раздвинуться шире и просторнее по мере приближения к концу, венчающему дело* (глава 2); *Автор чрезвычайно затрудняется, как назвать ему обеих*

дам таким образом, чтобы опять не рассердились на него, как сержились встарь. <...> Какое ни придумай имя, уж непременно найдется в каком-нибудь углу нашего государства, благо велико, кто-нибудь, носящий его... (глава 9);

- **автор – герой лирических отступлений**, в которых образ автора создается примерно такими же средствами, как и образы персонажей; однако лирический герой находится вне хронотопа основного сюжета, существует в собственном пространстве и времени или вне пространства и времени: *Прежде, давно, в лета моей юности, в лета невозвратно мелькнувшего моего детства, мне было весело подъезжать в первый раз к незнакомому месту...* (глава 6); *Боже! Как ты хороша подчас, далекая, далекая дорога! Сколько раз, как погибающий и тонущий, я хватался за тебя, и ты всякий раз меня великодушно выносила и спасала!* (глава 11).

Автор-повествователь активно заявляет о себе с первых строк поэмы

- в использовании вводных слов, выражающих чувства говорящего или оценки, указывающие на связь мыслей и способы их оформления;
- в употреблении эмоционально-экспрессивных частиц и междометий ;
- в частотности риторических вопросов и восклицаний;
- в обращениях.

Благодаря различным приемам роман представляется как повествование, сопровождающее действия героя, причем время действий и рассказа о них, как правило, совпадает.

Образ автора-хроникера событий предполагает вполне определенное воспринимающее сознание – читателя, слушателя, находящихся, как правило, в том же пространстве и времени, что и повествователь, который при помощи различных композиционно-речевых средств постоянно нарушает границу текст / действительность:

Жизнь в розовом свете (О прилагательном *розовый* в языке А. П. Чехова)

О. Н. Григорьева

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

Художественный текст, Чехов, ощущения, ассоциации, розовый

Summary. The word *pink* used in its literal sense, takes on the connotations not only in fiction, but in everyday language as well. In the texts of Chekhov the adjective *pink* stands out and follows word *grey* with its word usage, variety of meanings and particular expressiveness. Nominative function transforms into nominative-estimated and figurative-symbolical, but with all that notions don't force out each other and combine enriching semantics of a certain word.

Мысль о том, что в палитре А. П. Чехова розовый цвет – один из главных, может показаться странной. Мешают привычные ассоциации с серым небом, серым платьем Анны Сергеевны – героини «Дамы с собачкой», серым забором и серым больничным одеялом из «Палаты № 6». Тем не менее, по числу словоупотреблений, многообразию значений и особой выразительности прилагательное *розовый* выделяется в чеховских текстах и идет следом за словом *серый*.

Чувство цвета – самое субъективное из человеческих чувств. Овладевая неведомыми силами бессознательного, цвет управляет жизненно важной чувствительностью, а также символизмом эмоциональной сферы и мысли человека ([3, 167]). Слово, обозначающее цвет, подобно картине, этому вечному иероглифу, который ставит человека перед постоянной проблемой «замены видимого истинным» [2, 54].

Семантика прилагательного *розовый* в русском языке многозначна и подвижна. Как в любом цветообозначении, в нем вербализуется зрительное впечатление. Хотя смешанная природа розового цвета (красный и белый) отчетливо осознается, определяется он как «бледно-красный», то есть как оттенок красного цвета. Употребленное в своем прямом значении, слово *розовый* склонно приобретать коннотации не только в художественном тексте, но и в повседневной речи. Так, в словосочетании *розовые щеки* могут обнаруживаться ассоциативные связи с определениями *нежный, нарядный, здоровый* и в то же время *самовлюбленный, беспечный, всем довольный*.

Другой контекст закрепляет за словом *розовый* иные смысловые приращения: *розовая ткань* соотносится с девочкой, женщиной, спальней. Номинативная функция преобразуется в функцию номинативно-оценочную и образ-

- разного рода **обобщения** подчеркивают включение и автора, и читателей в единую общность людей;
- единое для автора и читателей **пространство и время** также способствует возникновению ощущения проницаемости границ художественного мира;
- автор и читатель объединяются в общем «мы», что особенно заметно в контекстах с оппозицией «я» – «мы»;
- иллюзия диалога, непосредственного общения с читателями.

В повествовательном монологе автора-хроникера создается образ абстрактного читателя, который сосуществует с ним в едином идеологическом и физическом пространстве, в одно время.

За образом автора-повествователя стоит образ создателя произведения, чей голос непосредственно звучит в тексте. Автор-творец включает синхронный срез произведения в диахроническое пространство своего творчества и жизни в целом, он находится вне времени и пространства, он не ограничен в знаниях относительно своих героев или читателей. Именно автор-творец вступает в полемику с читателем, прогнозирует его реакцию на свое произведение, благодаря чему совокупный образ абстрактного читателя дополняется целым рядом читательских ликов, отражающих всю гамму возможных восприятий произведения:

- идеальный читатель, в реальном существовании которого автор сомневается;
- «чиновные» читатели;
- «любопытные»;
- «легкомысленно-непроницательные»;
- «лицемерно-бесчувственные»;
- «проницательные» читатели.

Итак, образ читателя в «Мертвых душах» многогранен, многолик и дополняет тот образ Руси, который складывается в романе – как в сюжетном повествовании, так и в лирических отступлениях.

но-символическую, при этом значения не вытесняют друг друга, а совмещаются, обогащая семантику цветообозначения *розовый*. Слово *розовый* при этом вбирает в себя значение «слащавый», утрачивая прямую связь с цветом.

Чехову свойственно аналитическое, своего рода анатомическое исследование психического состояния, которое по своей природе синестетично. Постепенное движение вглубь *вашей души* делает ее источником ощущений: можно осязать ее *мягчайшие* движения, видеть ее *розоватый цвет*, узнавать ее вкус – *терпкий и сладкий*, который, в свою очередь, рождает *страсть*, но одновременно душа – воспринимающий субъект, она ощущает *давление сорока тысяч атмосфер* («Бабье царство»).

Предметом языковой экспрессии, почти сюрреалистической, у Чехова чаще всего являются *мысли*, которые покидают свое привычное языковое пространство и обретают плоть. В языке Чехова в ситуации измененного сознания (сна, болезни, усталости) происходит метонимический перенос: мысль не создает другой мир, а становится «жителем» этого мира, его порождением. *Розовый* выступает как цвет этого мира. Разъятая действительность, искажение пространственной перспективы, погружение всего видимого мира, частью которого являются *маленькие и большие мысли*, в неопределенную субстанцию (*розовый туман, полупрозрачное, мягкое желе*) составляют сложную текстовую структуру сна («Сон репортера»).

Субъективно-оценочная модальность, присущая слову *розовый*, изменяет свой знак, в зависимости от того, кто находится в центре внимания автора: женщина или мужчина. В оценке героини прилагательные *розовая, прекрасная, счастливая* являются контекстуальными синонимами. Она

вполне счастлива, если на ней *розовые платье, чулочки, ленточка*. Исчезновение розового цвета символизирует конец счастья. *Она выдернула из своих волос розовую ленточку и возненавидела жизнь* («Цветы запоздалые»).

Значение прилагательного *розовый* в контексте героя приобретает неодобрительный оттенок: *Лицо его по-прежнему сыто, лоснится и розово* (Живой товар). *Офицер же розов, безус, женоподобен и гибок, как английский хлыст* («Аптекарь»).

На психосоматическом уровне розовый цвет связан с определенными эмоциями. В художественном мире Чехова *розовые пятна на щеках, около глаз* выдают стыд, досаду, злость. Розовый свет, розовая ткань символизируют порочность, смерть, любовь (*неизбежный розовый фонарь, розовый, точно погребальный балахон*).

В описаниях природы слово *розовый* наиболее часто сочетается со словами *дым, пар, луч*, олицетворяющими подвижность, зыбкость, неопределенность мира и человеческих впечатлений.

Иногородний в дискурсе казаков и в текстах М. А. Шолохова

О. А. Давыдова

Московский государственный гуманитарный университет им. М. А. Шолохова

Иногородний, казак, Шолохов, культурная парадигма

Summary. The word *inogorodny* means ‘Living in another town’ in literary language, but it means ‘Non –Cossack’ in Cossack’s dialect. This word is a part ‘insider-outsider’ cultural paradigm.

М. А. Шолохов отразил жизнь донских казаков во всем многообразии (в том числе и язык донских казаков), поэтому со дня выхода первых произведений писателя создатель первого словаря донских казаков А. В. Миртов посчитал нужным проиллюстрировать значения слов цитатами из вышедших тогда произведений писателя (*Миртов А. В. Донской словарь. Материалы к изучению лексики донских казаков. Ростов-на-Д., 1929*), этот же принцип подачи материала оставили и составители Большого толкового словаря донского казачества. М., 2003. Значения многих слов в этом словаре проиллюстрированы не только примерами записи текста от носителей говора с указанием места, где произведена запись, но и цитатами из произведений М. А. Шолохова. В этом, на наш взгляд, отразилась доверие специалистов-диалектологов к текстам писателя как надежному источнику, отразившему точно говор донских казаков. Выразил М. А. Шолохов и мировоззрение казаков, важную часть которого занимает самоидентификация, восприятие себя как особого народа, во многом противопоставленного России, которой служили казаки.

Одним из важнейших составляющих казачьего мировоззрения было осознание «особости» казаков, противопоставленности себя всем остальным – неказакам. Поэтому общекультурная парадигма *свой / чужой* выражается в общем противопоставлении *казак / иногородний*. Лексема *иногородний* отмечена и в некоторых казачьих словарях: *Иногородний* ‘То же, что иногородец’. *Иногородец* – ‘русский, не принадлежащий уральской казачьей общине и поэтому не имевший права пользоваться р. Уралом и землями казачьего войска’ (*Малеча Н. М. Словарь говоров уральских (яицких) казаков. Т. 2. С. 129*). Любопытны примеры к дефинициям: *Иногородцы не имели права пользоваться угодьями; Над нами смеются, к примеру, иногородные чиновники, купцы и всякий люд расейский; называют нас кошомино войско* (*Железнов И. И. Уральцы. Полн. собр. соч.: В 3 т. СПб., 1899. Т. III. С. 109*). Именно с таким значением слово *иногородний* закрепилось в русском литературном языке: ‘Человек, живущий в казачьей станице, но не принадлежащий к казакам’ (ССРЛЯ. Т. 5. Стб. 362). Впервые с таким значением с пометой (*дореволюц.*) слово отмечено в Словаре Ушакова: ‘В казачьих областях – крестьянин, не принадлежащий к казачьему сословию’ (Толковый словарь русского языка / Под ред. Д. Н. Ушакова. Т. 1. Стб. 1208). После этого отмечено во всех словарях советского времени: ‘В казачьих областях дореволюционной России: крестьянин не принадлежащий к казачьему сословию’ (Словарь русского языка. Т. 1. С. 668);

В письмах Чехова, с одной стороны, обнаруживаются те же закономерности словоупотребления, что и в его рассказах; с другой стороны, отмечается употребление этого слова в переносном значении: *портрет очень непохож, очень розов; малиновый дифирамб; я видел все в розовом цвете*.

Об особой значимости прилагательного *розовый* в художественном мире А. П. Чехова свидетельствует не только частота его использования автором. Семантика слова *розовый*, обогащенная окказиональными значениями эмоционально-оценочного характера, пропущенными сквозь призму коммуникативных взаимодействий, отражает мир автора, наполняет языковую единицу новым содержанием.

Литература

1. Мурзо Г. В. О значении и значимости слова *розовый* в книге А. Н. Бенуа «История русской живописи в XIX веке» // Ярославский педагогический вестник. 2001. № 3–4.
2. Ортега-и-Гассет Х. Веласкес. Гойя. М., 1997. С. 51–68.
3. Юнг Р. Цвет и выражение внутреннего времени в западной живописи // Психология цвета. М., 1996. С. 135–179.

‘О крестьянах казачьих областей до 1917 г.: не принадлежащий к казачьему сословию’ (*Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка. С. 253*). С таким же значением зафиксировано слово и в современных словарях: ‘В казачьих областях России до 1917 г.: крестьянин, не принадлежащий к казачьему сословию’ (Большой толковый словарь русского языка. С. 394). Все словари подчеркивают, что слово является казачьим экзотизмом; можно лишь добавить, что наиболее точной является дефиниция из большого академического словаря, так как к иногородним казаки относили не только крестьян, но и людей всех сословий. В современной энциклопедии «Казачество» сказано: ‘Иногородние, общее название жителей невойскового сословия в казачьих областях’ (С. 135). Причем, именование *лица невойскового сословия*, упомянутое в законе 1867 г., после появления которого миграция в войсковые земли извне приобрела массовый характер «О дозволении русским подданным невойскового сословия селиться и приобретать собственность в землях казачьих войск, не испрашивая согласия ни войскового начальства, ни городского или станичного общества», не прижилось. Всех, кто не был приписан к казачьему сословию, но постоянно или временно проживал на территории казачьего войска, стали называть *иногородними* или *пришлыми* (Там же). Иногородние оставили след на флаге Войска Донского: *Все, даже неудачно переделанный флаг, напоминала прежнее: синяя, красная и желтая продольная полосы (казаки, иногородние, калмыки), и лишь правительственный герб, в угоду казачьему духу, претерпел радикальное изменение: взамен хищного двуглавого орла, распростершего крылья и расправившего когти, изображен был казак в папахе, при шапке, ружье и амуниции, сидящий верхом на винной бочке* (Тих. Дон: 6, 1).

Сложные отношения взаимных претензий между казаками и иногородними отразил М. А. Шолохов в своих произведениях. Лексема *иногородний* неоднократно употребляется в шолоховских текстах: *В марте, как точки на тополях, набухали в станицах противоречия между казаками и иногородними, кое-где погромыхивали восстания, открывались контрреволюционные заговоры* (Тих. Дон: 4, XX); *Круто атаманил новый атаман* [Ф. Лиховидов. – О. Д.]; *едва лишь прослыхали в Каргинской о бое под Сетраковым, как на другой же день туда полностью направились все фронтовики станицы. Иногородние (в поселении станицы составлявшие треть жителей) вначале не хотели было идти, другие солдаты-фронтовики запротестовали, но Лиховидов настоял на сходе, старики подписали предложен-*

ное им постановление о выселении всех «**мужиков**», не принимавших участия в защите Дона. И на другой же день делятки подвод, набитых солдатами, с гармошками и песнями, потянулись к Наполову, Чернецкой слободке. Из **иногородних** лишь несколько молодых солдат, предводители ствужаемые Василием Стороженко, служившим в 1-м пулеметном полку, бежали к красногвардейцам (Тих. Дон: 4, XXIV). Именно иногородние составляли оплот советской власти в войсковых землях: Григорий приметил одного всадника, скакавшего впереди своего эскадрона примерно на три лошадиных корпуса. Караковый рослый конь под ним шел куцым волчьим скоком. Всадник шевелил в воздухе офицерской саблей, серебряные ножны болтались и бились о стремя, ослепительно поблескивая на солнце. Через секунду Григорий узнал всадника. Это был каргинский коммунист из **иногородних**, Петр Семиглазов. В семнадцатом году с

германской первый пришел он, тогда двадцатичетырехлетний парняга, в невиданных доселе обмотках; принес с собой большевистские убеждения и твердую фронтную напористость. Большевиком он и остался. Служил в Красной Армии и перед восстанием пришел из части устроить в станице Советскую власть. Этот-то Семиглазов и скакал на Григория, уверенно правя конем, картинно потрясывая отобранной при обыске, годной лишь для парадов офицерской саблей (Тих. Дон: 6, XXXVII).

Лексема иногородний отражает правую часть общекультурной парадигмы *свой / чужой* в дискурсе казаков, ее конкретными реализатором чаще всего является лексема *мужик*, имеющая в языке казаков и в точно отразившем ее языке М. А. Шолохова особое значение. Поэтому данными лексемами необходимо дополнить вышедший недавно «Словарь языка Михаила Шолохова».

К вопросу о функционально-семантическом акцентировании в художественном тексте

Н. М. Джусупов

Узбекский государственный университет мировых языков, Ташкент (Узбекистан)
Художественный текст, акцентуатор, адресант, стилистический прием, стиль

Summary. The paper concentrates on the issue of functional-semantic accentuation in the literary text. Means of accentuation can function in the texts of different functional styles. Accentuation as a category of the literary text is realized by the use of different language and speech means and characterized by relation to all levels of language hierarchy.

Суть функционально-семантического акцентирования в художественном тексте заключается в том, что автор (адресант) использует различные стилистически значимые языко-речевые средства, способствующие смысловому выделению того или иного элемента художественного текста. Функционально-семантическое акцентирование связано непосредственно с текстовой категорией акцентности ([1]), которая в качестве главных основообразующих единиц включает «систему акцентуаторов – разноуровневых языковых средств, объединенных функционально-семантически на текстовой плоскости для смыслового выделения концептуально важных, по мнению автора, моментов содержания текста, привлечения к ним внимания, убеждения адресата в правильности авторской точки зрения и достижения таким образом взаимопонимания между отправителем и получателем сообщения...» [1, 120].

Способы акцентирования (акцентуаторы – [3]) различаются в зависимости от функционального стиля самого текста. В нашем случае имеются в виду акцентуаторы, реализованные в текстах художественных произведений. Акцентуаторы в художественном тексте чрезвычайно разнообразны, отличаются особой семантико-стилистической значимостью и подобно акцентуаторам других функциональных стилей характеризуются языковой разноуровневостью и многоплановостью. Разноуровневый характер акцентирования в художественном тексте главным образом выражается участием различных стилистических приемов, стилистически значимых лексико-грамматических и собственно грамматических конструкций, графических средств. Система акцентуаторов в художественном тексте может включать следующие стилистически обусловленные языко-речевые (изобразительные, выразительные, графические средства): 1) лексические стилистические приемы; 2) фонетические стилистические приемы; 3) синтаксические стилистические приемы; 4) графические средства: а) средства пунктуации: восклицательный знак, вопросительный знак, многоточие, тире, эмоциональные паузы, отмеченные тире, кавычки, скобки и т. д.; б) графические средства, характеризующиеся особенностью написания (шрифта): заглавные буквы, выделение слов и предложений курсивом, написание целых слов и предложений заглавными (большими) буквами, выделение слов жирным шрифтом; 5) собственно грамматические средства (выделительные эмфатические конструкции, генитивные конструкции, использование артикля, различных видов местоимений и т. д.); 6) участие слов в функции названия художественного произведения, его частей и глав.

Итак, нами выше представлены основные возможные средства акцентирования (акцентуаторы) в художественном тексте. Следует заметить, что в процессе анализа художественного текста выявляются не все упомянутые средства акцентирования. Степень выделения акцентуаторов зависит от следующих положений:

1) общих особенностей языка текстов художественного произведения;

2) когнитивного стиля (идиостиля, индивидуальных особенностей организации языковой и внеязыковой информации в тексте).

Первое положение, определяющее степень участия акцентуаторов в процессе анализа художественного текста, объясняется тем, что средства акцентирования в художественных текстах разносистемных языков могут различаться как в количественном, так и в качественном отношении. Это означает, что, например, в английском художественном тексте возможно выделение артикля, определенной грамматической конструкции или того или иного стилистического приема в качестве потенциальных акцентуаторов, тогда как в русском или казахском художественном тексте они могут либо вообще отсутствовать, либо вообще не использоваться авторами. Например, в отличие от английского языка в русском и казахском языках отсутствует грамматическое понятие артикля, следовательно, данное явление не может являться средством акцентирования в художественных текстах этих языков. Также следует отметить то обстоятельство, что авторы литературных произведений исходят из стилистических возможностей языков, на которых они создают художественные тексты. Это связано с национально-языковыми художественными традициями, степенью использования стилистических и графических средств в тексте литературных произведений. Например, для художественных текстов одного национального языка может быть характерно весьма широкое применение конкретного стилистического приема, а для другого – наиболее характерно использование другого вида стилистического приема (например, литота в английском языке).

Второе положение в отношении степени использования средств акцентирования определяется понятием «когнитивный стиль» [2, 80], который отражает собственно авторский подход по репрезентации структур знаний в художественном тексте, индивидуальный художественный опыт, т. е. авторы при описании картины мира применяют свои выработанные средства акцентирования, которые в значительной мере определяют специфику языка и стиля автора художественного произведения.

Итак, функционально-семантическое акцентирование занимает важное место в реализации авторской интенции в художественном тексте. Акцентирование может быть отмечено как в структуре слова / словосочетания, так и в его текстовом окружении. В целом роль акцентуаторов в художественном тексте разносистемных языков сводится к следующим функциям: усиление, смысловое выделение, привлечение внимания адресата, оказание эстетического воздействия на него, активизация творческого потенциала и т. д.

Литература

1. Иванова Т. Б. Категория акцентности (функциональная семантико-стилистическая категория) // *Стилистический энциклопедический словарь русского языка*. М., 2003. С. 120–126.
2. Лузина Л. Г. Когнитивный стиль // *Краткий словарь когнитивных терминов*. М., 1996. С. 79–81.
3. Суцковский И. И. О функциях акцентуаторов (на материале немецкого языка) // *НДВШ. Филологические науки*. 1984. № 4. С. 50–56.

Методологические основания анализа и интерпретации художественного текста

Ю. В. Дорофеев

Таврический национальный университет им. В. И. Вернадского, Симферополь (Украина)

Интерпретация, текст, методология

Summary. This article is devoted to consideration a problem of analysis and interpretation of fiction text from position of linguistic functionalism.

Основной проблемой в сфере анализа и интерпретации текстов является отсутствие общих методологических и гносеологических основ. Современные исследования, посвященные вопросам поэтики и стилистики художественного текста, языковой картины мира и пр. учитывают, прежде всего, конкретные процедуры анализа и представления материала и нередко упускают из виду методологические проблемы. Вследствие этого частные методологические модели, которые кладутся в основу отдельных исследований, пытаются реализовать принцип внутренней непротиворечивости, а все остальное отходит на второй план. Очевидно, что подобные решения проблемы анализа текста нельзя считать удовлетворительными, поскольку внутренняя непротиворечивость методики анализа текста и даже ее действительность в определенных условиях еще не являются свидетельством научности и обоснованности теоретической базы.

В процессе изучения источников, связанных с проблемой анализа и интерпретации текста, нами были выявлены общие методологические принципы анализа и интерпретации текстов в лингвистике. В сокращенном виде их можно представить следующим образом: 1) текст представляет собой функциональную систему, то есть такую, возникновение и существование которой обусловлено ее назначением; 2) функцией текста является воздействие на картину мира реципиента; 3) в лингвистике текст выступает как основной объект изучения, поэтому его исследование опирается на языковую форму; 4) интерпретация должна базироваться на анализе языковых средств и связей между ними в тексте с учетом того, какую цель преследует автор текста; 5) залогом научности, объективности и продуктивности методики анализа и интерпретации текста служат два взаимодополняющих общеметодологических принципа: верифицируемости и фальсифицируемости. То есть любая интерпретация должна быть, с одной стороны, доказательной и обоснованной, а с другой стороны, может быть опровергнута на основании коррекции фактами. Как представляется, учет этих принципов обеспечивает адекватность разрабатываемой методики моделируемому объекту.

Таким образом, необходима научно-исследовательская программа, которая позволит преодолеть теоретическую противоречивость и / или недостаточную обоснованность отдельно взятой методики. При этом она не обязательно должна учитывать все существующие методики анализа и интерпретации текста, поскольку объединение наиболее перспективных аспектов различных исследовательских концепций на основе их углубленного синтеза при всей привлекательности и возможной плодотворности этого объединения вряд ли можно признать возможным именно потому, что теории часто строятся на взаимоисключающих методологических основаниях. Главное задачей такой программы является разработка непротиворечивой методологической базы, которая сможет обеспечить не только успешное использование собственно процедуры анализа и ее достаточную верифицируемость, но и динамичность, эвристическую силу и способность к прогрессу теории анализа и интерпретации текста в целом.

Методологической и гносеологической основой для такой программы, на наш взгляд, может стать функциональный

подход, который давно и успешно используется не только в языкознании и который, как показывает изучение источников по данной проблеме, позволяет рассматривать объект исследования (в том числе язык и текст) как действующую систему относительно автора и читателя / слушателя. А в качестве теории, интегрирующей достижения в области анализа и интерпретации текста и соответствующей требованиям лингвистического функционализма, мы полагаем возможным рассматривать методику анализа, предложенную Н. А. Рудяковым

Специфика функционализма заключается в том, что он представляет собой мировоззренческую позицию, то есть на первый план здесь выходят не объект, способ или метод его познания, а понимание того, что функция выступает не как одна из характеристик объекта, а как центральное методологическое понятие, способ представления объекта, характер и форма его бытия.

Функционализм как методология основывается на понятии «функция». В нашей работе мы опираемся на телеологическое определение понятия «функции», то есть под этим термином мы понимаем назначение реалии (в данном случае текста). А системообразующей, генетически и фактически исходной фундаментальной функцией текста является целенаправленное преобразование сознания адресата, и именно этой задаче (независимо от степени осознания ее коммуникатором) подчинены номинативная, экспрессивная и прочие функции текста. То есть целью продуцирования текста является **воздействие в разных формах**. Следовательно, при функциональном описании текст рассматривается как орудие формирования, экспликации и навязывания мысли.

Эта идея в той или иной степени проявляется во многих изученных нами работах по анализу и интерпретации текста, однако она четко и однозначно формулируется именно в монографии Н. А. Рудякова «Поэтика, стилистика художественного произведения». Он предлагает рассматривать язык не только как способ отражения объективной действительности, но и как отражение представлений, заключающих в себе чувственно-волевое отношение к объектам окружающего мира. Это свойство приобретает принципиальное значение в процессе анализа текста, поскольку благодаря этому свойству становится ясно, почему **любое** использование языка подразумевает структурирование мира по отношению к субъекту говорения. То есть текст (особенно художественный) представляет собой не просто отражение действительности, он выражает субъективное отношение автора к миру, явлениям, фактам, представлениям и т. д.

При таком понимании сущности языка объектом изучения становится процесс его функционирования, не абстрагированные от человека формы, а языковая личность, использующая язык для реализации своих практических целей. Такой подход к тексту (и вообще к языковому материалу), во-первых, учитывает тенденции, определявшие специфику теоретического языкознания в последние два десятилетия (когнитивизм, прагматизм, дискурсивность и т. д.), а во-вторых, позволяет разработать концепцию описания, анализа и интерпретации текста, исходящую не из частных посылок, а из общих методологических и гносеологических оснований.

Языковые приемы организации «смехового слова» в творчестве Н. П. Огарева

С. А. Дубровская

Мордовский государственный университет имени Н. П. Огарева, Саранск

Смеховое слово, стилистика, ирония, пародия, реминисценция

Summary. The main aim of this article is to specify the linguistic characteristics of the «laughter discourse» organization in Nicolas Ogarev's poetry.

В устоявшейся традиции современной отечественной филологии под «смеховым словом» вслед за М. М. Бахтиным понимается один из типов слова, возникающий под влиянием «карнавального смеха» в контексте самым широким образом интерпретируемой «смеховой культуры» [1]. «Смеховое слово» выступает как гибридная конструкция и реализуется в «обрядово-зрелищных формах», «словесно-смеховых произведениях», в «формах и жанрах фамильярно-площадной речи» [2].

В художественных текстах первой половины XIX века (В. А. Жуковский, К. Н. Батюшков, П. А. Вяземский, А. С. Грибоедов, А. С. Пушкин) обозначаются характерные для русской литературы приемы и способы организации «смехового слова». Взаимодействие смехового (карнавального) и смехового (литературного) в творчестве Жуковского и Пушкина «вписывает» ренессансное «смеховое слово» в русский XIX век, намечая контуры дальнейших видоизменений. Расширение форм и функций «смехового слова» происходит в творчестве Н. В. Гоголя и Ф. М. Достоевского, А. Н. Лесков и Л. Н. Толстой развивают его в русле традиций древнерусского смеха.

Предметом нашего внимания стала поэма Н. П. Огарева «Юмор» (1840–1841, 1868), в которой сосредоточилась «вся жизнь» поэта. Цель анализа – рассмотрение языковых приемов организации «смехового слова».

Свойственная творчеству Огарева предельная исповедальность определила форму «Юмора», автобиографический характер лирического героя, повлияла на особенности функционирования «смехового слова» в тексте. Интересна оценка, данная поэме А. И. Герценом: «Вот наша Русь – родная, юная и сломанная, спустя рукава и подгулявши, – но не по нураю», – писал он в письме к М. К. Рейхель.

Как известно, название поэмы восходит к значению французского слова *humeur* (настроение). При этом значение юмора в привычном для нас понимании, фиксируемое и В. И. Далем ([3, 667]), тоже присутствует. Таким образом, уже в названии поэмы есть языковая игра. Часть общей игры со словом составляют и макаронические вкрапления. Однако задача автора не позабавить читателя, но прежде всего подвигнуть его к размышлению. Поэма имеет форму лирического дневника. В ней органично сочетается доверительная интонация с ироничными замечаниями в свой и чужой адрес, язвительными оценками современных поэту литераторов и общественных деятелей.

Анализ особенностей языка поэмы позволяет выявить не только иронию над романтическими текстами, пародирова-

ние высокого стиля (примечательно, что второй части поэмы предпослано два эпиграфа из Байрона), но особую смеховую интонацию:

*Давайте же страдать, друг мой!
Есть, право, в грусти наслажденье,
И за бессмысленный покой
Не отдадим души мученье...*

Или:

*Пускай нам будет жизнь легка,
Народу отдадим мученье...* [4].

Стиль и форма пушкинского романа в стихах оказали определяющее влияние на Огарева при создании поэмы «Юмор». Первая часть актуализирует для читателя роман «Евгений Онегин», вторая – поэму «Медный всадник», лирику. Вступая в диалог, отчасти полемизируя с великим поэтом, Огарев использует пушкинский текст и как один из приемов, организующих смеховое слово. Реминисценции зачастую становятся смысловым центром рассуждения, принося в довольно мрачное настроение комические оттенки. Так, высокие размышления о недостижимости идеала обрываются фразой: *Все как-то в жизни прозой стало, / Как отшипевшее вино / В стекле непитого бокала...* [4]. Огаревское смеховое слово возникает и благодаря языковому эксперименту с пушкинским словом. Например, *Под вопль пронзительной метели / Беседа мирная велась...* [4]; *Опять народ рукоплескал / С избытком чувств и междометий...* [4].

Сходные примеры обнаруживаются и в других текстах Огарева, в частности, в стихотворениях «Т. Н. Грановскому», «Сплин», «И<сканде>ру», «Отступнице», поэме «Зимний путь».

Таким образом, «смеховое слово» проясняя некоторые скрытые смыслы поэмы, обозначает особенности творческого мышления поэта в общем контексте эволюции русского литературного и языкового сознания XIX века.

Литература

1. Асанина М. Ю., Дубровская С. А., Осовский О. Е. Проблема смеха и «смехового слова» в отечественном литературоведении последних десятилетий // М. М. Бахтин в Саранске: Док., материалы, исслед. Вып. II–III. Саранск, 2006. С. 111–128.
2. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990.
3. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: В IV т. Изд. 2-е, испр. и значит. умноженное по рукописи автора. Т. IV. М., 1956.
4. Огарев Н. П. Юмор // Огарев Н. П. Избранные произведения: В 2 т. Т. 2. М., 1956.

Читательские интерпретации художественного текста: лингвистический эксперимент

Л. Т. Елоева

Московский государственный гуманитарный университет им. М. А. Шолохова

Лингвистический эксперимент, художественный текст, психолингвистика

Summary. The article is devoted to the methods of linguistic experiment. The subject of this investigation is connected with the reader's interpretation of N. Gumilev's lyrics.

Метод лингвистического эксперимента является одним из ведущих методов изучения проблем, связанных с декодированием текста. Он может иметь различную направленность: социологическую, психологическую, собственно лингвистическую. Под экспериментом можно понимать поэтапное использование информантов, ответы которых являются мате-

риалом исследования. Данный социолингвистический эксперимент проводился с целью: 1) установить семантические механизмы генезиса языковой единицы в тексте; 2) выявить влияние возрастного и пр. социальных факторов в декодировании ключевых слов текста (контекстом – термин Е. И. Дибровой ([1, 256])); 3) определить поэтику интегра-

тивного семантического пространства при генезисе ведущей контексты, вынесенной в название стихотворения, на разных этапах ее формирования в ходе развертывания текста.

Метод эксперимента: анкетирование. **Использование специальной аппаратуры:** анкетные листы. **Количество информантов:** 30 (Если в экспериментах психологического типа используются, как правило, сотни информантов, то для данного исследования важна не одинаковая реакция информантов, а индивидуальность каждого отдельного испытуемого). **Группировка информантов:** 6 групп по 5 человек на основании возрастной принадлежности (№№ 1–5 (12–14 лет); №№ 6–10 (15–16 лет); №№ 11–15 (19–21 год); №№ 16–20 (25–27 лет); №№ 21–25 (32–36 лет); №№ 26–30 (45–50 лет)). Все информанты были лишены возможности обмена информацией по опросу и на первом этапе эксперимента не имели возможности пользоваться словарями. **Материал эксперимента:** стихотворение Н. Гумилева «На далекой звезде Венере». **Вопрос информантам:** сформулировать значения следующих слов и выражений *звезда Венера, ангелы, (солнце) пламенной и золотистой; (у деревьев) синие (листья); вольные, звонкие (воды); (реки, гейзеры, водопады) расппевают песнь свободы; пламенеют как лампы; говорят языком одних только гласных; превратиться в пар воздушный; золотые дымы, (золотые дымы) блуждают*. I этап: вне контекста, до знакомства с текстом. II- этап: в контексте стихотворения Н. Гумилева.

Основные выводы эксперимента:

1. Информанты всех возрастных групп в ходе ознакомления с текстом повышают уровень абстрактности толкования слов и выражений.

2. Особенностью стихотворения «На далекой звезде Венере...» является доминирующая роль контекстом в определении значения ведущей номинации *звезда Венера* и основного смысла всего произведения. Различный уровень абстрактности интерпретаций зависит от уровня абстрактности толкований контекстом. Условно по этому основанию можно разделить информантов на три группы:

А. Информанты, для которых составляющие *звезды Венеры* (солнце, воды, деревья и пр.) представляют то же, что и на Земле, т. е. употреблены в прямом значении. Гиперсемой толкований значений контекстом у этой группы является **‘лучше, чем’** (*красивее, лучше, ярче, безграничнее* и пр.). Типичным представителем этой группы является информант № 6; в толкованиях отдельных контекстом признаки данной группы обнаруживают информанты №№ 1, 5, 7, 13, 15, 20, 23, 27.

Б. Персонифицированно-абстрактные толкования, основанные на сугубо индивидуальных ассоциациях, представляют информантов второй группы. Типичным представителем является информант № 8 (*солнце пламенной и золотистой – ‘идиллия’; у деревьев синие листья – ‘спокойствие’; пламенеют, как лампы – ‘претворять идеи’; ангелы – ‘мысли’*). В некоторых толкованиях других информантов также встречается высокий уровень субъективности, связанный

с личным опытом (*у деревьев синие листья – ‘символ жизни’* (№ 10), *‘голубая мечта’* (№ 17); *пламенеют, как лампы – ‘символ очищения’* (№ 24); *превратиться в пар воздушный – ‘нирвана’* (№ 20); *золотые дымы – ‘родные’* (№ 13).

В. Третья группа представлена информантами, дающими толкования общего, абстрактного уровня. Такие толкования часто носят синонимический характер или совпадают полностью. Например, *вольные, звонкие воды – ‘олицетворяющие свободу’* (№№ 2, 3, 4, 5, 7, 8, 9, 10, 11, 16, 18, 20, 22, 23, 25, 27, 30).

3. Сопоставление вероятностно-статистического аспекта анализа семантики номинации *звезда Венера* у информантов на первом и заключительном этапах привело к следующим итогам: а) незначительность этического, эмоционального и оценочного компонентов семантики словосочетания *звезда Венера* и малый процент значимости эстетического и экспрессивного аспектов семантики этого сочетания слов (26,6%) на первом этапе эксперимента; б) резкое повышение процента значимости вышеперечисленных компонентов значения данной номинации в контексте целого стихотворения, особенно этического компонента (80%).

4. В ходе текстового переосмысления значения словосочетания *звезда Венера* одни семы, данные информантами в лексическом значении этого сочетания вне текста, нейтрализовались (*‘непригодная для жизни’, ‘ядовитая атмосфера’, ‘высокая температура’, ‘первая на вечернем небе’, ‘богиня’, ‘мифическая’, ‘женское имя’, ‘величественная’*), другие же, напротив, усилились (*‘далекая’, ‘недостижимая’, ‘любовь’, ‘красивая’*).

5. При анализе текста стихотворения «На далекой звезде Венере...» становится очевидно, что наибольшую сложность представляет интерпретация не столько главной номинации *звезда Венера*, сколько контекстом. То, что *звезда Венера* – это планета-мечта поэта, отражено в толкованиях всех информантов без исключения; сложность интерпретаций заключается в определении сущности и составляющих этой планеты-мечты, информацию о которых читатель получает именно из расшифровки значений контекстом.

Сфера автора включает собственно текст и подтекст, сфера читателя – текст, подтекст и надтекст, т. е. свое, личностное, которое в зависимости от его возраста, эмоционального состояния, ментального и культурного развития и других причин может менять свои константы, оценки и горизонты. Автор – сильная социокультурная личность; читатель, вступая во взаимодействие с автором текста, образует определенные типы этого взаимодействия: «сильно-сильный (осмысление и истолкование текста) и сильно-слабый (понимание текста)» [1, 253].

Литература

1. Диброва Е. И. Категории художественного текста // Семантика языковых единиц. Доклады VI-ой Международной конференции «Структура и семантика художественного текста». Ч. II. М., 1998. С. 250–257.

Интертекст в концептуальном мире автора

А. С. Жулинская

Таврический национальный университет им. В. И. Вернадского, Симферополь (Украина)

Текст, интертекст, интертекстуальность, интерпретация текста, концептуальное пространство

Summary. This paper is about phenomena intertextuality in author’s conceptual universe; researching of intertext theory evolution in literature and linguistics.

Феномен интертекстуальности, традиционно воспринимаемый как объект литературоведения, сравнительно недавно привлек внимание и лингвистов. В современной лингвистике интертекстуальность анализируется как глобальная текстовая категория, как непереносимый и обязательный элемент каждого текста, как явление осмысленное или происходящее неосознанно, импульсивно, спонтанно.

Интертекст – термин, определяющий, что смысл художественного произведения формируется полно или частично посредством ссылки на иной текст, который отыскивается в творчестве того же автора, в предшествующей литературе или в смежном искусстве. Таким образом, в мире происхо-

дит непрерывный диалог авторов, текстов, культур, мировоззрений. Интертекст создается с помощью различных отсылок к концептам ранее созданных текстов.

Методологической основой интертекстуальности как дискурсивного феномена являются теоретические работы М. М. Бахтина, Ю. Кристевой и Р. Барта. Категория интертекстуальности во многих исследованиях смыкается с «семносферой» Ю. М. Лотмана и с «мотивным анализом» Б. М. Гаспарова.

Границы определения термина «интертекстуальность» до сих пор достаточно размыты, не существует единой классификации интертекстуальных ссылок, однако уже сейчас

можно рассматривать эту категорию не как чисто лингвистическую, но как понятие, находящееся на стыке когнитивных наук – лингвистики и психологии. Этот тезис базируется на признанной идее «бытия» текста на границе сознаний автора и читателя, а понимание возникает в результате интерпретации текста. Интертекстуальность, наряду с наличием у него автора, адресата, границ и возможности его интерпретации, может и должна считаться одной из важных категорий любого текста.

Кто же является автором текста? Исследователи, литературоведы и лингвисты, давно используют в своих работах понятие «образ автора». Однако до сих пор полного и четкого определения этого понятия не существует.

Для предструктуралистов в тексте на первый план выступает не автор, а адресат текста. Р. Барт и его последователи предвещают смерть автора, называя его «вечным переписчиком» и считая сознание человека полностью и безоговорочно растворенным в тех текстах, без которых он не способен существовать.

Не желая смерти автору, тем не менее, необходимо признать, что любой авторский текст оказывается насыщенным чужими текстами, которые присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах.

Отношения ратора, оппонента и аудитории (на материале «Дневника писателя» Ф. М. Достоевского)

О. А. Захарова

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

Образ ратора, Достоевский, глаголы речи, оппонент, аудитория

Summary. The relations of rhetorician, opponent and audience are characterized by verbs, entering speech. These verbs show the aspect of appearance of rhetorician – him etos. The common emotional mood of rhetorician and audiences shows up in reactions on speech. Expressing interests of audience, a rhetorician forms general with her etos and fervor, but for him other logos. By the main criterion of estimation of speech of ideological opponent of rhetorician – opponent there is truth. For an author and opponent different looks are to «justice», «good». Verbs distinguish the participants of dialog and create appearance of relations between them. The considered material allows to judge about vocal appearance, or appearance of rhetorician.

Отношения ратора, оппонента и аудитории рассмотрим на материале матриц. Для характеристики этих отношений глаголы, вводящие речь, распределены по трем группам:

- 1) речевая деятельность;
- 2) мыслительная деятельность;
- 3) этические оценки.

Глаголы, вводящие речь, показывают деятельностный аспект образа ратора – его этос. Эти данные говорят как об общих, так и о частных (персональных) свойствах ратора. Остановимся на этом аспекте и попытаемся выяснить, что объединяет ратора и аудиторию, а что противопоставляет оппонента ратору.

Начнем с характеристики не только ратора, но и его оппонента, а также аудитории, которую Достоевский показывает в «Дневнике писателя» и к которой обращается. Голос аудитории в данном случае можно соотносить с голосом всех читателей «Дневника писателя». Читатель оказывается связанным через содержание произведения с автором. Это заставляет рассматривать речевые отношения автора и читателя в двух планах: с одной стороны, связь в плане содержания заставляет представлять отношения между автором и читателем сходными с отношениями говорящего и слушающего в устной речи, с другой – отсутствует возможность реализовать содержание в предметных действиях.

Оппонент характеризуется наибольшим числом глаголов речевой деятельности. В отличие от ратора мыслительная деятельность оппонента сводится к употреблению двух глаголов, вводящих речь, – *думать* и *заключать*. Оппонент формирует свой образ через речь и мыслительную деятельность, в то время как ратор формирует свой образ через высказывание. Положительная и отрицательная оценка деятельности **ратора** в отличие от речи оппонента и аудитории характеризуется глаголами, вводящие речь, употребление которых не этично: *вскричать*, *перебить*, *пролепетать*, *прокричать*. Вероятно, Ф. М. Достоевский намеренно снизил культурную значимость ратора для того, чтобы и оппонент и аудитория воспринимали его как человека из массы.

Важным для характеристики оппонента является употребление более одного раза таких глаголов как *восклицать*, *ду-*

Текст, включивший в себя фоновые знания и концептосферу автора, обретает собственную память.

Совокупность текстов автора составляет единый Текст – Макротекст – переключка тем, идей, образов и понятий.

Автор адресует свое произведение такому читателю, который близок ему по диапазону знаний.

В любом тексте возможно существование слов, отмеченных особым смыслом, нуждающихся в отдельном внимании со стороны адресата. Эти слова предполагают возможность выбора прочтения их смысла и, вероятно, являют собой идеальную сущность, которая граничит с миром возможным. Такие слова и составляют концептуальный мир автора.

Наличие интертекста в концептуальном пространстве автора, таким образом, позволяет говорить о тексте как о некой концентрации других текстов, порожденных памятью автора и адресата текста. Интертекст осуществляет связь времен, стилей и мировоззрений. Данная категория может считаться глобальной, подтверждая тем самым знаменитое высказывание Ж. Деррида: «мир есть текст».

Дальнейшие исследования лингвистов, посвященные проблеме интертекстуальности, на наш взгляд, позволяют обозначить память слова как неотъемлемый контекстуальный признак.

мать, крикнуть, говорить, ответить, продолжать, прерывать, спросить, сказать. Для аудитории значимы глаголы *восклицать, думать, ответить, прерывать, спросить, слышаться.* Для ратора показательно употребление глаголов *вскричать, восклицать, заметить, ответить, прибавлять, спросить, сказать.*

Как видим, наибольшая риторическая значимость исходя из числа глагольных лексем – у оппонента. Оппонент единственный, у кого общее число глаголов, вводящих речь, превышает показатели ратора и аудитории – 18, а количество словоупотреблений – 44.

Однако число глаголов мыслительной деятельности у аудитории самое высокое: именно читатель, слушатель *думает, рассуждает и заключает.* И оппонент, и аудитория употребляют два глагола мысли – *думать* и *заключать*. Если посмотреть на количественный показатель, то оппонент употребляет глагол *думать* 3 раза, аудитория – 2 раза. Глагол *заключить* и оппонент, и аудитория произносят однократно. Что же касается глагола *рассуждать*, то автор и аудитория в отличие от оппонента рассуждают.

Что же касается этических оценок, то самой этичной оказывается аудитория. Глаголов с отрицательной этической оценкой у аудитории два – *прерывать* и *прокричать*. Причем общее количество словоупотреблений – 4, в то время как оппонент глаголы *взвизгивать, закричать, крикнуть, прокричать* и *прерывать* произносит 9 раз, а ратор такие глаголы как *вскричать, перебить, пролепетать* и *прокричать* произносит 6 раз. Глаголы *взвизгивать, вскричать, кричать, закричать, прокричать* обозначают человеческие и нечеловеческие эмоциональные неразумные действия. Они характеризуют людей с отрицательной точки зрения. Так, оппонент *взвизгивает, кричит*. Ратор *вскрикивает, кричит*, аудитория *кричит*.

Только автор «вскрикивает» и «останавливает» чужую речь, но не «взвизгивает», не «прерывает» речь своих оппонентов. Тогда как оппонент «взвизгивает» и вместе с аудиторией «прерывает» автора. «Отвечают» и автор, и оппонент, и аудитория. Эти ответные реплики и образуют диалогические отношения, так как связаны с мыслительным действием.

Отношения ратора и аудитории складываются следующим образом. Аудитория – это читатели и слушатели. Ритор стремится максимально сблизиться с ними на основе общих интересов (например, когда речь идет о войне или о предназначении русского народа). Ритор не просто обращается к слушающим и читающим его. Он говорит за них:

Это отчасти славянофильский голос, – рассуждаю я про себя. Мысль действительно утешительная, а догадка о смирении народном пред властью, полученною даром и дарованною пока «недостойному», уж конечно почище догадки о желаниии «поддразнить прокурора», хотя все-таки и эта догадка продолжает мне нравиться своим реализмом (конечно, принимая ее более в виде частного случая, как выставлял, впрочем, и сам автор ее), но... но вот что наиболее смущает меня, однако: что это наш народ вдруг стал бояться так своей жалости? «Больно, дескать, очень приговорить человека». Ну и что ж, и уходите с болью. Правда выше вашей боли.

О диалогическом фрагменте текста в прозе А. П. Чехова

Н. В. Изотова

Ростовский государственный университет (Ростов-на-Дону)

Диалогический фрагмент текста, диалогическая структура, типы диалога

Summary. The article considers the specific features of dialogue structures both in the works of the early and late A. Chekhov. Different types of dialogue (real and unreal) are defined.

Диалогический фрагмент текста проанализирован как сложная речевая конструкция в ее структурном и смысловом оформлении, где важную роль играют позиция репликаций, семантика глаголов говорения, представление ситуации речевыми конструкциями, номинация персонажей в диалоге и др. Перечисленные факторы определяют речевой строй различных типов диалога, которые приобрели свою типологию в консенсусе интенций и иллюзий коммуникантов.

Диалогический фрагмент текста представляет композитную конструкцию, обладающую трехуровневым рамочным строением; лексика, фразеология и грамматика диалогической структуры в языке художественной прозы А. П. Чехова приобретает пассионарную значимость. Имеет значение личностный фактор в формировании диалогических структур в художественной прозе, где автор – персонаж обнаруживают себя эксплицитно и общаются в рамках интенций, иллюзий, психологической интерпретации мира, санкционированных как языковой культурой эпохи, так и авторским «я». Авторские иллюзии опираются на модус представления мыслимого мира писателя, что определяет характер коммуникативных функций диалогических структур. Ранний А. П. Чехов – Антоша Чехонте – в своих миниатюрных рассказах отличается от зрелого А. П. Чехова: моделируемый целокупный взгляд на реальную действительность обладает специфическими языковыми, культурологическими, социолингвистическими и этнолингвистическими особенностями. Субъект и объект в диалогических структурах у раннего А. П. Чехова определяется речевой тактикой и ролевой характеристикой коммуникантов и выражается в поведенческих актах. Адресованность диалога, формы обращения к читателю, персонажа к персонажу отражают набор языковых конвенций, свойственных социокультурному уровню коммуникантов. Поступательность перехода в зрелый ментально-эмотивный мир А. П. Чехова происходил постепенно, и его рассказы превращались в художественные произведения с «новыми формами изображения действительности» (Л. Н. Толстой).

Модус представления художественного мира великого классика русской литературы – от мысли к слову – выстраивал новые авторские сферы, где тип автора (повествующий, описывающий, наблюдающий, рассуждающий, рассказывающий) менял авторский вектор иллюзии содержания и соответственно менялись стиль и стилистика речи, которые формировали персонажные, предметные, временные и другие авторские проекции. Оппозиция автор – читатель по-разному отражается языковыми средствами в ранней и зрелой А. П. Чехова. А. Чехонте в определенных слу-

Общее эмоциональное настроение ратора и аудитории проявляется в реакциях на речь. Аудиторию и ратора объединяет употребление глаголов *восклицать, ответить, спросить*. Выражая интересы аудитории, ритор формирует общий с ней этос и пафос, но у него иной логос (подтверждением тому являются глаголы, вводящие речь, которые мы проанализировали выше на основе матриц и таблиц).

Главным критерием оценки речи идейного противника ратора – оппонента является истина. Именно ее и пытается исказить оппонент. У автора и оппонента разные взгляды на такие понятия, как «справедливость», «добро», «истина». Глаголы, вводящие речь, различают участников диалога и создают образ отношений между этими участниками дискурса. Рассмотренный материал позволяет судить о речевом образе, или образе ратора. Под **образом ратора** мы понимаем совокупность нравственной и мировоззренческой позиций, стиля речевого поведения, которое проявляется в этосе, пафосе и логосе.

чаяя открывал себя читателю, что выражалось в прямом именовании обращения «читатель». Понимание того, что читатель должен быть активно воспринимающей личностью, чей социально-культурный уровень освоения текста определяется глубиной освоения читаемого, привело к тому, что великий классик начал стремиться к иному включению читательского сознания в осмысление художественных задач произведения. Сопричастность читательского сознания авторскому отразила стремление к тому, чтобы его тексты осмыслились читателем, то есть к авторски-читательскому восприятию текста.

Диалогический фрагмент художественного текста представляет собой устойчивую организацию канонизированного типа и является внутренней коммуникацией малой формы. А. П. Чехов определил типы языковой организации диалогических структур, обладающих национально-концептуальным характером и сохраняющих творческие возможности языка. Содержательный характер диалогических структур является результатом мироощущения и мировосприятия художника слова и конструируется его творческим кредо. К основным творческим принципам А. П. Чехова относятся требования «полной объективности» изображения действительности (писать «правду жизни») – письмо брату Александру в начале августа 1887 г.). Авторское кредо при построении диалогических структур обусловлено доминантами эстетического, этического, социального и философского характера, что находит свое выражение в содержании, композиции и стилистике диалога.

Систематизация диалога в его оппозиции реальный диалог – условный диалог представлена как парадигма текстов, которые содержат особенности персонажного представления, речевой структуры персонажей, речеповедения и формального выражения структуры содержания диалога. Реальный диалог (повторяющийся, односторонний, скрытый) противопоставлен условному (открытый, мнимый, несостоявшийся, внутренний, воображаемый и др.) на основе персонажного, репликационного, локально-темпорального и др. параметров.

Репликационный модус коммуникативного общения в диалоге имеет в своей основе психологическую амбивалентность, в широком понимании отражающую либо антитетичность, либо альтернативность обсуждения темы. Оперативная ориентация адресанта и адресата – персонажей общения – определяется личными ценностями и свойствами говорящего лица, но авторская стратегия изложения диалога направляет модальность функционирования репликаций и тот интерпретационный фон, который следует расшифровать читателю и истолковать исследователю.

К вопросу о закономерностях формирования поэтического идиолексикона

Н. Б. Ипполитова

Мордовский государственный университет имени Н. П. Огарева, Саранск

Идиостиль, идиолексикон, сквозной образ, функционально-семантическое поле

Summary. In this report the study of the poetic ideolexicon is researched. This study is possible on the basis of revealing of constant images in artistic creative work.

Рассмотрение лексико-семантического строя художественного произведения неизбежно предполагает обращение к индивидуальному словарю писателя, его идиолексикону, включающему лексические единицы в их традиционном, общеязыковом значении и в индивидуально-авторском переосмыслении. Специальное изучение идиолексикона писателя способствует установлению соотношения между общим (присущим национальному языку) и частным (характерным для идиолекта отдельного носителя языка, в частности – автора-творца художественных произведений), позволяет представить специфику художественного идиостиля, проявляющуюся в выборе определенных лексических единиц из всего многообразия словарного запаса языка.

Вопрос о том, что лежит в основе отбора и особенностей сочетаемости слов в творчестве того или иного автора, может решаться по-разному. Если принимать во внимание содержательно-смысловую и функционально-стилистическую значимость такого явления поэтической речи, как сквозной образ (далее СО), который входит в состав поэтических интеграторов, создающих целостность, непрерывность поэтического творчества, и является, с точки зрения когнитивной лингвистики, важнейшим средством вербализации основных концептов творчества, то представляется возможным предположить зависимость формирования активного словаря писателя от системы СО.

СО рассматриваются здесь как постоянно повторяющиеся в разном контекстуальном окружении лексические единицы, значение которых в творчестве данного автора становится устойчиво-символическим, обобщенным. СО сопровождаются постоянными словами-атрибутами, вызывающими и при самостоятельном употреблении ассоциации, обусловленные символическим смыслом СО. Возникновение, формирование сквозных образов определяется глубокими, эстетически мотивированными представлениями автора, особенностями поэтического речевого мышления, благодаря чему реалии вещного мира становятся средством выражения философских идей и обобщений, чувственных переживаний и т. п. Так, например, в поэзии И. А. Бунина *осень* становится символом ушедшего в прошлое, былого, оставшегося в воспоминаниях, памяти лирического героя; образ *ночь* у Блока ассоциируется с предчувствием беды, драматических или трагических событий, с представлением о безысходности, необратимости бытия, ведущего к гибели; в лирике А. Ахматовой СО *песня* – символ поэтического «излияния» души и любви как основы жизни и творческого вдохновения и т. п. В творчестве любого поэта выявляется ряд СО, взаимодействующих друг с другом, образующих систему (в частности у М. Цветаевой это *крылья – полет – ветер / вихрь – высь*).

Сквозной образ, его атрибуты, сопровождающие их эпитеты, дериваты перечисленных единиц образуют функционально-семантическое поле СО – системно организованный комплекс лексем, воплощающих и развивающих определенную идею.

Глубинный смысл компонентов ФСП СО обусловлен образно-символическим значением СО, поэтому они сохраняют связь с ним, употребляясь в любых контекстах.

Очевидно, что символическая семантика и СО и сопряженных с ним слов-атрибутов, ассоциатов, постоянных эпитетов и пр. формируется в процессе поэтического творчества: слова постепенно утрачивают признаки «общего» и превращаются в явления «частного» – индивидуально-стилистического – характера и в таком виде входят в поэтический идиолексикон. Так, эпитет «темный у Бунина, возникнув в сочетании *темная осень* (мрачное время предзимья, умирания природы до весны), затем расширяет свою сочетаемость и в более поздних стихах обозначает нечто таинственное, с трудом постигаемого разумом; «Поэзия *темна*, в стихах невыразима», – звучит в стихотворениях 1916 г.; пение («звон») щеголов полон *темного* смысла для лирического героя, пребывающего в смятении, в тоске («Щеглы, их звон...», 1917). Ср. также «Темные аллеи» – название бунинского прозаического цикла. Во всех случаях прилагательное-эпитет входит ФСП СО осени. СО снега в поэзии Е. Евтушенко (символ первозданной чистоты, вечного, нетленного начала) передает символическое значение своему постоянному эпитету *белый*, и оно отчетливо проявляется даже там, где само слово *снег* отсутствует (см. например, «Окно выходит в белые деревья», 1956).

Часть компонентов ФСП СО приобретает особую функционально-стилистическую значимость, выступая в качестве ключевых слов (элементов) поэтического творчества и так же, как СО, выполняют функцию поэтических интеграторов. Например, у Ф. И. Тютчева это слова *струя, челн, волна* и др.; у И. А. Бунина – слова с корнем *золот-*, *мертв-* и т. п. Ключевые – «излюбленные» – слова определяют лексико-семантическую целостность творчества так же, как ключевые синтаксические конструкции, авторская пунктуация – целостность интонационно-мелодическую.

Наиболее значимые в содержательном и функционально-стилистическом отношении слова-компоненты ФСП разных СО создают тот активный лексический запас, который, наряду с другими составляющими идиостиля, делают творчество поэта самобытным, узнаваемым. Сказанное наглядно подтверждается стихами-посвящениями одних поэтов другим (см., например, «Венок мертвым» А. Ахматовой, «В его стихах – веселая капель...» И. Северянина, «На смерть Блока», «Ивану Бунину» В. Набокова и мн. др.)

Анализ сквозных образов и их функционально-семантических полей (а также изучение системных – синонимических, антонимических и т. п. – отношений между компонентами ФСП) в творчестве того или иного поэта позволяет составить вполне объективное представление о ядре его идиолексикона как важнейшего составляющего элемента идиостиля, об авторе как языковой личности, создающей в процессе поэтической речевой деятельности индивидуальную языковую картину мира.

В докладе рассматриваются особенности поэтического идиолексикона Ф. И. Тютчева, И. А. Бунина, выявленные на основе анализа системы СО их лирического творчества.

Слово в системе языка и в континууме поэтических текстов (на материале слова снег в поэзии Серебряного века)

М. И. Кабанова

Педагогический институт Саратовского государственного университета им. Н. Г. Чернышевского

Поэтический текст, контекст, идиостиль

Summary. This article is devoted to one actual linguistic problem – functional-semantic potential of the word and authors transformation language in the poetry.

Постановка вопроса о соотношении языкового потенциала слова и его реализации в художественном тексте не яв-

ляется новой, но несомненно интересна. Изучение функционирования слова *снег* показывает, что языковой потенциал

лексической единицы не только отражается в творчестве разных языковых личностей эпохи Серебряного века, но и диктует условия существования слова в поэтическом тексте.

Лексикографический анализ системно-языкового потенциала слова, подтвержденный ассоциативными реакциями того или иного этноса, позволяет рассматривать его на уровне культурных ценностей общества и, расширив представление о нем, объяснить контекстуальные преобразования типового значения. Специфика языкового потенциала слова *снег* (анализ терминосистем, фразеологии, словарей лексики узкого словарного отбора: арго, эпитетов) в этом смысле реализует значения *враждебности, ненужности, голода, смерти*, что подтверждается ассоциативными экспериментами. Таким образом, специфика языкового потенциала слова, подтвержденная ассоциативными реакциями носителей языка, позволяет говорить о том, что контекстуальное, символическое наполнение данного образа в рамках поэтического текста напрямую связано с национально-языковым представлением данного культурного феномена.

Для демонстрации предложенных тезисов сделана выборка из континуума поэтических текстов авторов разных художественных направлений в рамках Серебряного века, что, как кажется, позволит показать объективную картину отображения и вариантов реализации языкового потенциала слова. При сравнении полученных данных очень определяются следующие особенности:

«Панметафоризм» как основа интеллектуально-эстетической образной системы философско-публицистической прозы В. В. Розанова

Е. П. Карташова

Марийский государственный педагогический институт им. Н. К. Крупской, Йошкар-Ола

Историческая стилистика рубежа XIX–XX веков, индивидуально-авторская эстетическая система публицистической прозы В. В. Розанова, «панметафоризм» как основа образной системы, метафора как «первоэлемент», трансформация когнитивной метафоры в другие тропы

Summary. The article is devoted to the investigation of the authors individual style of publicistic works of V. V. Rozanov one of the outstanding authors of the epoch of the beginning of the 19th century – the end of the 20th century. Analyzing publicistic works of V. V. Rozanov as the entire context one can presume that «panmetaphorism» is the basis of his aesthetic system. Metaphor becomes its stylistic dominant and on its basis transformation of metaphor into metonymy, comparison, periphrasis and aphorism takes place.

1. Все философско-публицистические произведения В. В. Розанова, несмотря на их видимое внешнее тематическое многообразие, жанровую принадлежность, необходимо рассматривать как единый контекст, как единую эстетическую систему. Основу этой системы образуют: 1) мировоззрение автора; тип мышления; 2) наличие единой глобальной темы, которая рождает множество путей ее трансформации, ее разрешения как с помощью интеллектуальных и интуитивных интенций самого автора, так и с помощью общечеловеческого опытного, эмпирического метода познания окружающей действительности; 3) композиционно-речевое своеобразие философско-публицистических произведений, образующих новую систему соотношения категорий образа автора (субъекта творческой деятельности, адресанта) и категории читателя (адресата); 4) своеобразие композиционно-речевой структуры эксплицирует единую образную систему, все конструктивные составляющие которой находятся во взаимосвязи и взаимоопределении.

2. Основой эстетической образной системы философско-публицистических произведений В. В. Розанова, ее образно-смысловой доминантой является принцип ассоциативного уподобления явлений жизни, «вещей», часто уподоблению подвергаются «вещи», самые далекие с точки зрения обычной человеческой логики: явления трансцендентные и земные или, по излюбленному выражению философа, *ноуменальные и феноменальные*; отвлеченные и конкретные.

3. Образно-смысловой доминантой всей эстетической системы философской публицистики становится метафора в широком смысле толкования этого термина, обозначающего любой вид использования слов в переносном значении. Образно-смысловой доминантой философско-публицистических произведений В. В. Розанова является *панметафоризм* – глобальность метафоры, служащей центром образной системы, способность метафоры легко трансформироваться в метонимию, сравнение, метафорический перифраз, служить

1) на уровне организации образной системы текста *снег* достаточно агрессивно проявляет себя относительно живых лиц или же олицетворенных явлений природы;

2) слово *снег* и его производные оказываются смысловыми организаторами тематических групп, реализующих значение смерти, болезни, ненужности и т. п.;

3) на уровне микроконтекстуальных (синтагматических) связей слова в рамках художественного текста достаточно показательным является анализ признаков группы слов, характеризующих *снег* с разных позиций (создание замкнутого пространства, амбивалентность цветовой характеристики, специфика атрибутивного поля с ядром в слове *снег* и др.);

4) особенности контекстуальной парадигматики данного слова нельзя полностью соотносить с системно-языковыми, так как типовых парадигматических связей оно не образует. Однако контекстуальная парадигматика напрямую связана с той оценочной составляющей, которая доминирует в характеристике данного образа.

Несомненно, поэтическое воплощение слова *снег*, выбор языковых средств – это неповторимая черта каждого идиостилия. Свои контекстуально-семантические приращения появляются у слова в художественной системе каждой языковой личности. Но, как показывает анализ слова на разных уровнях его бытования в художественном тексте (тематическом, семантическом, синтагматическом, парадигматическом и др.), достаточно жесткими являются те рамки, которые заданы самой системой языка, что предлагается подробно рассмотреть в докладе по заявленной теме.

основой авторского афоризма. Метафора становится универсальным тропом, способным эксплицировать интеллектуально-ассоциативные мировоззренческие потенции личности В. В. Розанова.

4. В. В. Розанов использует гипотетико-когнитивную модель, в основе которой лежит механизм ассоциативного подобию, причем новые номинации в области непредметной действительности создаются за счет установления ассоциативного сходства с реально существующими предметами конкретного характера, данными в эмпирических ощущениях. Ассоциативный поиск подобию между абстрактным, «ноуменальным» понятием и конкретным, «феноменальным» приводит к экспликации нового абстрактного значения, сформированного на основе эмпирического опыта как автора, так и адресата. Это продукт семантического синтеза, приводящего к появлению нового объекта, такие метафоры называют когнитивными.

5. Преобладающей моделью в произведениях В. В. Розанова становятся когнитивные метафоры, состоящие из субстантива и семантически вторичных прилагательных: *Вечный бесовской хаос, вечная гармония, всемирно-моральный авторитет, высочайшая моральная ценность, лобознательный ум, полная вечность, природный ум и сердце, умственное нравственное богатство, умственный взор, умственный индефферентизм* и многие подобные.

Следующей моделью является когнитивная метафора с родительным субъекта: *дух отшельничества, дух расы, дух сострадания и терпимости, яркость блужданий духа, тайна души, содержание души, сложность души, полярность души, природа души, закон души, услаждение души, восторг души, впечатления души* и другие. Объект (X) метафоры представлен конкретным существительным в И. п., а субъект (Y) – абстрактным существительным в Р. п., по модели «Y как бы X»: воронка мысли («мысль как бы воронка»); колосья облаков (облака как бы колосья) и дру-

гие подобные: *узор бытия, ткань бытия, родник сочувствия; снование жизненного челнока; сок его творений; цветок бытия; закоулки, улицы, путаница бытия; бронза и чугун духа; рассуждения; ветерок души; утренний луч своего «я»; работник духа.*

6. Зооморфные метафоры могут употребляться не только с родительным субъекта (*жало отрицания, потроха мира, клопик зла*), быть признаковыми предикатными метафорами (*типично мопассановская лошадиная жизнь*; смешанная модель: *тощие коровы действительности; бычачья голова Амфитеатрова*), но и предикатными глагольными (*Белинский завыл, пресса визжит; лают на министерство*; смешанная модель: *встретить тупым рылом, захрюкать*). Как правило, зооморфные метафоры являются образно-оценочными, выполняют функцию характеристики, так как рассчитаны на эмотивное восприятие адресата.

7. Анализ философско-публицистических текстов В. В. Розанова показывает, что «цепь» различных типов метафор, выполняющих образно-оценочную функцию, может стано-

виться не только структурно-смысловой доминантой индивидуально-авторской образности целых достаточно развернутых контекстов, но и восприниматься как единая многомерная художественно-образная метафора, что органически связано с поэтическим видением мира. Образно-эстетическая функция, которую выполняет такая развернутая художественно-образная метафора, оказывает сильный воздействующий эффект на адресата, формируя его ценностное отношение к миру, к явлениям окружающей действительности под влиянием аксиологических предпочтений самого авторского я, разгадка которых актуализирует индивидуальную картину мира. Приведем лишь один пример художественно-образной метафоры, служащей структурно-смысловой основой образности целого контекста: *Небо философски безбурно, а у Вл. Соловьева вечный ветер. И звезды в этом философском небе – вечны, а все сочинения В. Соловьева были «падучие звездочки», – и каждая переставала гореть раньше, чем вы успевали сказать «желание»* (Розанов В. В. О писателях и писательстве. 1995. С. 56).

Бог ниспослал ему благодать слова (Крылов-баснописец)

Р. С. Кимягарова

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

200 лет прошло с тех пор, как великий баснописец И. А. Крылов представил на суд читателей свои первые басни. И о чудо! Они до сих пор актуальны, понятны и современны, так как будто они были написаны совершенно недавно. В чем же секрет и загадка великого баснописца?!

Ясность мысли, конкретность изложения и совершенство формы – вот причина бессмертия крыловских басен.

Ясность мысли, доведенная до совершенства, позволяет басням (сам автор считал свои «Басни в девяти книгах» единым, целостным произведением) быть вневременным творением. Темы, затронутые в них, актуальны до сих пор: предательство, черная неблагодарность, хвастовство, желание поставить себя выше других, стремление нажиться за чужой счет, эгоизм, корыстолюбие – вот далеко неполный перечень проблем поставленных и разрешенных в маленьких шедеврах. Каждый волен выбрать то, что для него наиболее приемлемо. Но ошибочный выбор вызывает смех! (*Ах, Моська, знать она сильна, что лает на слона*).

Конкретность изложения не вызывает сомнения, что речь идет о нас, о наших соседях, близких нам людях и о нас самих («Да нынче смех страшит и держит стыд в узде!»). «Малый непростой» Тришка готов исправить любую «беду» (*А Тришка говорит: «Так я же не дурак, И ту беду поправлю»*). Все реалии, встречающиеся в баснях, относятся к России. Так, например, в басне «Крестьянин и Смерть», написанной на традиционный басенный сюжет, встречающийся, в частности, у Лафонтена и Эзопа, изображен русский Крестьянин, который, находясь «в унынии», собирает валежник, т. е. поваленные уже деревья, а не рубит их. Из условно-аллегорического повествования (как у Эзопа) И. А. Крылов превращает басню в реалистическую картинку быта и

нравов русского общества, добавляя национальный колорит в описание бедственного положения русского крестьянина, которому нужно кормить семью: *Куда я беден, боже мой! / Нуждаюсь во всем; к тому же жена и дети...* А дальше идет знаменитая фраза: *А там подушное, боярщина, оброк...*, которая конкретно и точно переносит читателя в пореформенную Россию начала XIX века, когда крепостные крестьяне были задавлены многочисленными поборами. В басне «Два Мальчика» Сеня и Федюша хотят полакомиться каштанами и, хотя каштаны растут на Руси с XVI века, все же для нас это – экзотика. Объяснение этого факта – в докладе.

Совершенство формы изложения не позволяет заподозрить баснописца в насилии над читателем: мы как бы сами разбираемся в ситуации и оцениваем ее. Мы даже не замечаем, когда баснописец заставляет нас смеяться вместе с ним, а когда стоит над читателем. Именно поэтому и возникла легенда о невозмутимом «дедушке Крылове» (яркий пример – басня «Листы и Корни»).

Басни написаны простым, разговорным языком. Лексических и семантических архаизмов крайне мало. (Например, существительное *прибыток* в значении «прибыль», глагол *молиться* в значении «горячо просить, умолять» и др.). Авторский неологизм всего один. Лексическое богатство – поразительно (более 6000 лексических единиц), фразеология обширна, употребительна и актуальна и в наше время. Именно поэтому в отдельных случаях невозможно понять: крыловский ли афоризм это или народная поговорка. Вот почему крыловские «крылатые слова» очень рано стали попадать в сборники народных пословиц и поговорок.

В докладе анализируется знаменитая басня «Демьянова уха» в контексте культуры.

Текстовая категория времени в прозе А. П. Чехова и Г. И. Газданова (на материале рассказов А. П. Чехова «Архиерей» и Г. И. Газданова «Панихида»)

Д. О. Корнишова

Санкт-Петербургский государственный университет

Категория времени, образ автора, традиционный нарратив, свободный косвенный дискурс, импрессионизм

Summary. In the report we describe adverbs and verbal forms expressing time relations in order to determine the time models of the narrator and personages in A. P. Chekhov's «The Bishop» and G. I. Gazdanov's «Service for the dead». The result of the comparison proves that though using opposite narrative forms (free indirect discourse and first person narrative) both authors reach to realize similar esthetic purposes (impressionistic depiction of the observer's consciousness).

Текстовая категория времени изучается в данный момент как один из главных конститuentов текста, определяющих его развертывание и прочтение. Будучи одной из «несущих конструкций» языковой картины мира, она выступает как одно из средств реализации в тексте образа автора.

Исследователями выделяется внешнее и внутреннее время действия. первое – это различные обстоятельства и контекст, а второе – вид и время глагола. В высказывании эти два типа взаимодействуют и создают единый временной план.

С этих позиций интерес представляет сравнение использования временных конкретизаторов писателями, представляющими два типа нарратива: свободный косвенный дискурс с отдельными вкраплениями авторской речи (Чехов) и традиционный перволичный нарратив с повествователем, максимально приближенным к автору (Газданов).

Временные конкретизаторы создают в тексте систему точек отсчета, то есть маркируют каждый «пункт остановки» на оси времени. В рассказе «Архиерей» это, в основном, показатели точного времени (*часы пробили четверть, уже двенадцатый в начале*), и времени календарного (*во вторник*). Таким образом, повествователь, в ведении которого находятся эти эгоцентрики, стремится задать ось объективного, линейного времени, протекающего в обыденном пространстве, которая затем переосмысливается в сфере сознания персонажа в основном как время сакральное: *во вторник (пов-ль) после обеда (персонаж) преосвященный был в архиерейском доме*. Временной отрезок, обозначенный в речи героя как *далекое прошлое*, имеет множественную отнесенность и обозначает в одном случае детство и жизнь за границей, а в другом – жизнь героя в момент рассказа о ней, когда отсчет ведется из пункта в воображаемом будущем, после смерти. При этом за счет использования повторяемости создается связь между разнесенными во времени моментами, преодолевается его ход, а, следовательно и его власть над человеческой жизнью: *преосвященный ... слушая про жениха, грядущего в полночь, и про чертог украшенный, чувствовал не раскаяние в грехах, не скорбь, а душевный покой, тишину и уносился мыслями в далекое прошлое, в детство и юность, когда также пели про жениха и про чертог, и теперь это прошлое представлялось живым, прекрасным, радостным, каким, вероятно, никогда и не было. И, быть может, на том свете, в той жизни, мы будем вспоминать о далеком прошлом, о нашей здешней жизни с таким же чувством. Кто знает!* Однако в финале, когда герой умирает, и в качестве субъекта речи в основном выступает повествователь, повторяемость используется в приложении к подчеркнуто бытовому пространству, что лишает цикличность протекания времени человеческой жизни ее духовного смысла и ставит под сомнение существование жизни после смерти: *На большой базарной площади было шумно, колыхались качели, играли шарманки, визжала гармоника, раздавались пьяные голоса. На главной улице после полудня началось катание на рысаках, – одним словом, все было весело, все благополучно, точно так же, как было в прошлом году, как будет, по всей вероятности, и в будущем*. Ось повествователя охватывает всего неделю, что намного меньше периода, охватываемого осью героя – это вся его жизнь. Повествователь занимает в тексте рассказа позицию позитивиста, который «засекает время», отведенное герою, между тем как время героя представлено как время личное, расплывчатое, что проявляется в жатии и растяжении тех или иных событий и зыбкости их границ. Таким образом, оригинальность композиции достигается путем возрастания роли слова героя, сосуществующего, тем не менее, с подчеркнуто отличным от него словом повествователя.

В рассказе «Панихида», написанном от первого лица, события, которые непосредственно становятся объектом повествования, занимают календарный год. Повествователь задает историческое время в качестве основного вектора характеристики происходящего, причем номинации несут прямую оценку главного героя: *Это было в жестокие и печальные времена немецкой оккупации Парижа*. Историческое время обрамляет субъективное время рассказчика и героев, характеризующееся расплывчатостью (*как-то, однажды, помню одну ночь в Лионе*), то есть порядок формируется не на основе их хронологической последовательности, а исходя из построения лирического сюжета рассказчиком. Ретроспекция мотивируется здесь индивидуальными свойствами памяти: *Я особенно почему-то запомнил этот день, когда Спиридон Иванович произносил свой монолог*. Временная ось персонажей полнее представлена в плане прошлого, где она передана через посредство речи рассказчика. Это создает образ субъективного повествователя, который объединяет свою временную позицию и позицию персонажей в единое целое, проявляющееся в разных формах речи, что и создает композиционное своеобразие рассказа:

1. прямая речь персонажа: *Григорий Тимофеевич мне говорил: Живу я теперь хорошо, конечно*.

2. внутренний монолог повествователя: *У каждого из них в прошлом была сложная жизнь ... и вот теперь они дошли до того, о чем никогда не могли мечтать*.

3. косвенная речь: *Когда я его спросил однажды, откуда у него такие познания, он ответил, что его всегда интересовало все, что касалось золота и драгоценностей. ... Но до войны его интерес ко всему этому носил совершенно бескорыстный характер, и он никогда не представлял себе, что наступит день, когда все это витринное и недостижимое золото вдруг окажется в его руках*.

4. несобственно-прямая речь: *Они жили теперь в теплых квартирах, из которых уехали их бывшие хозяева, оставив картины непонятного содержания, хорошие ковры и удобные кресла*.

В использовании временных конкретизаторов в рассказе «Архиерей» происходит передача автором отсчета времени персонажу на большей части текста, что знаменует отход от реалистической традиции и стремление активизировать воображение читателя, освободив его от авторских «подсказок сверху». Подобное происходит и у Газданова, но в качестве изображаемого сознания выступает лирическое «я» повествователя, картина персонажей преломляется через авторское мировоззрение, а их слово входит в его монолог. Это означает возвращение Газданова к классической традиции русской литературы с ее небеспристрастным повествователем и ее преобразование. Таким образом, несмотря на разрыв во времени написания рассказов в 58 лет, и полярным расхождением в типе повествователя (беспристрастный – крайне субъективный), тексты обнаруживают типологическое сходство как представляющие одно направление – импрессионизм, суть которого – изображение через объект описания воспринимающего сознания и включение читателя в мир текста как завершающей инстанции.

Фразеология в поэтическом тексте (на материале поэзии В. Ходасевича)

Е. А. Коршкова

Курганский государственный университет

Фразеология, функции и границы фразеологии в поэзии

Summary. Phraseology plays an important style-forming role in poetry. The work considers the problem of bounds and scope of phraseology in poetry on the basis of Hodasevich' creative work. An objective description of the phraseological content of a poetic text calls forth the necessity of broad understanding of phraseology. Therefore, following the field conception of the phraseological content structure of the Russian language, the central part (phraseological units, idioms and set expressions) and periphery (phraseological, compound terminological designation, phraseological address, hyphenated units, poetic phraseology) are marked out.

Попадая в поэтический текст, фразеологизмы, как и другие единицы языка, обретают ряд особенностей. В поэзии реализуется поэтическая функция языка, которую Р. О. Якобсон определил как «направленность на сообщение, как таковое, сосредоточение внимания на сообщении ради него

самого» [7, 202]. Поэтическая функция обуславливает специфику художественной речи, которая, по словам В. В. Виноградова, определяется «не количеством и даже не качеством метафор, сравнений и других видов тропов, а общей направленностью на словесное эмоционально-образное вы-

ражение и воспроизведение «действительности» в свете тех или иных эстетических задач и требований» [2, 157].

Вслед за учеными челябинской фразеологической школы, считаем, что фразеологизм – самостоятельная номинативная единица языка, качественно отличная от слова, обладающая признаками устойчивости, семантической цельности, сверхсловности, раздельнооформленности и воспроизводимости. Фразеологизмы в поэзии характеризуются образностью и эмотивностью. Благодаря этим свойствам, ФЕ в художественном тексте выступают не только средством номинации, но и имеют другие функции.

1. Фразеологические единицы обретают художественно-эстетическую направленность и создают круг эмоционально-окрашенных характеристик предметов, действий и признаков, формируют эмоциональный фон художественного мира поэта, выступая в роли изобразительно-выразительных средств, участвуют в создании образов. По наблюдениям исследователей, единицы художественного текста находятся в поэтическом, эстетическом состоянии, которое связано с появлением новых оттенков значений у единиц языка, при этом реализация данной функции у фразеологизмов осуществляется, прежде всего, в рамках речевой креативности, обусловленной антропоцентричностью словесного творчества и языковой поэтической, эстетической деятельностью.

2. ФЕ выполняют когнитивную функцию и отражают авторскую концепцию действительности, так как, во-первых, они вербализуют важные концепты поэтической картины мира автора, которые являются ключевыми темами лирики и затрагивают основные аспекты бытия человека (мы в этом качестве выделяем «творчество», «время», «пространство», «любовь», «жизнь», «смерть», «человек»), а во-вторых, поэт, в соответствии с замыслом художественного произведения, создает новые, индивидуально-авторские единицы – окказионализмы или употребляет окказионально преобразованные общеязыковые фразеологизмы, которые, также отражают особенности картины мира автора художественного текста.

В настоящее время остается дискуссионным вопрос о границах фразеологии и о квалификации различных пластов фразеологического фонда русского языка в рамках поэтического текста. Существуют несколько подходов к определению границ фразеологии в поэзии. Например, в контексте творчества одного автора выделяют перифразы и общеязыковую фразеологию [6], идиомы, речевые заголовки, клише, формулы приветствия, вежливости, стилиевые штампы, связанные с той или иной сферой употребления, пословицы и поговорки, крылатые выражения [5] и т. д.

Мы полагаем, что специфика поэтического текста обуславливает необходимость широкого понимания фразеологии. Определяя границы фразеологии в поэзии, целесообразно

разно следовать концепции полевой организации фразеологического состава современного русского языка, которая нашла применение в работах Е. А. Добрыдневой, Е. Р. Рагушной и др.

Согласно этой теории, во фразеологии В. Ходасевича мы выделяем центральную часть (ядро) и периферию. При этом центр и околоядерную зону фразеологической системы занимают единицы, характеризуемые всеми категориальными признаками ФЕ как особого языкового знака [3, 10], т. е., по классификации В. В. Виноградова, фразеологические сращения и фразеологические единства. Им свойственна высокая степень семантической слитности компонентов, например: *не видать ни зги, сойти с ума*. На периферии, в разной степени удаленности от центра, располагаются единицы, характеризующиеся аналитическим значением, например: фразеологические сочетания, в которых один из компонентов реализует фразеологически связанное значение (*сдвинуть брови*); составные терминологические наименования (*железная дорога*); фразеологические обращения (*милый друг*); единицы с дефисным написанием (*матушка-Екатерина*). Среди единиц, относящихся к периферии, в поэзии В. Ходасевича наиболее многочисленны и значимы поэтические фразеологизмы, которые представляют собой «особый класс экспрессивно-образных номинативных единиц» [1, 3]. Они обозначают поэта, поэтическое творчество и вдохновение; смерть и жизнь; различные сильные чувства: любовь, печаль; человека; явления природы: день, ночь, солнце и др. (*певец любви, водяное зеркало, мрак ночной*).

Таким образом, концепция ядерно-полевой организации фразеологического состава русского языка позволяет рассмотреть различные пласты ФЕ в контексте творчества одного автора. Фразеологизмы функционируют в поэзии и как единицы поэтической речи, и как единицы образной системы художественного произведения, поэтому оказываются составной частью не только стиля автора, но и поэтики его художественного мира.

Литература

1. *Алеценко Е. И.* Русская поэтическая фразеология. На материале произв. Гаршина и Лескова: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Волгоград, 1998. 24 с.
2. *Виноградов В. В.* Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М., 1963. 350 с.
3. *Добрыднева Е. А.* Коммуникативно-прагматическая парадигма русской фразеологии: Монография. Волгоград, 2000. 224 с.
4. *Прокофьева А. В.* Текстобразующие функции фразеологических единиц в поэзии В. С. Высоцкого: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2002. 19 с.
5. *Фомина О. Н.* Фразеология в поэзии А. К. Толстого: Дисс. ... канд. филол. наук. М., 2000. 237 с.
6. *Якобсон Р. О.* Лингвистика и поэтика // Структурализм «за» и «против»: Сб. ст. М., 1975. С. 193–231.

Концепт Бог и его номинанты в поэтическом творчестве В. С. Соловьева

С. Корычанкова

Педагогический факультет Ун-та Масарика, Брно (Чешская Республика)

Поэтическое творчество, концепт, мистико-философский смысл, лексическое оформление, номинанты

Summary. Vladimir Solovyev's life was firmly grounded in his faith in God, striving for men's returns to the divine essence of being. This transposition of deep philosophical beliefs into poetic forms made a unique message of a writer – various poetic levels. Semantic fields that represent particular manifestations of God, Jesus, Sophia in Solovyev's poetry are realized with various lexical symbols – light, illumination, sun, ray. Those symbols produce specific semantic markings and stratification of Solovyev's poetry.

Учение В. Соловьева о Боге – это учение о всеобъемлющей субстанции, о единой идее, которая проникает все сотворенное. В поэтическом тексте Соловьева вера в Бога проявляется как непосредственно, так и в духовном подтексте его произведений. В мировоззрении Соловьева Бог осмысливается специфическими атрибутами и характеристиками, которые реализуются в широком спектре поэтических образов, получая то или иное дополнительное осмысление. Если в философском творчестве В. Соловьева можно лексемы *Бог, Божество (божество)* назвать в определенных контекстах синонимами, то в поэтическом творчестве значения данных слов специфицируются и уточняются. Идея божества включает в себя философские представления о Боге

в трех ипостасях, которые реализуются в облике единого Бога, его сына Иисуса Христа и Софии Небесной.

В поэзии В. С. Соловьева отражаются его философские поиски, духовные переживания и сложный внутренний мир. По мнению многих исследователей, философия Соловьева основана на вечной борьбе двух начал – хаоса и гармонии, зла и добра, земного и небесного. Необходимо однако подчеркнуть, что внутренний мир Соловьева, строится на более сложных основах, чем только на противоречии «земной – небесный». На основе философского и лексико-семантического анализа поэтического творчества Соловьева можно выделить те планы, которые соответствуют как внутреннему духовному настроению поэта-философа, так и идейной

структуре его стихов. В лексико-семантической реализации образов-ассоциаций можно найти еще «средний» план Между Дольним и Горним, план, который соответствует настроению человека, ищущего Бога. Мистический план – это план глубоких внутренних переживаний человека, который поднялся на уровень близкий к Богу. Такой человек раскрывает познание через внутренний мистический опыт. Кроме земного мира (Дольнего) в поэзии Соловьева можно определить план, который соответствует христианскому аду. Это мир, зла, мир дьявола, мир темных сил (Ниже Дольнего). По философским представлениям Соловьева, просветлением земной реальности Дольнее поднимется на духовный уровень Горнего и с помощью божественного света произойдет соединение во всеединстве (Соединение Горнего и Дольнего).

Концепт «Бог» в поэтических произведениях В. Соловьева эксплицирован множеством лексем. Само содержание концепта вербализуется в поэтических текстах через образы-ассоциации света, тишины, неба, берега, любви и др. Как показывают поэтические произведения, множество употребляемых лексем, эксплицирующих концепт «Бог», намного шире и «образнее» чем в философских произведениях. В. Соловьев использует общеупотребительную лексику, воспроизводит в своей поэзии ее общеязыковое значение, расширяет его специфическим сочетанием и контекстуально-семантической структурой. Изменения в семантической структуре выделенных лексем и их соотносительность с религиозно-философским значением является важной частью дальнейшего изучения концепта «Бог» и его языковой реализации.

В отличие от философских текстов в поэтическом творчестве Соловьева лексема *Бог* (дериват *божий*) встречается только в единичных случаях («полно любовью Божье лоно»). Соловьев в некоторых контекстах понимает Бога как «проявление божественного начала». Тогда значение вербализуется через слова *свет, солнце, сияние, луч, огонь* т. е. источники света – символы божественного начала. Суть красоты Соловьев видел в духовном сиянии, в излучении света. Свет как субстанция играет в его философии и пони-

мании мира и вселенной роль основного духовного начала. Посредством просветления материальных тел происходит духовное усовершенствование человека и природы. Семантика слова *свет* опирается в стихотворениях Соловьева на сложившуюся религиозно-духовную традицию. Истинная красота связана, по мнению Святых Отцов, с проявлением света, так как сам Бог есть свет и проявляется посредством света. Идея смыслового комплекса *Бог* вербализуется в поэзии Соловьева через образы-ассоциации света, солнца, сияния, лучей, т. е. через образы сияния высшей интенсивности. Образы световых явлений не только обозначают *божество*, но реализуют и дополнительные семантические аспекты.

Основным предикатом Божества является любовь. Соловьев понимает божественную любовь как безграничную и всеобъемлющую. Сам Бог является источником любви, он есть сама любовь. Любовь божественная все обнимает и включает в себя. Ничего вне божественной любви не существует. Бог есть и воплощение блага и добра. В структуре рассматриваемого концепта реализуются семы *благо, любовь, покой*. Осмысление восприятия Бога в поэтических образах божественной любви и умиления реализуется и через такие лексемы, как *тишина, тишь, безмолвие*. Соловьев в своем восприятии мира связывал высшие миры и Бога с самым совершенным звуком, которым, по его представлениям, является тишина. Реализация концепта «Бог» через образы тишины и безмолвия придает поэзии Соловьева дополнительную смысловую нагрузку.

После глубинного анализа философских и гностико-мистических идей можно найти как традиционно-символические образы и эпитеты, так и ключевые символы и лексические единицы, которые в контексте усиливаются и делают поэзию Соловьева поэтическим «сопровождением» его мистико-философских поисков. Идея всеединства эксплицируется в поэзии В. Соловьева и через образы божества. Найденные лексемы и изменения в их семантической структуре определяют дальнейшие поиски в изучении идейной и лексико-семантической структуры стихотворений В. Соловьева.

Концепт «слово» в художественном мире Ф. И. Тютчева

Н. Ф. Крылова

Павлодарский государственный педагогический институт (Казахстан)

Концепт, картина мира, поэзия, слово

Summary. The investigation of cognitive structure of the words is one of present interest in contemporary linguistics. Elucidation of peculiarity of alteration of national culture concepts in literature texts allow describing peculiarity of author's perception of these concepts.

Мысль о том, что культура как материальная и духовная ценность вербализуется в языке, сегодня часто высказывается учеными. Но, являясь концентратом культуры, язык содержит информацию не только о культуре народа, национальном самосознании, «национальном духе», но и об особенностях художественного мира отдельного человека. Тексты художественных произведений выступают как знаки субъективной деятельности языковой личности писателя.

Любой писатель является представителем нации, и на его когнитивную структуру накладывает отпечаток национальная картина мира. Национальные культурные концепты преломляются сквозь авторское восприятие. Любой текст позволяет говорить об особенном восприятии культурных концептов автором. В контексте происходит моносемантизация культурно значимой единицы, возникают ассоциативные связи с целым рядом других слов, увеличивается семантический объем такой лексической единицы.

Концепт «слово» очень значим для Тютчева. Обращение к текстам поэта подтверждает особую роль в концептуальной картине мира художника: одно из стихотворений названо «Знамя и слово», т. е. слово вынесено на самое важное место.

Знамя и слово

*В кровавую бурю, сквозь бранное пламя,
Предтеча спасенья – русское Знамя
К бессмертной победе тебя привело.
Так диво ль, что в память союза святого
За знаменем русским и русское Слово
К тебе, как родное к родному, пришло?*

Интересна реализация достаточно сложного и емкого концепта в идиостиле поэзии Тютчева. Обращает на себя особое внимание многогранность данного концепта у поэта.

Прежде всего, и самое важное для поэта, «словеса святые», завещанные монахами Кириллом и Мефодием. У всех славян общее национальное предание, общее духовное зерно, которое, как верил Ф. Тютчев, с помощью Божественного Промысла должно рано или поздно дать свои, общие всем славянам всходы [1]. Перед смертью в Риме св. Кирилл сказал брату: «Мы с тобою, как два вола, вели одну борозду. Я изнемог, но ты не подумай оставить труда учительства...». И поэт, отмечая «Великий день Кирилловой кончины», восклицает:

*И в свой черед, как он, не довершив труда,
И мы сойдем, и словеса святые*

*Его вспомянув, воскликнем мы тогда:
«Не изменяй себе, великая Россия».*

Следующая составляющая концепта «слово» – слово русского народа, слово русское, слово родное. Федор Иванович Тютчев был человеком, владевшим несколькими языками, и так сложилась судьба, что многие годы поэт жил и работал вдали от России. Русский язык, русское слово, по выражению Ивана Аксакова, «был изъят из ежедневного обращения» и стал для поэта чем-то заветным, что он берег для своей поэзии [2]. Русское слово – то самое высокое и значимое, что является для художника близким понятию Родины. По мнению Ф. И. Тютчева, у России есть свое историческое назначение, сознание которого «совершенно утрачивается, по крайней мере, в так называемой образованной, правительственной России. Живет ли оно в народе, одному Богу известно» [1].

*Теперь тебе не до стихов,
О слово русское, родное!
Созрела жатва, жнец готов,
Настало время неземное...
Ты – лучших, будущих времен
Глагол, и жизнь, и просвещенье!*

Большое значение Ф. И. Тютчев придавал слову поэта, «живому слову», которое направлено читателям, слово как благодать, данная свыше.

*Нам не дано предугадать,
Как слово наше отзовется, –
И нам сочувствие дается,*

Как нам дается благодать...

И на другом полюсе – слово толпы, злобное, жестокое, убивающее. Поэт часто использует производные, сложные наименования – словословие, суесловие, и синоним – злоречье. В стихотворении «На смерть А. С. Пушкина»:

*Мир, мир тебе, о тень поэта,
Мир светлый праху твоему!...
Назло людскому словословью
Велик и свят был жребий твой...
Ты был богов орган живой,
Но с кровью в жилах... знойной кровью.*

Таким образом, концепт «слово» в художественном мире Ф. И. Тютчева имеет особое авторское преломление. Поэт наполняет слово особым содержанием: святое, высокое, русское и родное слово, находящееся в одном ряду с понятиями знамя, Родина, Россия, имеющая, по мнению поэта, важное историческое предназначение; слово поэта, живое, находящее отзвук в душах людей, данное как благодать; и слово людское, жестокое, суетное, злое. Семантическое и концептуальное содержание слова у Ф. И. Тютчева значительно шире. В орбиту данного концепта включен целый ряд других концептов – Родина, Россия, поэт, благодать.

Литература

1. Литературное наследство. Федор Иванович Тютчев. Т. 97. Кн. 1. М., 1988. С. 422.
2. Аксаков И. С. Биография Федора Ивановича Тютчева. М., 1886.
3. Тютчев Ф. И. Лирика: В 2 т. М., 1966.

Фразеологические обращения в лирике Анны Ахматовой

Н. В. Кудрина

Курганский государственный университет

Фразеология, фразеологические обращения в поэзии

Summary. Phraseological appeals in the poetical texts call those to whom the lyric hero appeals, expressing his attitude to the addressee. Such functions as nominal, appellative assess-characterizing are peculiar to the phraseological appeals and assess-characterizing function dominates in the subject of scientific conception of the semantics. In Akhmatova's lyric poetry phraseological appeals have positive connotation and reflect the peculiarities of the spoken educated speech that corresponds to the aesthetic works of the poetess.

Среди фразеологизмов – наименований человека в стихах Анны Ахматовой выделяются фразеологические обращения, называющие тех, к кому лирическая героиня стихов обращается с речью.

Особенностью фразеологических обращений в поэзии А. Ахматовой является то, что в состав большей части единиц входит компонент «мой»: *милый мой, ангел мой, мой последний, мой тихий, утешный мой, мой мальчик*. По словам Е. Р. Ратушной, компонент «мой» «в процессе фразеологизации утрачивает присущую ему притяжательную семантику и выполняет функцию семантического усилителя, придающего значение наибольшей эмоциональной близости, доверительности отношений» [1]. Особенно ярко в стихах Ахматовой это проявляется во фразеологическом обращении *мальчик (мой) веселый*, построенном по модели «существительное + прилагательное», в котором компонент «мой» выступает как факультативный: *В ремешках пенал и книги были, / Возвращались мы домой из школы. / Эти липы, верно, не забыли / Нашей встречи, мальчик мой веселый* («Четки», 65). В стихотворении «Высокие своды костела...» фразеологическая единица *мальчик веселый* попадает в контрастный с ней по семантике и по эмоциональной окраске контекст, что усиливает трагическую интонацию стихотворения: *Темные своды костела / Синей, чем небесная твердь... / Прости меня, мальчик веселый, / Что я принесла тебе смерть. / <...> Прости меня, мальчик веселый, / Совенок замученный мой! / Сегодня мне из костела / Так трудно уйти домой* («Четки», 56–57).

Фразеологическим обращениям свойственны номинативная и апеллятивная функции, одновременно они выполняют оценочно-характеризующую функцию, выражая тем самым отношение говорящего к адресатам речи, причем оценочное значение, коннотативный компонент доминируют над предметно-понятийной частью семантики данных единиц ([1]).

В лирике Ахматовой фразеологические обращения всегда имеют положительную коннотацию и передают нежность, симпатию, любовь, которые испытывает героиня по отношению к тем, к кому она обращается. Например: *Чтобы песнь прощальной боли / Дольше в памяти жила, / Осень смуглая в подоле / Красных листьев принесла / И осыпала ступени / Где прощались я с тобой / И откуда в царство тени / Ты ушел, утешный мой* («Белая стая», 93); *Ну, теперь иди домой / Да забудь про нашу встречу, / А за грех твой, милый мой, / Я пред Господом отвечу* («Белая стая», 111); *Теперь во мне спокойствие и счастье. / Прощай, мой тихий, ты мне вечно мил / За то, что в дом свой страннику пустил* («Anno Domini», 148); *И ты ушел. Не за победой, / За смертью. Ночи глубоки! / О, ангел мой, не знай, не ведай / Моей теперешней тоски* («Подорожник», 135).

Обращение *мой последний* указывает на роль того или иного человека в жизни и в судьбе лирической героини, так как благодаря компоненту *последний* в семантической структуре фразеологизма актуализируется значение «конечный в ряду чего-нибудь», и потому особо значимый, важный. Например: *Все ушли, и никто не вернулся, / Только, верный обету любви, / Мой последний, лишь ты оглянулся, / Чтоб увидеть все небо в крови* («Бег времени», 245). Фразеологическая единица *мой последний* может выступать в функции сказуемого, а не обращения, при этом сохраняются ее номинативное и оценочно-характеризующее значения: *Ты мой грозный и мой последний, / Светлый слушатель темных бредней, / Упованье, прощенье, честь* («Поэма без героя», 317).

Фразеологические обращения потенциально могут образовывать числовую парадигму, но редко реализуют эту способность в речи, так как дают лицу качественно-оценочную характеристику. В стихах Ахматовой крайне редко встречаются фразеологические обращения, употребленные во множественном числе. Исключением в данном случае яв-

ляется фразеологическое обращение *детоньки мои*, называющее детей блокадного Ленинграда: *Щели в саду вырыты, / Не горят огни. / Питерские сироты, / Детоньки мои!* (цикл стихов «Ветер войны», «Памяти Вали» – «Нечет», 209).

Обращения, которые использует поэтесса, отражают особенности интеллигентной разговорной речи, что соответствует эстетике поэтического творчества Анны Ахматовой, интимной, доверительной интонации ее стихов. Особенно ярко это проявляется в стихотворении «Колыбельная», построенном как лирический монолог матери, рассказывающей на ночь сказку сыну: *Далеко в лесу огромном, / Возле*

синих рек, / Жил с детьми в избушке темной / Бедный дровосек. / Младший сын был ростом с пальчик, – / Как тебя унять, / Сти, мой тихий, сти, мой мальчик, / Я дурная мать («Anno Domini», 173). Ритмическая организация стихотворения – дольник на двусложной основе – также отражает особенности разговорной речи.

Литература

1. Ратушина Е. Р. Семантическая структура фразеологизмов в процессе формирования и функционирования (на материале фразеологизмов-наименований человека в современном русском языке). Курган, 2000. 223 с.

Методологическая сторона типологического описания малой прозы В. М. Шукшина

Г. В. Кукуева

Барнаульский государственный педагогический университет
kupala@inbox.ru

Текст, рассказы В. М. Шукшина, лингвопоэтическая типология

Summary. In the article it is written that the basic methodological structure is necessary for creation of the conception of linguistic poetical typology in Schukschin's short stories. Using the methodological theses the author of the article gives the definition of the «linguistic poetical type of the text». Linguistic poetical typology of a short story is considered as one of the ways to comprehend the integrity of the author's creations.

Типологическое исследование жанрового многообразия рассказов В. М. Шукшина находится в русле общих теоретических тенденций современной гуманитарной парадигмы, вектор которой направлен в сторону интегрирования подходов: системно-деятельностного, семиотического, герменевтического, риторического. Принципиально важное место отводится идеологеме антропоцентризма, реализующейся двуединством «Говорящий-Слушающий». Методологическая сторона комплексного взгляда, обращенного на область многожанровой репрезентации рассказов (собственно рассказ, новелла, рассказ-сценка, рассказ-анекдот, рассказ-очерк), видится в следующем.

Применение системно-деятельностного подхода ориентировано на анализ структурных закономерностей художественно-речевой системы текстов рассказов, раскрывающих механизм создания органически целостной художественной системы писателя. Малая проза Шукшина, представляющая синтез пушкинских традиций с эстетическими тенденциями постмодерна ([1], [2]), детерминирует обращение к проблеме системности текста с двух сторон.

Значимость системы с парадигмой устойчивости, равновесия, неперемного сопряжения элементно-структурного, функционального и эволюционного аспектов проявляется в использовании классификационных процедур типологизации рассказов, в иерархической организации поуровневой интерпретации категории «образа автора», а также в обращении к самому исследуемому объекту как к целостному единству доминантных содержательных, композиционно-речевых и структурных признаков, формирующих лингвопоэтический тип текста.

Особо важной для проводимого исследования является концепция системы ([3]) как самоорганизующегося, динамического, открытого образования, между элементами которой имеется вероятностная связь. Основные положения данной теории используются в рассмотрении признаков «децентрации» и диалогизации, свойственных художественно-речевой структуре шукшинских рассказов. Отсутствие базового нарративного слоя, традиционно формируемого речевой партией повествователя, диалогическое взаимодействие субъектно-речевых сфер свидетельствуют о потенциальной модифицированности речевой композиции. С учетом данных позиций осуществляется описание типа-образца (собственно рассказ) и производных от него типов (рассказ-анекдот, рассказ-очерк, рассказ-сценка).

Второй немаловажный момент обращения к методологии неустойчивых, неравновесных систем детерминируется фактором деятельности, предполагающим исследование механизма взаимодействия текста со средой. Будучи сложно организованным образованием (позиция семиотического подхода), текст функционирует в рамках определенного социального пространства и представляет собой некий тип языкового употребления. Он воспринимается, преобразуется и воспроизводится адресатом в рамках совершаемого комму-

никативного акта со средой. Вполне справедливым на этот счет видится позиция Е. В. Сидорова, признающего текст «моделью первичной коммуникативной деятельности по-стольку, поскольку любой продукт воплощает деятельность, его породившую, а также моделью вторичной коммуникативной деятельности в силу того, что ему присвоена функция управления, программирования вторичной коммуникативной деятельности» [4, 32–33]. Именно в рамках деятельности подобного рода проявляется лингвопоэтическая сущность текста (традиция В. В. Виноградова), реализуемая посредством риторической программы автора. Авторское воздействие на читателя есть результат творческой трансформации обычного предмета действительности в особый художественно моделируемый предмет, отражающий авторское видение. Принципиальная значимость фактора деятельности по отношению к объекту нашего исследования простирается из эстетических установок самого Шукшина, неоднократно указывающего в публицистических работах на креативную роль читателя, его увлеченность процессом авторского рассказывания.

Воздействие, восприятие и понимание (герменевтический аспект) шукшинского текста базируется на особой организации поэтических приемов, представленных в художественно-речевой структуре. Осуществляя субстанционально-функциональное преобразование того или иного речевого сегмента, они репрезентируют его новую значимость в тексте. Работа приемов становится фактором, объясняющим механизм создания целостности синтетических жанров и детерминирующим их «внутреннее» модифицирование (например, собственно рассказ-анекдот, усложненный рассказ-анекдот, нейтрализующий рассказ-анекдот).

Ключевые положения антропоцентрического подхода, характеризующие автора как «говорящего во всем богатстве проявлений его творческой личности: рациональным – иррациональным, сознательным – бессознательным, созидательным – разрушающим, целесообразным – волевым», а «филолога-исследователя в позиции слушающего» [5, 14], в данном случае раскрываются в обращении к многогранной личности самого Шукшина (писатель, режиссер, сценарист, актер), во многом объясняющей многообразие жанровых вариантов его малой прозы и заложенного в них многомерного смыслового потенциала.

Таким образом, представленная нами теоретико-методологическая канва развития современного гуманитарного знания, базирующаяся на взаимодействии подходов, в применении к разрабатываемой концепции лингвопоэтической типологии малой прозы В. М. Шукшина представляется одним из адекватных путей постижения идиостиля автора как функционирующей целостности.

Литература

1. Проза В. М. Шукшина как лингвокультурный феномен 60–70-х гг. Барнаул, 1997.

2. Куляпин А. И. Творчество В. М. Шукшина: от мимезиса к семиозису: Учебное пособие. Барнаул, 2005. 140 с.
3. Садовский В. Н. Смена парадигм системного мышления // Системные исследования: Методологические проблемы. Ежегодник 1992–1994. М., 1996. С. 64–78.

4. Сидоров Е. В. Проблемы речевой системности. М., 1987. 140 с.
5. Чувакин А. А. Творчество В. М. Шукшина в исследовании филологов Алтайского государственного университета (1989–99 гг.) // Сибирский филологический журнал. Барнаул; Кемерово; Новосибирск; Томск, 2002. № 1. С. 11–27.

Русский язык в художественной литературе: проблемы понимания

Н. В. Кулибина

Государственный институт русского языка им. А. С. Пушкина, Москва

Русский язык как иностранный, художественный текст, методика обучения пониманию

Чтение художественной литературы в оригинале – привлекательная, но далеко не всегда достижимая цель изучения иностранного языка, в том числе и русского как иностранного. Как среди учащихся, так и среди преподавателей широко распространено мнение об исключительной трудности языка русской художественной литературы. Отчасти это мнение справедливо, т. к. писатель (или поэт) свободен в выборе языковых средств и не подчиняется никаким законам, кроме творческих: может использовать табуированную или вышедшую из употребления лексику, а также создавать новые слова и даже свою грамматику (например, ранний Пастернак).

Однако решая важнейшую свою задачу – «как сердцу высказать себя», автор не может не заботиться и о том, чтобы быть понятным – «другому как понять тебя». Именно в поисках ответов на эти вопросы, сформулированные Ф. И. Тютчевым, реализует себя коммуникативная природа любого текста.

Усложняя языковое выражение текста, насыщая текст скрытыми смыслами и т. п., писатель вместе с тем и «подсказывает» возможные решения головоломок, оставленные в тексте ориентиры развития творческой фантазии читателя (В. Ф. Асмус), дает ключи понимания.

По словам Ю. М. Лотмана, художественный текст ведет себя как идеальный собеседник: он подстраивается под читателя, помогает ему освоить язык, на котором они могут достичь взаимопонимания, выдает ему равно столько информации, сколько тот в данный конкретный момент может усвоить. На первый взгляд, это сравнение (художественного

текста с идеальным собеседником) выглядит метафорой, однако многолетний опыт работы с текстами русской художественной литературы в аудитории изучающих русский язык как иностранный безусловно подтверждает справедливость слов великого ученого.

Понимание художественного текста читателю обеспечивает не столько знание языковых средств (причем, знание грамматики обязательно, а вот лексика... вспомним, всегда ли носитель языка может точно семантизировать все слова текста, который читает), сколько владение приемами языковой рефлексии, умение использовать разнообразные когнитивные стратегии владения языком.

Следовательно, и методика обучения пониманию художественной литературы предполагает обучение приемам языковой рефлексии, когнитивным стратегиям работы с текстом, направленным на получение выводного знания и т. п.

Кроме того, нельзя забывать и о том, что у читателя художественной литературы есть еще один скрытый резерв, обеспечивающий понимание текста. Неоднократно писалось (Н. И. Жинкин, А. А. Леонтьев, Д. С. Лихачев и др.), что понимание текста есть на самом деле понимание жизни, которая описывается в этом тексте. Знание жизни, знания о жизни (возможных жизненных ситуациях, отношениях и т. п.) помогают читателю понять (даже в условиях тотального дефицита известной лексической информации), например, «Лингвистические сказочки» Людмилы Петрушевской. Методика обучения пониманию предполагает также и обучение использованию подобных опор, например, опоры на здравый смысл.

Язык как объект метафорического моделирования в русском поэтическом дискурсе XX века

С. Б. Кураш

Мозырский государственный педагогический университет им. И. П. Шамякина (Беларусь)

Метафора, метафорическое моделирование, язык, поэтический дискурс

Summary. In this report the metaphorical images of Language and its components in Russian poetry of XX century are investigated.

Кодирование в художественном тексте информации лингвистического характера (информации о самом языке, его отдельных составляющих и функциональных ипостасях) получило наименование филологичности текста ([1, 88]). В центре внимания нашего исследования – взаимодействие филологичности с метафоричностью русских поэтических текстов XX века.

Денотасфера «язык» – один из наиболее интересных источников метафоры в русской поэзии XX века, в связи с чем характерно оперирование термином «филологическая метафора» в современной лингвистической литературе (см., например, работу Д. Н. Ахапкина [2]). В этом плане также заслуживают быть отмеченными работы В. З. Демьянкова [3], В. Полухиной и Ю. Пярли [4] и нек. др.

Данная проблематика весьма перспективна в плане продолжения исследований. Мы выбрали такие направления ее дальнейшей разработки: 1) выявление тематических подсфер в денотасфере «язык» как источнике метафоры; 2) определение наиболее типичных метафорических моделей с участием денотасферы «язык» и ее подсфер; 3) рассмотрение наполнителей денотасферы «язык» как источников левых и правых элементов метафорических построений.

Проведенный анализ фактического материала свидетельствует о следующем.

1. В русской поэзии XX века собирательный метафорический образ языка представлен в достаточно широком спек-

тре его составляющих, аспектов, проявлений. В нем наиболее отчетливо выделяются две основные подсферы с точки зрения количественного наполнения лексемами, выступающими в качестве левых элементов метафорических конструкций, – «язык как система / речь» (метафоризируемые понятия: язык, слово, глагол, корень, суффикс, флексия, склонение, спряжение, причастие, словарь, время, запятая, смысл, ударение, буква, речь, диалект, фраза, тисьмо, кириллица и др.), «языковое творчество» (метафоризируемые понятия: поэзия, стихи, мастерство, гиперболы, метафора, строка, строфа, ямб, хорей, анапест, амфибрахий, размер, рифма, рассказ, эпитет и др.). В каждой из них можно выделить более частные подсферы, представленные определенными ЛСГ (например, в первой – такие, как «части речи», «структурные элементы слова», «грамматические категории», «речь», «функциональные разновидности языка», «национальные языки» и пр.; во второй – «литературные жанры», «образные средства», «стиховедческие термины» и др.). Как видно, в поле метафоризации попадает широкий круг филологической терминологической лексики.

На данном этапе исследования мы не ставили задачей представить детальную тематическую классификацию метафоры филологической денотасферы современной русской поэзии, – для этого нужно обработать весьма обширную эмпирическую базу; здесь есть перспективы выхода и в лексикографическую практику, намеченные в упомянутых рабо-

тах Д. Н. Ахапкина, В. Полухиной и Ю. Пярли, а также словарях Н. В. Павлович [5], Н. Н. Ивановой и О. Е. Ивановой [6] и др. Однако уже сейчас можно утверждать, что язык (в своем самом широком объеме, как объект филологии) русскими поэтами XX века прежде всего осмысливается с точки зрения своего креативного потенциала, т. е. как деятельность, как творчество; как атрибут народа, нации; как единый организм, все «органы» которого взаимосвязаны.

В силу этого основным структурным типом метафорических конструкций при репрезентации филологической денотасферы выступают именно развернутые метафоры (с когнитивной точки зрения – метафоры-модели, базовые метафоры), репрезентирующие авторский вариант концептуального соотношения нескольких филологических (либо филологического и экстралингвистического) понятий, например: *Младенец говорит отдельные слова, / И прыгают они подобьем круглых бусин. / Их нужно б нанизать на смысла нить сперва, / А он не хочет ждать, он слишком безыскусен* (К. Ваншенкин) *...бросаться с утеса метафор на дно / за жемчугом слов водолазом* (С. Кирсанов); *Земли гипербола лежит под нами, / как небо метафор плывет над нами!* (И. Бродский); *Стихи ж – бумажные закладки / меж жизнью, что произошла* (А. Вознесенский) и т. п. На базе данной метафорической денотасферы основан ряд текстов-метафор (С. Кирсанов. «Рост лингвиста», «Маяковскому»; Е. Винокуров. «Дайте полночь с луною в мои остоженные руки...»; Б. Слуцкий. «Журчит рассказ...»; В. Шаламов. «Кристаллы» и др.).

2. Метафорические образы языка и филологических феноменов в текстах современной русской поэзии достаточно разнообразны. Вместе с тем отмечаются некоторые устойчивые парадигмы образов, характеризующие данную денотасферу как источник поэтической метафорики: «язык – живой организм», «стихи – природные явления», «слово – оружие», «стихи – лекарства» и др. (см. стихотворения, названные выше).

3. Денотасфера «язык» представлена как при структурировании левого (см. все примеры выше), так и правого элемента метафоры.

Во втором случае в терминах филологической денотасферы обычно структурируются концепты, относящиеся к денотасферам «человек», «неживые объекты», «отвлеченные понятия», ср.: *Мы в Истории – / буквы. / Лишь немногие – / слово* (Р. Рождественский); *Ночи звездной рассыпанный шрифт...* (Н. Асеев); *Раскинувши нив алфавиты, / Россия волшебною книгою / Как бы на середине открыта* (Б. Пастернак). Из текстов-метафор, основанных на подобном направлении семантического переноса, можно указать на следующие: «Песчаный человек» А. Вознесенского, «Крылья бабочка сложит...» А. Кушнера, «Старый ковер» Н. Тихонова и др.).

Литература

1. Некрасова Е. А. Метафора и ее окружение в художественной речи // Слово в русской советской поэзии / Отв. ред. В. П. Григорьев. М., 1975. С. 76–110.
2. Ахапкин Д. Н. «Филологическая метафора» в поэзии И. Бродского. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. СПб., 2002.
3. Демьянков В. З. Семантические роли и образы языка // Язык о языке / Под общ. рук. и ред. Н. Д. Арутюновой. М., 2000. С. 193–270.
4. Полухина В., Пярли Ю. Словарь тропов Бродского: (На материале сборника «Часть речи»). Тарту, 1995.
5. Павлович Н. В. Словарь поэтических образов: В 2 т. М., 1999.
6. Иванова Н. Н., Иванова О. Е. Словарь языка поэзии: Образный арсенал русской лирики конца XVIII – начала XX века. М., 2004.

Импликативные аспекты взаимодействия фразеологизмов и тропов в языке русской поэзии XX века

Т. Н. Кураш

Мозырский государственный педагогический университет им. И. П. Шамякина (Беларусь)

Фразеологизмы, тропы, поэтическая речь, импликация

Summary. In this report the ways of implied occurrences of phraseological units in the structure of tropes in Russian poetic speech of XX century are investigated.

Образная система поэтической речи – сложное образование, языковую специфику которого определяет взаимодействие всех его составляющих, их работа «в унисон». С разных точек зрения это описывается понятиями стилистической конвергенции (М. Риффатер, И. В. Арнольд и др.), фактурных ансамблей (К. Э. Штайн), лексического и семантического повтора (И. Р. Гальперин, И. В. Арнольд, В. А. Кухаренко, З. Я. Тураева и др.), плеонастического фактора поэтической речи (Е. В. Клюев), семиотической усложненности (Ю. М. Лотман и др.) и пр.

Мы обратим внимание на взаимодействие двух одновременно и сходных, и различных по своей сущности видов стилистического ресурса русской поэтической речи – фразеологических единиц (ФЕ) и тропов. Их сходство лежит в области прагматической ориентированности на образность, эмоциональность, экспрессивность поэтической речи. Однако весьма существенны и различия. Если тропы, как правило, индивидуально, непредсказуемы, являются конструктами индивидуально-авторской картины мира, рассчитаны на слом автоматизма восприятия, то ФЕ, напротив, воспроизводимы, исчислимы в своем репертуаре, являются элементами национальной языковой картины мира. Тем интереснее их взаимодействие, представляющее собой сложное сплетение индивидуально-авторской семантики с общенациональными смыслами.

Объектом данного исследования являются тропеические конструкции русской поэзии XX века, обнаруживающие признаки отфразеологической деривации и /или восходимости к общему с ФЕ архетипу-инварианту с полной или частичной импликацией фразеологической составляющей.

Мы выделяем три типа подобных фразеолого-тропеических комплексов.

1. ФЕ присутствует в тексте «на расстоянии», на уровне имплицатур, как прообраз тропеического построения. Это те случаи, когда за представленными в лексических обра-

зами, входящими в тропеическую конструкцию, опознается фразеологизм, полностью замещенный другими лексемами. В структурно-семантическом отношении такие образные конструкции характеризуются включением в себя сем фразеологической семантики при отсутствии в своем составе лексем данной ФЕ, ср.: *И поэмы пекутся недолго, / и названьям потерян счет. / По прилавкам Госкниготорга / иссык-культурная пена течет* (Р. Рождественский) (ср.: *лить воду*); *Двери наших мозгов посырвало с петель / В миражи берегов, / В покрывала земель* (В. Высоцкий) (ср.: *крыша поехала*).

Общая архетипическая семантика может объединять троп и ФЕ в одну образную парадигму (в терминологии Н. В. Павлович), ср.: *Я – / безоговорочно и бесповоротно – / капля / в океане моего народа* (Р. Рождественский); *И все же ты лишь капля в океане / Истории народа* (В. Луговской) (ср. *капля в море*).

2. Прагматическая установка на «фразеологизирование» авторских тропеических новообразований посредством их встраивания в один однородный смысловой ряд и намеренного «перемешивания» в нем со знакомыми читателю ФЕ. Ср.: *Я был плохой приметой, / я был травой примятой, / я белой был вороной, / я воблой был вареной. / Я был кольцом на пне, / я был лицом в окне / на сотом этаже... / Всем этим был уже. / А чем теперь мне стать бы? / Почтенным генералом, / зовомым на все свадьбы? / Учебным минералом, / положенным в музей / под толстое стекло / на радость ротозею, / ценителю назло? / Подстрочным примечаньем? / Привычкой порочной? / Отчаяньем? Молчаньем? / Нет, просто – строчкой точной, / не знающей покоя, / волнующей строкою, / и словом, оборотом, / исполненным огня, / излюбленным народом, / забывшим про меня...* (Б. Слуцкий). Перечисленные предикативные метафоры типа *примятая трава, вобла вареная, кольцо на пне* и т. д., структурно не пересекаясь с употребленными в данном контексте ФЕ (*плохая примета, белая ворона, свадебный генерал*), тем не менее

нее наделяются эффектом фразеологичности, будучи стилизованными под привычную нам фразеологию. Их можно охарактеризовать как своеобразные метафорические квази-фразеологизмы.

3. Частичная импликация ФЕ, когда фразеологический компонент присутствует в составе тропеической конструкции в виде наличия в ней фразеологически связанного слова. Интерпретация таких тропов осуществляется при опоре на пресуппозитивное знание валентности данной лексемы. Например: *Усни, не таращи на луну этажи, / не мучь Александровским садом* (Б. Ахмадулина); *Бастует Лувр, / стальные двери стиснув* (Р. Рождественский). Угадываемый в первом примере фразеологизм *таращить глаза* рождает образный смысл всей метафоры: «город – огромное живое существо, а окна его домов (этажей) – глаза». Во втором примере имплицитный элемент *зубы* (ср.: *стиснуть зубы*) аналогичным образом «работает» на смысл всей метафоры: «Лувр – живое существо, двери – его зубы».

Приемы словесной игры в поэзии Георгия Иванова

М. К. Лопачева

Санкт-Петербургский государственный университет культуры и искусств

Дихотомичность мышления, антитеза, оксюморон, парадокс

Summary. This text tells about the place and the role of such figures of speech in G. Ivanov's poetry, like antithesis, paronym and oxymoron, reflecting dichotomic structure of poet's artistic perception.

Многочисленно осужденный современными поэту критиками за «циничные» раздвоения и изменения лирического Я, Георгий Иванов и сам признавался в конце пути, что изнемог от своего мучительного дара видеть двойственную суть явлений: «Мне исковеркал жизнь талант двойного зренья...». Двойной ракурс, дихотомичность мышления превращают позднюю лирику «первого поэта русской эмиграции» в «единую экзистенциальную ситуацию» (В. Заманская). В бесконечность уходят цепочки антиномичных пар (порой, становящихся таковыми лишь в контексте стихотворения), отражая представления поэта о трагизме бытия: «мировое торжество» – «мировое уродство», «история» – «человечество», «изгнание» – «отечество»... и т. п.

Бинарный тип самоописания зрелого Г. Иванова проявляется в самых разнообразных формах. Это и своеобразные диптихи, где теза одного стихотворения оборачивается полным ее опровержением в соседствующем с ним («Листья падали, падали, падали...» и «Не обманывают только сны...» и другие), и антитеза, на которой основывается текст («Ни светлым именем богов...», «Так, занимаясь пустяками...»). Во многих стихах смыслообразующая функция отдана антонимам: «жизнь – смерть», «жить – умирать», «началось – кончается», «миллионер – оборванец»... Иногда контекстуально-антитестическими отношениями ерничски сочетал Иванов разностильную лексику: «Не изнемог в бою Орел Двуглавый, А жутко, унизительно издох...». Напряженность поэтического пространства, создаваемая наличием оппозиционных пар, зачастую усиливается у Иванова введением синонимичных им. Так «Роза» и «Анчар» в пределах одного стихотворения семантически рифмуются с «раем» и «адамом».

Современная Иванову критика еще до вершинных его циклов «Дневник» и «Посмертный дневник» отмечали такое свойство его антитез, как превращение в них одного понятия в другое, с изменением не только внешних признаков, но и «тайного смысла» (Ю. Мандельштам), и вместе с тем этот смысл остается прежним. («И тьма – уже не тьма, свет. И да – уже не да, а нет...»)

Смысловые инверсии в антитезах Иванова отражают одно из главных трагических убеждений поэта: перед лицом вечности противопоставления бессмысленны, условны, а окружающее – лишь «беспмятство или мучение, Где все навсегда потеряло значение». Потому-то в «этих “встаем-ложимся” и “прошлом-будущем”, составленных по образцу “пьем-едим”, <...> насильственно сопряженные слова в смертельном безразличье (а потому и столь выразительно) перепутывают свои смыслы» (В. Вейдле). Цепочки оппозиционных пар, сливаясь, образуют одну из составляющих глобальной антитезы: регламентированность «этой» реальности – и беспмятство «той», вневременной, внепространственной.

В других случаях присутствующий в составе тропа фразеологический элемент может быть и свободным с точки зрения валентности лексического значения. Однако ФЕ «проступает» сквозь языковую ткань в силу того, что тропеический контекст содержит развертывание логики фразеологического образа, ср.: *Крепи у мира на горле / пролетариата пальцы!* (В. Маяковский) (ср.: *взять за горло*); *А что же нам делать / С душою? – / Голодную стала она, – / С душою, / Такою большою, / Как наша родная страна?* (Вл. Фирсов) (ср.: *душа болит; душа изголодалась; широкая душа*); *Будем горевать / в стол. / Душу открывать / в стол. / Будем рисовать / в стол. / Даже танцевать – / в стол. / Будем голосить / в стол. / Злиться и грозить – / в стол! / Будем сочинять / в стол... / И слышать из стола / стон* (Р. Рождественский) (ср.: *писать в стол*).

В целом проблема взаимодействия тропов и фразеологизмов представляется недостаточно изученной и перспективной для дальнейших исследований по целому ряду направлений.

Относительность и даже абсурдность признанных критериев, расставляющих все в определенном порядке, для Иванова очевидны. Но «так болезненно отмирает в душе... гармония...», признается герой его поэмы в прозе «Распад атома». Возможно поэтому столь важным становится для поэта мотив слияния «да» и «нет». Зачастую построенные на антитезе тексты буквально переплетены, гармонизированы у Иванова единой музыкальной логикой, порой близкой к орнаментальности, благодаря параллелизму («Звезды сияют. Деревья качаются. Вечер как вечер. Зима как зима. Все прощено. Ничего не прощается. Музыка. Тьма...»), анафорам («Это жизнь приближается к миру, Это смерть улыбается нам...»), внутренним рифмам и многосоюзием («Или жить, как все на свете, или умирать...»), паронимическому сближению («неверного – достоверного»). Эффект эстетического резонанса приводит к тому, что читатель оказывается во власти целого, чувствуя в этой музыке уже не антитезы, а «Добра и зла, добра и зла <...> неразрывное слиянье».

Парадоксальность художественного мышления Г. Иванова, ощущение инверсированности ценностных критериев в современной реальности делают естественным его обращение к такой радикальной форме образной аргументации, как оксюморон. Эта фигура-двойник, имеющая, по словам Р. Лахманн, «нечто агрессивное и одновременно связующее как точка и апогей соприкосновения двух экстремально противоположных явлений», в классическом виде двучленного словосочетания встречается у Иванова редко: «преlestные враги», «надежда безнадежная», «красивая до безобразия», «ледяной огонь» и др. Зато достаточно часто обращают на себя внимание высказывания с явно оксюморонной редукцией: «Я думаю о эпохе <...> О бесчеловечной мировой прелести и одушевленном мировом уродстве...», «В лучах расцвета-увяданья, В узоре пены и плюща Сияет вечное страданье...» и др. Соединение несоединимого может предстать у Иванова в каламбурном облици с использованием идиом: «Голубая речка Предлагает мне Теплое местечко На холодном дне».

Ерничество проникает у Иванова и в «святые» для экзистенциализма темы одиночества и смерти: «Иду – и думаю о разном, Плечу на гроб себе венок, И в этом мире безобразном Благообразно одиноко». Сюрреалистический эффект здесь усиливается паронимическим созвучием антонимов «безобразный» – «благообразно» (ироническая аллюзия на роман Б. Поплавского «Аполлон Безобразов»).

Имеются и другие случаи использования этой пары в различных грамматических вариантах, особенно лексем «безобразный» и «безобразие», зачастую попадающих в оксюморонно-эзотерический контекст: «скука мирового безобразья», «Аспазия, всегда Аспазия, Красивая до безобразия...»

т. д. При этом двойственное впечатление создается не без помощи потенциальной словесной игры – перенос ударения (*безобразный*) дает новый ракурс видения, ассоциируется с одной из важных ивановских характеристик бытия (оно же – «чепуха мировая», оно же – «мировое уродство») – его переливающаяся бесформенность.

У позднего Георгия Иванова инверсирующиеся антитезы с тенденцией к слиянию и оксюмороны говорят не только об абсурдности бытия, но о желательности некоей третьей истины, возможности выйти из тупика существования. А едкие оксюморонные сближения «низкого» и «высокого» в

трагических циклах «Дневник» и «Посмертный дневник» свидетельствуют не о нравственном дальтонизме, не об усилениях дьявольски смеющегося над святынями «проклятого поэта» утянуть за собой на гибельное дно. Напротив, это потрясающие по гуманистической силе и человеческому мужеству попытки умирающего художника, стоящего на пороге двери, распахнутой «в восторг развоплощения», поделиться с читателем «надеждой безнадежной» на нечто «третье». Не стенания и жалобы слышатся в этих стихах, а ирония над своей телесной бренностью и поэтому – метафизическая победа в споре над «бесчеловечную судьбой».

Концепт «русский» в творчестве Н. В. Гоголя

Е. И. Маркина

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

Словарь языка писателя, языковая картина мира, концепт, идиоглосса

Summary. Functioning of the word «Russian» in Gogol's creative works, articles, letters and the way it characterizes the writer's language picture of the world are the main problems of the report.

Словарь языка писателя – исследование определенных слов лексики, зафиксированной в текстах одного или нескольких авторов, с помощью заданного набора лексикографических параметров. Прообразы этих словарей встречаются уже в эпоху эллинизма и раннего средневековья, когда создаются подробные лексикографические комментарии к произведениям древних писателей и библейским текстам. Со временем структура словаря усложняется, расширяются его цели и задачи, открываются новые возможности использования материалов словарей в литературоведении, лингвистике и психолингвистике.

Одной из важнейших задач словаря языка писателя современного типа является реконструкция фрагмента языковой картины мира автора. Языковая картина мира в самом общем смысле – отражение действительности в сознании носителя языка, взгляд на мир, выраженный средствами языка. Носителем языка может выступать как нация в целом, и тогда мы говорим о национальной языковой картине мира, так и конкретная языковая личность, тогда объектом исследования становится языковая картина мира автора – создателя текстов на определенном языке.

Концепт – один из элементов языковой картины мира; культурно значимое понятие, обладающее следующими свойствами: обобщенностью, образностью, богатым ассоциативным потенциалом и – факультативно – эмоциональной окрашенностью.

При исследовании языка конкретной языковой личности в качестве единиц языковой картины мира целесообразно рассматривать идиоглоссы, которые обладают свойствами концепта, но могут быть значимыми только для творчества данного автора, а не для культуры в целом.

Идиоглоссы – это обязательные единицы индивидуально-авторского лексикона, отражающие фрагменты картины мира автора и одновременно служащие концентрированным выражением специфики его языка и стиля. Они «притягивают» к себе другие слова на основе семантических, ассоциативных, словообразовательных, синтагматических связей, становясь структурно значимым элементом в картине мира автора и средством ее описания.

Идиоглосса обладает определенными свойствами. Это, как правило, слово с высокой частотой употребления. Оно встречается во многих произведениях писателя и во всех функционально-жанровых разновидностях речи – художественных текстах, публицистике, письмах, деловой прозе. Идиоглосса может входить в состав авторских афоризмов, раскрывающих мировидение писателя или его героев, являться строевым элементом фразеологических единиц, пословиц и поговорок или включаться в состав заглавий произведений и их частей, обладать метафорическим потенциалом. Игровое, автонимное, ироническое, символическое употребление слова также подтверждает его статус идиоглоссы.

Слово **русский** является и концептом русской культуры, и идиоглоссой в творчестве Н. В. Гоголя. Оно частотно

(в текстах Гоголя зафиксировано 792 употребления слова **русский**) и встречается в художественных произведениях, в публицистике, в личных и деловых письмах автора. Это слово входит в названия статей Н. В. Гоголя из цикла «Выбранные места из переписки с друзьями» («Чтения **русских** поэтов перед публикою», «**Русской** помещик», «В чем же наконец существо **русской** поэзии и в чем ее особенность»). В письмах к родственникам и друзьям писатель просит прислать ему книги, в названии которых также содержится слово **русский** («Опыт о **русском** стихосложении», «**Русская** история», «**Русские** песни», «**Русские** летописи», «**Русские** в своих пословицах» и др.).

Слово **русский** входит в состав фразеологических единиц (на **русскую** ногу, понадеяться на **русский** авось), пословиц (**Русский** человек задним умом крепок), наиболее известных гоголевских афоризмов: <...> нет слова, которое было бы так замашисто, бойко, так вырвалось бы из-под самого сердца, так бы кипело и животрепещало, как метко сказанное **русское** слово («Мертвые души»). [Чичиков:] И какой же **русский** не любит быстрой езды? («Мертвые души»). В художественных произведениях Н. В. Гоголя слово **русский** употребляется в ироническом контексте (*Иван Яковлевич, как всякий порядочный русский мастеровой, был пьяница страшный – «Нос»*), в оксюмороны (*русские иностранцы*) и синекдохе (*русские бородки <...> не хотят видеть дочерей своих...*).

Таким образом, слово **русский** обладает основными свойствами идиоглоссы и, следовательно, отражает некоторые особенности языковой картины мира писателя. Так, **русский** в значении 'принадлежащий, свойственный русскому, созданный русским' противопоставляется французскому: *Россия не Франция; элементы французские – не русские* («Выбранные места из переписки с друзьями»). *На драматической сцене являлись мелодрама и водевил, заезжие гости, которые были хозяевами во французском театре, а на русском играли чрезвычайно странную роль* («Петербургские записки 1836 г.»). В художественных произведениях и письмах Н. В. Гоголя подчеркивается негативное, пренебрежительное отношение к немцам: [Собакевич:] *Что у них немецкая жидкокостная натура, так они воображают, что и с русским желудком сладят!* («Мертвые души»). [Чичиков:] *Нет житья русскому человеку: все немцы мешают* («Мертвые души»). *На немцев я гляжу как на необходимых насекомых во всякой русской избе* [С. Т. Аксакову]. *Сверх того, нужно будет выбросить в статью «Русский помещик» выраженья: «Выбрани немцем, если не хватит другого слова»* [П. А. Плетневу].

Анализ наиболее частотных синтагматических связей позволяет выявить понятия, которые в языковой картине мира писателя тесно связаны со словом **русский**: быт, дух, мужик, народ, тип, характер, человек, язык, земля, душа, история, природа. Эти понятия служат темой многих лирических отступлений в художественных текстах Н. В. Гоголя, статей и писем писателя.

Концептуальный анализ художественного текста

С. Л. Мишланова, Т. М. Пермякова

Пермская государственная медицинская академия, Пермский филиал Государственного университета – Высшей школы экономики

Концепт, концептуальный анализ, концептуальная модель

Summary. The article is dedicated to study of concept «Animal» in Pushkin's poetry novel «Eugene Onegin», tales, romantic and realistic poems. The comparative analysis of topic groups and concept models was carried out. There is a significant correlation between concept models of tales and realistic poems as well as tales and poetry novel.

Одной из проблем в рамках антропоцентрической парадигмы современного языкознания является описание когнитивных методов исследования, которые позволяют исследовать сложные объекты лингвоментальной природы, к которым и относится индивидуальное творчество, авторское мышление. Индивидуальный авторский стиль в когнитивном аспекте ранее не изучался, несмотря на плодотворные работы по авторскому стилю мышления в функциональной стилистике и идиостилистике. В данной работе представлена углубленная модель концептуального анализа, заключающаяся в построении концептуальных моделей ([Кубрякова 1996]) фауны в сказках А. С. Пушкина, в выделении тематических полей «Фауна», а также в сравнительном анализе полученных данных с произведениями романтического и реалистического периодов его творчества.

Материалом исследования послужили 723 контекста, включающих наименования животных, птиц, насекомых и т. п., из произведений А. С. Пушкина. В качестве источников языкового материала послужили 5 сказок, написанных с 1830 по 1834 гг., а также 33 стихотворения, написанных с 1814 по 1836 гг., и роман «Евгений Онегин», над которым, как известно, А. С. Пушкин работал с 1823 г. по 1830 г.

В ходе анализа выявлено, что концепт «Фауна» в произведениях А. С. Пушкина представлен шестью тематическими группами: млекопитающие, птицы, насекомые, пресмыкающиеся, земноводные и членистоногие, рыбы. В сказках группа млекопитающих включает 10 наименований, группа птиц – 8, в группах насекомых и земноводных по 3 наименования, в группе рыб – одно. Представителей группы

пресмыкающихся нет. В количественном отношении позиция принадлежит млекопитающим (41%), за ними следуют птицы (29%). Третьей по величине является тематическая группа рыбы (18%), несмотря на то, что в ней представлена только одна номинация. Две последние группы, хотя и включают по три номинации, они существенно различаются в количественном плане: группа насекомых составляет 11%, а группа земноводных и членистоногих – только 1%.

На основании концептуального анализа языкового материала в работе построена концептуальная модель мира фауны. Концепт (наиболее обобщенное представление) фауны включает следующие уровни: *Животное*, *Части тела животного*, *Действия животного*, *Совокупность животных*, *Артефакт* (предмет для управления животным или вовлечения животных в какую-либо деятельность), *Агент* (человек, деятельность которого связана с животными), *Имя* (собственное имя, производное от названия животного). В концептуальной модели фауны романа доминируют концепты *Животное* (47%) и *Действие* (32%), далее следует концепт *Агент* (10,4%), концепты *Часть тела* (6%) и *Артефакт* (4%) менее выражены. Концепт *Имя* (2%) представлен незначительно, концепт *Совокупность* (6%) в сказках отсутствует.

Результаты анализа концепта «Фауна» в сказках А. С. Пушкина сравнивались с аналогичными параметрами стихотворений романтического и реалистического периодов, а также романа «Евгений Онегин». Сравнительная характеристика тематических групп разных произведений А. С. Пушкина представлена в таблице 1.

Таблица 1. Количественное соотношение тематических групп концепта «Фауна» в произведениях А. С. Пушкина (%).

Животное	Стихи Ро	Стихи Ре	Онегин	Сказки
Млекопитающие	54,5	58	66	41
Птицы	32,7	30,4	18	29
Насекомые	1,8	7,6	10,5	11
Пресмыкающиеся	11	4	2,3	0
Земноводные и членистоногие	0	0	2,7	1
Рыбы	0	0	0,5	18

Как свидетельствуют данные таблицы, во всех произведениях доминируют тематические группы млекопитающие и птицы, а самой малочисленной является группа земноводные и членистоногие. Тематическая группа пресмыкающиеся, максимально представленная в романтических стихотворениях, редуцируется в стихотворениях реалистического пе-

риода и романе «Евгений Онегин» и полностью исчезает в сказках. Тематическая группа рыбы, напротив, отсутствует в стихотворениях и максимально репрезентируется в сказках.

Сравнительная характеристика концептуальных моделей «Фауна» в различных произведениях А. С. Пушкина представлена в таблице 2.

Таблица 2. Количественное соотношение концептуальных моделей в произведениях А. С. Пушкина (%).

Концепт (%)	Стихи Ро	Стихи Ре	Онегин	Сказки
Животное	42	56	34	47
Часть тела	21	4	12	6
Совокупность	4	4	6	0
Артефакт	8	4	10	4
Действие	25	28	29	32
Агент	0	5	7	10,4
Имя	0	0	2	0,6

По данным таблицы, во всех концептуальных моделях лучше всего репрезентированы уровни Животное и Действие. Уровень Часть тела максимален в романтических стихотворениях, Артефакт – в романе «Евгений Онегин», Агент – в сказках. Уровень совокупность слабо эксплицирован во всех произведениях и полностью отсутствует в сказках. Напро-

тив, отсутствующий в стихах уровень Имя появляется только в романе и сказках. Статистическая обработка полученных результатов (STATISTICA 6.0) позволила обнаружить достоверную корреляцию концептуальных моделей сказок и стихотворений реалистического периода ($r = 0,89$, $p = 0,007$), а также сказок и романа «Евгений Онегин» ($r = 0,86$, $p = 0,01$).

Контекстуальные синонимы в рассказе М. А. Булгакова «Ханский огонь»: содержание и структура

Л. И. Молдованова

Кубанский государственный университет, Краснодар

Художественный текст, синонимический ряд, ассоциативные связи, слово-конкурент, синонимическая парадигма

Summary. Every word used in fiction in great accordance with its meaning and emotional-expressive connotation is comprehended by comparison with other words of synonymic line rejected by the author. The expressive property/feature of the story «The Khan Flame in many respects depends on the synonyms used by the writer and on the competing words given up because of aesthetic motives as well. The story under analysis is characterized by individual, personal, contextual synonymy in which the words having no synonymic paradigm in the literary language are drawn together semantically and stylistically. However, such words can possess indistinct associative bonds, which allow using them as synonyms.

Рассказу «Ханский огонь» можно по праву отвести особое место среди произведений «малого» жанра в творчестве М. Булгакова. Интерпретация этого произведения может быть различной, но несомненно одно – этот короткий рассказ существенно эпичен, в нем автор через беспощадное отрицание мертвой, музейной красоты приходит к искреннему в своей несомненной художественности представлению нового мира, другой России.

Восприятие рассказа «Ханский огонь» углубляет обращение к его образному строю, образным средствам, в ряду которых важную роль играют синонимические. Синонимика – сфера бесконечных возможностей речевого творчества писателя. Синонимия требует от писателя выбора такого слова, которое наиболее точно, выразительно, стилистически емко и верно выражает конкретную авторскую мысль. «Муки творчества» – это в первую очередь «муки синонимии», ибо выбор и употребление синонима производят эстетическое впечатление в том случае, если синоним соответствует идейной направленности произведения, способствует благозвучности фразы, красоте словесной структуры речи.

Для рассказа «Ханский огонь» характерна индивидуально-авторская, контекстная синонимия, при которой в одном ряду семантически и стилистически сближаются слова, не составляющие в литературном языке синонимические парадигмы. Однако у этих слов могут существовать неярко выраженные ассоциативные связи, которые и позволяют их использовать в роли синонимов. Имея в основе общность или ассоциативность значения, часто подчеркивая различные особенности сходных предметов, явлений, действий и их признаков, подобные слова в художественном тексте могут сопоставляться и противопоставляться, если автор хочет обратить внимание на определенные оттенки значений этих слов. «Тускнея пятнами, с полотен вставала история рода с пятнами то боевой славы, то позора, то любви, ненависти, порока, разврата». В этом случае синонимическая парадигма, включающая сопоставляемые слова *позор, ненависть, порок*, осложняется семантической оппозицией *слава-позор, любовь-ненависть*; тем самым автор акцентирует внимание читателя на том, сколь непроста и противоречива была многовековая история рода князей Тугай-Бегов, сколько взлетов и падений пришлось пережить их предкам.

Для описания внутреннего состояния старика Ионы М. Булгаковым одновременно используется несколько синонимов подряд: «И каждый раз испытывал боль, обиду и стеснение сердца, когда проходила вереница чужих ног по коврам, когда чужие глаза равнодушно шарили по постели». Такое ассоциативное сближение слов, их нагнетание порождает градацию: последующее слово усиливает, уточняет значение предыдущего. В результате актуализации периферийных и ассоциативных сем происходит осложнение и обогащение основной семы «боль»: эмоциональное напряжение переходит в физическую боль.

Экспрессивность художественной речи во многом зависит не только от тех синонимов, которые использовал автор, но и от тех слов-конкурентов, которые были отвергнуты по каким-то эстетическим мотивам. В тексте синонимы воспринимаются в какой-то мере «на фоне» своих «слов-сопративов». Это объясняется устойчивыми связями близких по

значению слов, отражающими сложные системные отношения в лексике. Ведь каждое слово, употребленное в художественном тексте в точном соответствии с его значением и эмоционально-экспрессивной окраской, постигается лишь в сопоставлении с отвергнутыми автором другими словами синонимического ряда, из которых он выбрал наиболее подходящее. «Иона стоял в сторонке, и гордость мерцала у него на бритом сморщенном лице тихо, по-весеннему». В синонимическом ряду *мерцать, мигать, моргать* автор выбрал именно глагол *мерцать* – «испускать неровный прерывистый свет». Но необычным, заслуживающим внимания в этой фразе является не сам глагол *мерцать*, а нарушение его синтагматических связей, ибо при узуальном употреблении он сочетается со словами, обозначающими источник света (*свеча, звезда*). Именно нарушение сочетаемостных возможностей глагола, расположение его рядом с отвлеченным существительным *гордость* делает его употребление в тексте ярким и запоминающимся, углубляет образную перспективу текста в целом. Контекстное подкрепление семантикой слов *тихо, по-вечернему* создает настроение спокойной торжественности, умиротворенности.

Значительные возможности выражения тонких смысловых и стилистических оттенков создает богатство разнообразных по значению и стилистической окраски аффиксов, участвующих в создании однокоренных синонимов. «Вообще я не понимаю, где *руководительница*. – *Руководительша*, – начал Иона и засопел от ненависти к голому, – с зубами лежит, помирает, к утру кончится». Тожественные в смысловом отношении однокоренные образования отличаются сферой применения, т. е. стилевой принадлежностью. Если первое слово следует рассматривать как закрепленное за разговорно-литературной речью голого, то второе – за просторечием Ионы. Согласуясь семантически и стилистически с контекстным окружением *помирает, к утру кончится*, слово *руководительша* выполняет стилистическую функцию – функцию стилевой организации текста, являясь маркером стилистически сниженной речи.

Представляется интересным и стилистически оправданным подбор контекстуальных синонимов в следующем случае: «Звуки его голоса убили Иону, колена у него развехались, руки похолодели, и связка ключей брякнулась на пол. Господи Иисусе! Ваше сиятельство. Батюшка, Антон Иоаннович. Да что же это? Что же это такое?» Использование автором только одного из трех синонимических обращений: титулованного *ваше сиятельство*, официального *Антон Иоаннович* или разговорного, ласково-фамильярного *батюшка* не давало бы полноты и осязательности изображения той гаммы чувств, которые испытывает старый слуга при встрече со своим бывшим господином. Иона одновременно и рад, и растерян, и напуган, ведь вся жизнь старого слуги связана с семьей Тугай-Бегов и прошла в их поместье.

Таким образом, анализ рассказа свидетелствует, что различные типы синонимов активно используются автором для создания образов героев, развертывания основных тем и мотивов. Синонимы передают не только содержательно-фактологическую, но и подтекстовую информацию, способствуют раскрытию идейно-эстетического содержания текста, зачастую выявляя скрытые смыслы.

Презрение, ненависть, любовь в прозе Лермонтова как художественные концепты (К вопросу об этико-философской концепции в творчестве Лермонтова)

Г. В. Москвин

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

Лермонтов, проза, концепт

Summary. The paper dwells on one of most important ethical aspects of M. U. Lermontov's works, developed through his main stories and novels («Vadim», «Princess Ligovskaya») and «The Hero of our time»).

В зрелом творчестве Лермонтова за словами «презирать / презрение», «ненавидеть / ненависть», «любить / любовь» закрепляются смыслы, выражающие систему взглядов писателя на проблемы отношения «человек как индивидуум и мир людей». Эта система проецируется на комплекс вопросов этико-философского и нравственно-религиозного характера. Причем более продуктивным является изучение функционирования вынесенных в название статьи слов на материале прозы, поскольку в лирическом тексте связь слов по их значению осуществляется, как правило, по иному принципу, поскольку лишены привычного словесного окружения.

Впервые эти слова появляются в романе «Вадим» (начало работы над ним датируется 1832 г., и это первый дошедший до нас прозаический опыт Лермонтова). Романский путь Вадима имеет две перспективы: от ненависти и мщеничества к любви или презрению. Примечательно, что слово «презрение», называющее в этико-философской системе Лермонтова один из трех фундаментальных типов отношения к людям, распределяет в своем употреблении и значении смысл романа по двум направлениям: 1) выражает надстоящее над человечеством отношение и сохраняет романтическую стилевую инерцию; статус и качество презрения к человечеству определяется иерархическим принципом разделения мира; 2) переводит проблему отношения к миру в сферу этическую и нравственную; речь идет об отношениях между людьми, т. е. намечается тенденция к разрушению стилевых и жанровых стереотипов. Первый тип отношения поглощается аллюзивным пластом сюжета и утрачивает свою стилевую окраску, поскольку эта сторона сюжета строится на более глубоких основаниях. Второй тип отношения оказался весьма продуктивным для строительства сюжета, в котором тема человека (его положение в мире и отношения между

людьми как равными субъектами бытия) является основой произведения.

Данная проблематика не получает продолжения в следующем прозаическом произведении Лермонтова – «Княгине Лиговской», – поскольку для нее требуется особая сюжетная интрига, с одной стороны, и этико-философский, экзистенциальный подтекст – с другой.

Мотивы ненависти, презрения, любви, складывавшиеся у Лермонтова на протяжении нескольких лет в фундаментальную для жизни человека мировоззренческую систему, нуждались в адекватном художественном воплощении, что и осуществляется в повести романа «Герой нашего времени» – «Княжна Мери».

Таким образом, в «Вадиме» три типа мироотношения – ненависть, презрение и любовь – начали складываться в этико-философскую систему и их взаимодействие определяло как развитие сюжета, так и формирование смысла романа. «Княгиня Лиговская» в этом плане явилось произведением переходного значения – в нем аккумуляровалась, но не нашла художественного воплощения проблематика мироотношения. В «Герое нашего времени» эта проблематика получила свое концентрированное идейное и художественное выражение и обрела системную строгость и завершенность в повести «Княжна Мери». Отношения *ненависть – любовь* представили глубинную структуру смысла повести, атмосферой *презрения* проникнут «внешний» сюжет. Нравственно-философский аспект рассматриваемой проблематики может быть сформулирован в следующем обобщении: Жизнь людей в *презрении* проходит вне понимания антиномий *ненависть / небытие – любовь / бытие*, поэтому и человек, живущий в *презрении*, оказывается посторонним, т. е. вне выбора «за» или «против».

Употребление наименований крестьянских головных уборов в «Записках охотника» И. С. Тургенева

Ю. И. Моторина

Орловский государственный университет

Женский головной убор, мужской головной убор

Summary. The topic of my article is lexicon of peasants head-dresses. The material of my study is Turgenev's «Sportmans sketches».

1. Тургенев, как и большинство других писателей XIX века, явился важным свидетелем бытовой картины жизни русского народа, которую он реалистически описал в цикле «Записки охотника». Это обусловило использование в языке рассказов лексики, характеризующей особенности крестьянского быта.

Обратимся к наименованиям головных уборов, употребленных в «Записках охотника». Эта тематическая группа представлена лексемами *венок, гречневик, картуз, платок, повязка, шапка, шляпа, кичка, кокошник*. Анализ этих лексем позволяет разграничить их на **названия девичьих головных уборов, названия головных уборов замужних женщин, названия мужских головных уборов**.

2. Со времен Древней Руси существовал общий для всех славянских народов обычай, по которому девичий головной убор строго отличался от головного убора замужней женщины. Девушка могла появляться на людях, не покрывая головы, с распущенными или заплетенными в одну косу волосами. Выходя замуж, девушка покрывала голову, что символизировало ее новое состояние. Отсюда получили развитие специфические формы головных уборов: у женщин – прячущие волосы, у девушек – оставляющие их открытыми. Поэтому, к **названиям девичьих головных уборов** мы отнесли лексемы: *венок, повязка*, а к **названиям головных уборов замужних женщин** – *кокошник, кичка, платок*. Это

подтверждается контекстом употребления данных лексем в текстах тургеневских рассказов.

Головной убор замужней крестьянки отличался по форме от головного убора девушки. Головной убор женщины мог плотно облегал голову (*платок*), при этом прикрывая волосы («Живые мош»), или быть объемным, имеющим определенную форму, приподнятым над головой (*кичка, кокошник*). Девичий головной убор позволял оставлять волосы открытыми: *Густые белокурые волосы... расхотелись двумя тщательно причесанными полукругами из-под узкой... повязки* («Свидание»). Лексема *повязка* сопровождается определением *узкая*, что еще раз подчеркивает форму и принадлежность этого головного убора девушке. Девичьи головные уборы, как правило, были яркими (*алая повязка*), имели рисунок (*клетчатый платок*), женские же были однотонными, темного цвета (*коричневый платок*).

Пояснительные слова указывают на место и способ ношения головных уборов: *с платком на голове, носят кокошники сверху кичек, повязка, надвинутая почти на самый лоб, повязанная платком*.

3. **Названия мужских головных уборов** представлены лексемами *гречневик, картуз, шапка, шляпа*.

Контекстуальное окружение этих лексем в «Записках охотника» И. С. Тургенева развернуто по объему и разнообразно по содержанию. Пояснительные слова указывают на

различные характеристики мужских головных уборов: на материал: *шапка со смушками* (шапка, сшитая из шкурки новорожденного ягненка), *пуховый картуз*, *бархатный картуз*, *войлочная шапочка*; на форму: *высокая остроконечная шапка*, *высокий зречневик*, *низенькая шапочка*; на способ ношения: *шапка, прямо надвинутая на брови*, *шляпу сдвинул на лоб, надвигая сзади картуз на глаза*; на степень изношенности: *затасканный картуз с обломанным и отставшим козырьком*; на цвет: *черный картуз*; на наличие околыша, козырька: *околыш шапки*, *картуз с обломанным и отставшим козырьком*; на происхождение: *шапка со смушками*, *подаренная в веселый час разорившимся помещиком*; на принадлежность головного убора к определенному времени года: *Несколько мужиков... сняли свои зимние шапки (дело было летом)...* («Бурмистр»). Пояснение автора подчеркивает беспросветную бедность крестьянина и позволяет сделать вывод об универсальности его головного убора и многофункциональности. Один головной убор использовался и в будни, и в праздники, и зимой, и летом, а также служил и для других нужд: *...хлопки же Ермолай доставал из собственной, по-видимому неистощимой шапки* («Ермолай и мельничиха»).

4. Наиболее частотной является лексема *шапка*. Употребление данного наименования подтверждает, что термин *шапка* распространялся на все виды мужских головных уборов ([2, 630]). В. И. Даль определял в своем словаре шапку так: «Шапка – общее название покрывки на голову, особенно мягкой и теплой» [1, 431].

Уважающий себя, «справный» крестьянин никогда не появлялся на улице без шапки ([2, 632]). В рассказах «Записки охотника» без головного убора изображены в основном

не имеющие никакого конкретного положения в обществе крестьяне: Шумихинский Степушка – «человек без положения в обществе» – *худенький и маленький, в мужояровом заплатанном сюртучке и без шапки... изредка проводил рукой по седой своей головке, как бы желая предохранить ее от солнца* («Малиновая вода»); Обалдуй – «загулявший, холостой дворовый человек», «горький пьяница» – *показался на пороге кабачка... без шапки, во фризовой шинели, низко подпоясанной голубым кушачком* («Певцы»).

Лексема *шапка* употребляется в текстах рассказов «Записки охотника» также с сопроводительными конструкциями, обозначающими ее перемещение с головы в руки. Крестьяне снимали шапки для того, чтобы показать свое уважение старосте, помещику, умирающему, а также совершая молитву: *...кучер ради уваженья без шапки сидит* («Уездный лекарь»); *несколько мужиков... сняли свои шапки... и приподнялись* («Бурмистр»); *– Бог тебя простит, Максим Андреич, – глухо заговорили мужики в один голос и шапки сняли, – прости и ты нас* («Смерть»); *...сняв шляпу, начал креститься...* («Стучит»).

Кроме того, отсутствие головного убора автором отмечается при помощи описательной конструкции без употребления конкретной лексической единицы, называющей головной убор крестьянина: *Его черная, ничем не прикрытая головка (впрочем, его волосы могли заменить любую шапку) так и мелькала в кустах* («Касьян с Красивой Мечи»).

Литература

1. Даль В. И. Словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т. 4. М., 1979.
2. Шангина И. И. Русский традиционный быт: Энциклопедический словарь. СПб., 2003.

Семантика тактильных ощущений в языке Андрея Платонова

Л. Н. Некрасова

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

Платонов, тактильные ощущения, языковая картина мира

Summary. The vocabulary of the semantic field of tactile sensation in Andrey Platonov's prose is being discussed in this report.

Тактильные ощущения играют важную роль в развитии когнитивных способностей воспринимающего субъекта и концептуализации действительности. Посредством осязания человек учится отделять себя от мира и в то же время вступает с ним в контакт; тактильные ощущения дают информацию о том, комфортна ли окружающая среда, и служат средством познания.

Исследователи творчества Платонова пишут об уникальной способности платоновского слова обобщать, абстрагировать фрагменты действительности, сохраняя при этом чувственно-образный потенциал. Важную роль в этом соединении абстрактного и конкретного играет перцептивная лексика, в частности, слова семантического поля «осязание». Словарь тактильных ощущений у Платонова обширен и включает как глаголы (*касаться*, *трогать*, *щупать* и т. д.), так и существительные (*прикосновение*, *объятие* и др.), прилагательные, обозначающие тактильно воспринимаемые свойства предметов (*твердый / мягкий, ровный / шершавый* и т. д.) и наречия (*твердо, сухо* и др.). Предметом рассмотрения в данной работе являются глаголы осязания.

Платоновским персонажам необходимо все *потрогать* или *пощупать*. Данные других органов чувств подвергаются сомнению, если они не подтверждаются осязанием: *Из радио и прочего культурного материала мы слышим лишь линию, а щупать нечего* («Котлован»). Тактильный контакт в языковой картине мира Платонова – способ соединения людей или предметов. Героиня романа «Счастливая Москва», оказавшись одна в городе, где никто к ней не прикасается, чувствует, что *люди ничем не соединены, и недоумение стоит в пространстве между ними* («Счастливая Москва»). Кроме того, прикосновение – способ сохранения и передачи информации. Герои писателя собирают и хранят вещи, принадлежавшие давно умершим людям. Платонов создает метафорический образ: в вещах, *некогда касавшихся батрачкой кровной плоти, запечатлена... тяжесть согбенной жизни* («Котлован»). Тактильный контакт челове-

ка и вещи становится средством материального сохранения чувств людей.

В общеязыковом употреблении глагол *касаться* имеет 2 основных значения: 1. 'трогать'; 2. 'иметь отношение к кому-либо или к чему-либо'. В языке писателя оба эти значения могут реализовываться одновременно: [*гневоисковик*] *вообразил себе облака на небе – он любил их, потому что они его не касались и он им был чужой* («Счастливая Москва»). Лексика семантического поля «осязание» формирует в прозе Платонова образы, в которых физическое и духовное неразделимы: *Как конец миру вставал дальний тихий горизонт, где небо касается земли, а человек человека* («Чевенгур»).

Платоновское художественное слово уникально, оно многослойно, и однозначно интерпретировать то или иное явление невозможно. [*Мальчик*] *держал в руках ветку травы вместо игрушки и касался земли доверчивыми голыми ногами* («Фро»). Этот образ также прочитывается в двойном ключе: конкретно-физиологическом и абстрактном. Кроме того, возможно, здесь актуализируется периферийная сема глагола: *касание* – это легкое прикосновение. Дети начинают жить и только *касаются* земли, пробуют вступать в контакт с миром. Взрослый человек чувствует себя хозяином и мужем земли: [*Завын-Дувайло*] *свалился с узла на землю, обняв ее раскинутыми руками и ногами, как хозяйин хозяйку* («Чевенгур»). При описании отношений взрослого персонажа с землей используется иная перцептивная лексика, формирующая образ, имеющий эротическую окраску: *Хотелось соскочить с поезда, прощупать ногами землю и полежать на ее верном теле; Пухов шел, плотно ступая подошвами. Но через кожу он все-таки чувствовал землю всей голый ногой, тесно совокупляясь с ней при каждом шаге* («Сокровенный человек»).

Писатель использует лексику семантического поля «осязание» для создания синестетических метафор, в которых тактильные ощущения совмещаются со зрительными или слуховыми: *Щупал глазами тезисы* («Котлован»); *И голос*

тот сразу коснулся и согрел его («Река Потудань»). Метафоры, основанные на чувственном восприятии, усиливают экспрессивность художественного текста и расширяют его границы, создавая многогранные образы, в которых конкретно-чувственная лексика служит выражению отношений, чувств и идей.

Литература

1. Крейдлин Г. Е. Невербальная семиотика: язык тела и естественный язык. М., 2004.
2. Подорога В. А. Феноменология тела. М., 1995.
3. Рабиль Т. Б. Мифология языка Андрея Платонова. Н. Новгород, 1998.

Языковая семантика и структура художественного текста в аспекте остраннения

М. Л. Новикова

Российский университет дружбы народов, Москва

Остраннение, семантика, поэтика, художественный текст

Summary. The article is devoted to the complex multifold analysis of the theory of ostranneniye by V. B. Shklovskiy as the linguistic (philological) basis of the composition-figurative and semantic structure of the work as the general theory of the aesthetic structure of the literary text.

Общей тенденцией в области филологии является укрупнение анализируемого объекта и расширение сферы его изучения, особую актуальность приобретают междисциплинарные исследования, в том числе, на стыке лингвистики и литературоведения. На протяжении XX века (в направлении от русского формализма к структурализму и лингвистике текста) складывалась тенденция к нейтрализации границ между отдельными областями гуманитарного знания, образуя общее поле исследований для философии, психологии, семиотики, поэтики, риторики и др.

Синтез достижений различных научных направлений и школ в изучении проблем стилистики и теории художественной речи, проблем лингвистической поэтики, которая, в традиции, восходящей к идеям и трудам В. В. Виноградова, В. М. Жирмунского, Б. А. Ларина и др. стремится быть лингволитературоведческой, «стыковой», приобретает особую актуальность. Это связано, прежде всего, с бурным развитием лингвистики текста, что обусловлено и теоретическим поиском, и задачами практики, ибо атомарное исследование не оправдало себя, поскольку именно текст позволяет осмыслить при восприятии все его элементы, в том числе и стилистические приемы, и тропы, и специфику стиля конкретного произведения, и конкретного идиостиля.

В качестве одной из фундаментальных основ науки о языке художественной литературы, «близкой к языкознанию и литературоведению, но вместе с тем отличной от того и другого» (В. В. Виноградов), в докладе рассматривается теория остраннения В. Б. Шкловского.

Глава и генератор идей русской формальной школы Виктор Шкловский в парадоксальной форме едва ли не впервые синтезировал проблемы литературоведения, языкознания, эстетики, оказавшись в авангарде русской и мировой филологической науки. С начала XX века в работах ОПОЯЗа и школы «русского формализма» качества поэтического языка были вполне осознаны теоретически как структура. В этот период были заложены общие основы его изучения как полноправного объекта лингвистического и эстетического исследования. «Формальная школа» впервые поставила вопрос о месте эстетической функции среди других функций языка. В изучении поэтического языка, художественной речи был намечен далее успешно развиваемый подход, комбинирующий взаимоотношения между содержательным аспектом произведения и использованными в нем художественными приемами. Искусство, подчеркивали представители ОПОЯЗа, – это не непосредственное отражение действительности, а видоизменение, остраннение этого отражения. Поэтический язык отличается от обычного (практического) языка остротой своего построения, творческим изменением действительности с помощью различных приемов. В. Б. Шкловский писал, что для того, чтобы нарушить автоматизм восприятия, необходимо «воскресить» слово, описать вещь остранненно, как увиденную впервые, «целью искусства является дать ощущение вещи как видение, а не как узнавание; приемом искусства является прием остраннения вещей и прием затрудненной формы».

Комплексное исследование остраннения в его взаимосвязанных конструктивно-поэтической и лингвистической функциях позволяет представить композиционно-речевой и языковой статус остраннения как инвариант языковой образности, описать основные принципы изучения структуры остранненного знака, исследовать синтагматические и

парадигматические условия реализации его образной семантики, а также изучить образную структуру художественного произведения с композиционно-речевой позиции составляющих «образа автора»: типы повествования, хронотоп, художественный предмет.

Исследование художественного текста и его конструктивной детерминанты – остраннения, всестороннее обоснование лингвистического статуса остраннения определяют теоретическую значимость такого подхода к исследованию остраннения для науки о языке художественной литературы, углубляют имеющиеся представления о теории остраннения, являются вкладом в разработку проблем поэтики текста и стилистики художественной речи.

Теория остраннения В. Б. Шкловского рассматривается в качестве одной из фундаментальных основ науки о языке художественной литературы, имеющей своим предметом целостное изучение художественного произведения с точки зрения его идейного содержания, композиционно-речевой структуры и языка как эстетически организованной системы. Исследование языковой семантики и структуры художественного текста в аспекте остраннения обусловлено целостным системным функциональным анализом художественного произведения. Это позволяет выделить остранненный знак как словесный образ в качестве элементарной эстетически значимой структурно-семантической единицы.

Такой подход предполагает новое осмысление природы остраннения как основы образной системы художественного текста, концептуальной операции творческого мышления и представить новые данные, всесторонне обосновывающие лингвистический статус остраннения. Новизна исследования обнаруживается в анализе остранненных знаков разных типов, которые представляют собой совокупность компонентов, необычное сопоставление предметов (предметных рядов), рождающее в результате их соположения новое представление с «приращенным смыслом» в виде сочетаний слов, предложений и т. д. Они обладают кумулятивной функцией, накопительной силой, благодаря чему в тексте они участвуют в формировании сложной, нередко противоречивой картины мира.

Анализ остраннения как приема не только конструктивно-поэтического, но и языкового, определяет новизну исследования, синтезируя достижения разных научных направлений и школ, от когнитивной лингвистики до лингвистики текста и герменевтики, связывая лингвистику с литературоведением в традициях В. В. Виноградова. Впервые предпринятая попытка интерпретировать остраннение как основной исходный прием и закон конструирования художественного текста, его изобразительной семантики и образной структуры, позволяет акцентировать внимание на тексте как сложно организованной системе, уникальность которой состоит в том, что ее функционирование обусловлено одновременно внешними факторами (антропологичность, духовность и эстетичность) и внутренними факторами собственно языковой природы.

Остраннение как языковой и композиционный инвариант структуры художественного произведения проявляется во всей структуре художественного произведения в сложном взаимодействии его компонентов. Комплексный многоаспектный анализ остраннения помогает, с одной стороны, глубже понять природу и функции остраннения, а с другой – полнее раскрыть семантические и стилистические функции

самого текста, основой которого оно является, показателем единства и взаимодействия его составляющих. Предлагаемый подход позволяет рассматривать художественное произведение как особого рода иерархически организован-

ную систему, как художественное целое, в котором возникает поэтическое видение изображаемого, основой которого является остраннение – основной прием словесного искусства, основа языковой образности.

Авторская маска как повествовательный прием в эпистолографии Ивана Грозного

О. Ю. Осьмухна

ГОУ ВПО «Мордовский государственный университет им. Н. П. Огарева», Саранск

Фамильярность, авторская маска, повествовательный прием, стилистический контраст

Summary. The phenomenon of author's mask is rather important for understanding and analyzing of some tendencies in epistolary prose of Ivan Grozny. The usage of the author's mask is the most effective stylistic device in his letters.

Писательская позиция Ивана Грозного не отличалась устойчивостью, он стилизовал и варьировал авторские маски в зависимости от адресата и содержания того или иного послания, причем на протяжении одного текста авторские маски, конструируемые посредством смены стилистических регистров и тона повествования, переделывания и нередко пародийного переосмысления известных эталонных образцов и повествовательных приемов, взаимопроникновения жанрово-стилистических элементов и официальной, и литературной, и личной переписки, стилистических контрастов, не структурируются законами эпистолярного жанра. Примечательно, что, выстраивая различные авторские маски, дававшие возможность поучать и вразумлять «заблудших», наставляя в христианских добродетелях, реализовывая при этом собственные сугубо утилитарные цели, – высокодуховного «вероучителя» и «истинного христианина» («Ответ государю Яну Роките», послания шведскому королю Юхану III, послания Курбскому), мудрого и недоступного монарха – самодержца всея Руси (послания Курбскому и Стефану Баторию), скромного и униженного чернеца («Послание в Кирилло-Белозерский монастырь»), простого и справедливого человека («Послание Василию Грязному»), – Грозный выражал сугубо авторскую позицию, свободно меняя повествовательные формы (от объективного повествования к субъективному), умело стилизуя исповедальные интонации и сочетая их с жесткой иронией над оппонентом («Послание в Кирилло-Белозерский монастырь», послания Курбскому). Кстати, сугубо авторскими интонациями – от гневно-обличительных, и в этом случае Иван IV применяет к адресату всевозможными ругательства и оскорбления (послания Курбскому, «Послания Полубенскому») до назидательно-сочувственных – тогда обращения к оппоненту носят отчасти увещательный характер («Первое послание Курбскому») обусловлено использованием ряда стилистических средств, посредством которых выстраивается прием авторской маски.

Повествовательной манере царя, кроме того, в целом свойственно открыто выраженное игровое, пародийное начало: он пародирует традиционную формулу дипломатических грамот, следующую после изложения текста грамоты иностранного государя, нередко перифразируя одновременно с этим, псалтирь («Первое послание Курбскому», «Послание Стефану Баторию»). Авторская маска, таким образом, обретает еще один смысловой оттенок – она становится средством «вхождения» в сферу специфического фамильярного общения, разрушает, именно тогда, когда этого хочет автор (Грозный), ди-

станции между адресатом и адресантом, переводит рассуждения в неофициальный, смеховой, внеиерархический план.

Помимо указанных особенностей, нередко Грозный вкрапляет в собственную эпистолографию и элементы сугубо автобиографического повествования («Первое послание Курбскому», «Послание Василию Грязному»), при этом речь монарха не только насыщена риторическими вопросами, восклицаниями, но и оскорблениями, ругательствами, фамильярными обращениями, которые выражают индивидуально-авторскую точку зрения и стилистически маркируют смену авторской маски – в автобиографическом повествовании Грозный предстает уже не просто как великий и праведный самодержец, но и проявляет себя как обыкновенный человек, чему способствуют его частные переходы в этой части послания от первого лица множественного числа (местоимения «мы»), как того требовал эпистолярный канон, к местоимению «я», знаменующему выявление личностного начала в тексте и отчасти придающем повествованию лиризм. При этом его повествованию придаются интонации мнимодоверительной откровенности. Подобный прием служит для Грозного и средством представить действительность так, как он сам того хочет, в связи с чем условность разрушает рамки сугубо литературного повествования и становится актом человеческого поведения, который связывает писание непосредственно с существованием личностным. Автобиографические вкрапления («Первое послание Курбскому»), на наш взгляд, выступают как заведомо обусловленная игра, в которой абстрактный реальный мир последовательно, посредством рефлексии автора-рассказчика, трансформируется в авторский реальный и конкретный мир: повествователь (Грозный), используя прием авторской маски, интерпретирует собственную жизнь, именно исходя из того, что ему уже так или иначе дано в нем самом или вне его. Тем не менее, мы лишь укажем, что у любого автора автобиографического текста всегда существует известная только ему дистанция между тем, что он хотел выразить, и тем, что у него выразилось, – именно это несоответствие служит для «автобиографа» источником постоянной неудовлетворенности написанным и стимулирует новые попытки воплотить те же темы в других или сходных нарративных формах – так, практически все эпистолярное наследие Грозного пронизывают его рассуждения о царской власти, ее божественном происхождении, собственном благочестии («Второе послание Курбскому», «Послание в Кирилло-Белозерский монастырь», «Послание Стефану Баторию», «Ответ государю Яну Роките» и др.).

Сатира А. Ф. Воейкова «Дом сумасшедших» как реализованная метафора журнальной жизни второй половины XIX века (о некоторых языковых особенностях полемики в русской прессе)

Е. Н. Пенская

Государственный университет – Высшая школа экономики

Как известно, общественная дискуссия, нередко вызываемая каким-либо столкновением частных лиц или, наоборот, провоцирующая литературный скандал, стала нормой и устойчивым состоянием литературной и культурной жизни в России второй половины XIX века, создав глоссарий и систему жанров, по сути ориентированных на несколько публицистических и поведенческих форм: исповедь, проповедь, мистификацию, донос и провокацию. В таком журнальном контексте слово обретает дополнительные «валентности».

Фигура А. Ф. Воейкова, его сочинения, репутация и стилистика действий во многом стали прообразом литературно-журнального пространства, в том виде, как оно сложилось ко второй половине века.

А. Ф. Воейков провоцировал скандал и параллельно он сам стал объектом, на котором оттачивались приемы скандальной практики: «...хромоногое и как бы искалеченное, полуразрушенное существо с повадкой старинного подьячего, желтым припухлым лицом и недобрым взглядом чер-

ных, крошечных глаз» (И. С. Тургенев. Литературные и житейские воспоминания), «Василий Розанов девятнадцатого века», «предтеча», «воплощение русского скандала» (В. Бурнашев): будучи профессором Дерптского университета, он наладил в академической среде практику доношительства. «Дом сумасшедших» – скандальная хроника, текст-скандал, почти двадцать лет после своего создания существовавший «самостоятельно», прибавляя и наращивая новые эпизоды. Судьба рукописи и ее публикации знаменательна, ее история – это отчасти история двух эпох: 1820-х годов и 1860-х, когда в 1858 году открылось дело «о запрещении ввоза в Россию изданной за границей сатиры».

«Воейковский случай» – это необыкновенная энергия, языковая острота, стилистическая изощренность и продуктивность «окололитературных, эпистолярных проявлений»; кипучая деятельность, которая проявлялась, к примеру, в ежедневной неутомимой рассылке десятков писем и за-

писок, адресованных друзьям и врагам. В этой рассылке непременно присутствовала информация, которая не оставляла равнодушными ни тех ни других, задевала что-то интересное и включала аудиторию в круг этой деятельности, не только и не столько эпистолярной. В журнальной, издательской практике Воейков использовал набор приемов: в ход шли «мистификации, юродство и хитрость, даже в безделицах, где не нужно было хитрить» («Русская старина». 1875. № 3. С. 579).

Не случайно в воейковских «пятницах» родилось слово «бранелогия», подхваченное, а позднее сросшееся с характеристиками «богемной журналистики» 1830–1860-х гг., на деле воплотившей принципы и «закон скандала», открытый Воейковым. Очерки скандальной истории журналистской богемы находим в свидетельствах А. Н. Струговщикова, В. П. Бурнашева и Н. С. Лескова, опубликованных в «Русской старине» и «Историческом вестнике» 1870–1880-х гг.

Логоэпистема в художественной картине мира

Л. А. Петрова

Крымский государственный инженерно-педагогический университет, Симферополь (Украина)

Художественная картина мира, логоэпистема, семантическое пространство

Summary. The problems of functioning of linguistic units in the artistic picture of world are examined. Create Logoepistemy wide cultural background, reflect an axiological intension author and excite the cognitive capabilities of reader.

Современные методы исследования языка позволяют рассматривать его как репрезентант лингво-культурного кода. Под лингво-культурным кодом понимается система культурно-языковых соответствий, обслуживающих коммуникативные нужды членов лингво-культурного сообщества [Русское культурное пространство. Лингвокультурологический словарь, 22].

Как отмечают ученые, природа единицы лингвокультурологического исследования может быть различной. В. Г. Гак в качестве объекта лингвострановедческого исследования предлагает культуру, т. е. совокупность определенных знаков, при помощи которых может рассматриваться культура [Гак 1998, 142]. В. В. Воробьев, поставив в центр решения проблемы взаимосвязи языка, нации и культуры, в качестве единицы анализа предлагает архитектуру – лексическую единицу с культуруноносной семантической долей. Методом проведения исследования он считает образование семантического поля вокруг единиц подобного рода. В. Г. Костомаров и Н. Д. Бурвикова вводят термин «логоэпистема». Логоэпистемы – это единицы, «которые являются формой вербализации смыслов, вкладываемых человеком в свой творения и действия». Они могут быть представлены на разных уровнях языковой системы, поэтому в их выражении могут быть задействованы слова, словосочетания, предложения, сверхфразовые единства. Логоэпистема выступает символом духовной культуры, выраженной в языковой форме. Очевидна роль логоэпистем и в формировании художественной картины мира.

В художественной картине мира логоэпистемы оформляют широкий культурный фон, позволяя читателю воссоздать ситуацию социального развития. Наиболее часто в этой функции употребляются логоэпистемы-номинации: имена и фамилии известных писателей, художников, артистов, политиков, названия литературных произведений, имена персонажей, например: – *Цена?* – *уронил покрови-*

тель искусства, прищурившись с видом покойного Третьякова, покупающего уники для своей галереи (Аверченко. Косьма Медичис). *На следующий же день появились в газете «кулуары». Прекрасная зала екатерининских времен, где некогда гулял сам светлейший повелитель Тавриды, оглашается теперь зрелищем народных представителей* (Тэффи. Карьера Сципиона Африканского).

Логоэпистемы используются как антитеза известным фактам для создания аксиологической ситуации. Автор дает читателю возможность оценить прочитанное, сопоставив его с ценностью упомянутого духовного памятника культуры. Чаще всего в таких случаях возникает комический эффект. Ср.: *А способ до того действительный, до того дешевой, что надо бы за границей патент взять, да, к глубокому сожалению, Федор Алексеевич Кульков не может сейчас за границу выехать – сидит, сердечный друг, за свой опыт. Нет пророка в отечестве своем* (Зоценко. Волокита).

Логоэпистемы служат для усиления художественного образа, его эстетической выразительности. В таких случаях нередко происходит трансформация устойчивого выражения. Например: *Тысяча первая голодная ночь уходила... Ковыляя, шествовало на смену тысяча первое голодное утро* (Аверченко. Поэма о голодном человеке). *Но почему каждую весну вы встречаете подвязанные щеки у лиц, совершенно к этому виду неподходящих: у извозчиков, у офицеров, у кафешантанских певцов, у трамвайных кондукторов, у борцов-атлетов, у беговых лошадей, у теноров и у грудных младенцев? Не потому ли, что, как метко выразился поэт, «выставляется первая рама» и отовсюду дует?* (Тэффи. Арабские сказки).

Таким образом, логоэпистемы, функционируя в семантическом пространстве художественной картины мира, отражают креативный потенциал писателя и возбуждают когнитивные способности читателя.

«Неправильность» как принцип организации текста (на примере романа «Петербург» А. Белого)

Л. В. Петросян

Российско-Армянский (Славянский) государственный университет, Ереван (Армения)

Художественный текст, интерпретация, семантика

Summary. This paper is devoted to consideration of some aspects of structural and semantical principals of organization of A. Belyj's novel «Petersburg».

Проза Белого занимает особое место как в истории русской литературы, так и в истории русского поэтического языка. Но при этом ее значение не всегда получает однозначные оценки и до сих пор является предметом дискус-

сий. Однако безотносительно к оценкам, как поклонники, так и противники стилистики прозы Белого спорят не столько насчет ее самой, сколько относительно возможности и оправданности переноса на прозаическую речь особенно-

стей поэтической речи. Пожалуй, из всего творческого наследия Белого только применительно к роману «Петербург» может идти в полной мере речь о совместимости или взаимоисключаемости конструктивных принципов поэзии и прозы, поскольку другие прозаические произведения сознательно строятся как тексты переходной формы с явно выраженной ориентацией на поэтическую речь – вплоть до метрической организации текста. Этим проза Белого отличается от так называемых переходных случаев, («роман в стихах», стихотворения в прозе, орнаментальная проза), которые не колеблют сам конструктивный фактор – ведь в них заимствуется лишь один из элементов без изменения системы в целом. В «Петербурге» эта ориентация на поэтический принцип организации текста принимает менее выраженный и даже маскируемый характер. Отличительной чертой стилистики и поэтики романа становится деформирующий принцип – смещение в романе принципов организации поэтического и прозаического текста, что и приводит к деформации механизмов связности, поскольку единицей поэтической речи является слово, а единицей прозаической – предложение. В лингвистическом плане второе утверждение не совсем точно (скорее не столько предложение, сколько абзац или сверхфразовое единство). Однако если взять за основу не синтаксический, а семантический критерий, то, как в лингвистике текста, так и в поэтике прозы минимальным сегментом текста является *ситуация*, которая может оформляться и как сверхфразовое единство, и как предложение. Между тем у Белого сама ситуация распадается на лексико-семантические мотивы, причем связь между ситуациями определяется не сюжетом, а характерными для поэтической речи фонетическими, лексическими и /или семантическими совпадениями между ключевыми словами-единицами. Тем самым характерная для сюжетного текста связь между ситуациями заменяется связью между словами. Однако слово может быть структурной единицей только в пределах сравнительно небольшого текста, при увеличении объема текста обязательны и другие механизмы связности надфразового уровня. Поэтому в пределах романа указанный принцип невозможно провести последовательно, что и приводит к тому, что может быть названо «косноязычием» Белого. Примечательно, что сам Белый также отмечал нарушения связности в романе. Абсурд, бессмысленность, бессвязность, случайность происходящего и, вместе с тем, неопределяемая системность («мистические закономерности») – это одновременно и формально-лингвистические, и сюжетные признаки текста, обусловленные деформацией конструктивного текста. В романе же они получают содержательную и идеологическую мотивацию: это то, что можно назвать идеей романа, то есть может быть рассмотрено и как сознательный прием, а не как характеристики «плохо» оформленного текста. «Неправильный» (то есть нарушающий принципы связности) текст, сама неправильность его построения выступает как модель неправильного устройства мира. Приведем лишь один, но весьма показательный отрывок из романа: «Все слова, перепутавшись,

вновь сплетались во фразу; и фраза казалась бессмысленной; повисла над Невским; стоял черный дым небывлиц. И от тех небывлиц, надувалась Нева и ревела, и билась в массивных границах» [1, 210]. Это – достаточно точное описание построения как текста, так и сверхфразового единства (те же слова, но в разных сочетаниях, что, по сути, и есть принцип построения текста в поэтической речи).

Примечательно, что и сам Белый обратил внимание на то, что Мандельштам назвал «изошренным многословием», но считал это редакционными недоработками первого варианта. Роман неоднократно перерабатывался им и, по сравнению с первым вариантом, был сокращен на треть. Как пишет сам Белый («Вместо предисловия»): «Для читателей первого издания – “Петербург” данного издания – новая книга. Для автора она лишь возвращение к основному замыслу, а первое издание – черновик, который судьба (спешность срочной работы) не позволила доработать до чистовика; сухость, краткость, концентрированность изложения (так виделся автору “Петербург” в замысле) черновик превратил в туманную витиеватость».

Обратим внимание на следующие обстоятельства. По мнению Белого, в результате редактирования произошло: 1) не только сокращение, но и изменение замысла романа: «кажется нечто основное изменилось в “Петербурге”, возникла новая книга, но которая, для автора, есть лишь возвращение к основному замыслу, к некоей прапунктире о Петербурге»; 2) сухость, краткость, концентрированность изложения (так виделся автору «Петербург» в замысле) «черновик» (первый вариант) превратил в «туманную витиеватость», то есть нечто противоречащее замыслу автора и «первокниге».

Но, видимо, такая характеристика («туманная витиеватость»), если оставить несколько пренебрежительную оценку, достаточно точно характеризует поэтическую речь в целом – по сравнению с ясностью классического прозаического текста. Белый же стремился к «сухости, краткости, концентрированности», то есть к прозаическому принципу организации речи. Таким образом, сам Белый различает 1) «текст в замысле», 2) «черновик» (первое издание), 3) «приближение к тексту-замыслу» (вторую, сокращенную редакцию). На наш взгляд, приближение это не достигло конечной цели, поскольку вряд ли можно считать характерными свойствами стиля окончательной редакции «сухость, краткость, концентрированность».

Как видим, расхождение между характеристиками поэтической и прозаической речи ощущалось и самим Белым. Однако, если судить по его самоописанию, он не стремился трансформировать принципы организации прозаического текста, скорее, несмотря на значительные редакционные изменения, ему в конечном итоге так и не удалось достичь искомого характеристик прозаического текста и избавиться от «туманной витиеватости».

Литература

1. Белый А. Сочинения: В 2 т. Т. 2. М., 1990.

Типы иносказания в прозе Серебряного века

С. И. Пискунова

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

Символизм, роман, символ, аллегория, наррация

Summary. This paper takes up the problem of the correlation of various forms of indirect representation in Russian prose of the Silver Age. Many so called symbolist novels may be treated as allegorical narrations based on the parodied mimetic fables and reiterative symbolic motives.

Мимесис и «фантасис», подражание и воображение, «правда» и «поэзия», реальность и вымысел как вариативные обозначения контраверсных принципов создания художественного целого. Их соотношение с различными типами высказывания («слова», по М. Бахтину): речью прямой и иносказательной.

Символ и аллегория как два основных конкурирующих типа иносказания на фоне других разновидностей иносказательной образности (энигмы, метафоры, эмблемы). Их укорененность в риторической культуре и судьба в новоевропейской духовной традиции. Доминирование символа в романтической философии и эстетике. Реабилитация аллегории как тропа, жанра и модуса (изображения / чтения)

у В. Беньямина, Г.-Й. Гадамера и в англоязычной критике второй половины XX столетия (Н. Фрай, А. Флетчер, Р. Скоулс).

Символ как «свернутая» мифологема, аллегория как сюжетное развертывание мифа. Аллегория как фигура, тяготеющая к нарративному развертыванию, и символ как способ моментального, целостно-интуитивного «схватывания» смысла целого. Символ как архетип, как акцентированный повторяющийся мотив. Проблематичность организации развернутого повествования на основе «чистой» символической образности.

Взаимоналожение символического, аллегорического и миметического модусов изображения в новоевропейском

романе от «Ласарильо де Тормес» и «Дон Кихота» до «романа воспитания» Гете. Вытеснение символического и аллегорического планов из «реалистической» картины мира, базирующейся на социально-биологической «типизации» («научном» обобщении результатов наблюдения) в романе XIX в. Возрождение этих принципов в литературе конца XIX столетия.

Столкновение миметического (реалистического, натуралистического) и символично-аллегорического начал в наррации Серебряного века.

Рождение русской «символистской» прозы в процессе усвоения уроков «музыкальной» прозы Ницше («Симфонии» Андрея Белого) и символично-аллегорического переосмысления натуралистического дискурса. Выдвижение авторского «я» на первый план и его воплощение в ролях-масках.

«Герменевтический» сюжет «Мелкого беса» Ф. Сологуба как воплощение основных концептов и эстетических установок трактата Шопенгауэра «Мир как воля и представление». Роман «антивоспитания» Флобера и Гюисманса как жанровый прецедент. Последующая переориентация Ф. Со-

логу на прозу Гоголя и немецкий «роман воспитания».

«Творимая легенда» Ф. Сологуба как аллегория и (анти-)утопия. Трансформация в «Творимой легенде» опыта немецкого «романа воспитания» в его позднеегетманской версии («Годы странствий Вильгельма Мейстера

«Серебряный голубь» Андрея Белого как воплощение темы дионисийского «нисхождения». «Петербург» как результат движения Белого-прозаика от символистского аллегоризма – к авангардистскому абсурду.

Мифопоэтический строй «автобиографической» прозы А. Ремизова 1910-х годов. Построение сюжета на базе спародированной «донкихотской ситуации» («Неуемный бубен»). Де-аллегоризация «символистского» романа в пространстве «древнерусского» смеха. «Неореализм» А. Ремизова и его последователей.

«Мы» Е. Замятина как итог взаимодействия символической образности и романического повествования в жанровом пространстве утопии / антиутопии как одной из разновидностей аллегорического модуса.

Окказионализмы как средство создания комического в произведениях Е. Лукина

Я. П. Полухина

Тюменский государственный университет

Окказионализмы, средства и приемы комического

Summary. The article describes certain methods of creating the comical effect, characteristic for Evgeniy Lukin's works.

Одной из характерологических черт прозы известного отечественного иронического фантаста Евгения Лукина является языковая игра, различными элементами которой насыщены самобытный стиль его произведений. В большинстве случаев языковая игра писателя является источником комизма. Автор выработал свои «излюбленные» приемы создания комического. Однако в последних произведениях Евгения Лукина (в частности, в цикле рассказов «Портрет кудесника в юности. Баклужинские истории») арсенал авторских средств комического пополнился окказионализмами, которые активно включаются в языковую игру на всех уровнях.

В «Баклужинских историях» Е. Лукин создает вымышленный мир, очень похожий на наш, но пронизанный бытовым колдовством и оккультизмом. Максимально реалистично описывая несуществующую действительность, автор вводит блок лексики, обслуживающий оккультно-колдовскую сферу деятельности персонажей. В качестве таких номинаций наряду с актуализированными в последние годы словами (*колдун, чародей, астрал, ментал, некромир, полтергейст* и подобными), вызывающими у читателя скорее скепсис, нежели улыбку, Е. Лукин вводит индивидуально-авторские окказиональные термины с во впечатляющим комическим потенциалом: *мелкие перелетные барабашки, лунаврики, угланчики, ученая хька, эффекты проваливания и скручивания, разносчик порчи* и подобные.

Наиболее характерными речевыми приемами создания комического, основным средством которых выступают лексические, семантические, стилистические, синтаксические и прочие окказионализмы, являются следующие:

Смещение стилей: *розоволикий лысеющий блондинчик, на молодом виске изваялся иероглиф вены.*

Перифразы устойчивых выражений (для создания типично баклужинских пословиц, поговорок, текстов заклиний): *Я т-те такой спелл кастану – астрала не взвидишь!, рыцарь нетрезвого образа, Попал, как курва в оупу.*

Отфразеологические окказионализмы: *Волкосьтость и овцецелость!, Расхлебенил... настезь...* (от «разверзлись хляби небесные»), *улица Божемойка.*

Окказиональные эпитеты: *мелкобытовые вопросы, бежемотистый капитан, клювастый подполковник.*

В качестве эпитетов употребляются и сложные окказионализмы, имеющие метафорическое значение: *Аудиодуэль, порнограффити, мыслеворот.*

«Говорящие» имена собственные: *город Баклужино, районы: Тихие Омуты, Отправка; улицы: Божемойка, Обережная; река Ворожейка; Ефрем Нехорошев* (положительный герой), *Алка Зельцер, Рая Земнова, Пелагея Чиркул* (плагиаторша), *Капитон Недоступин* и другие.

Окказиональная сочетаемость: *благородно-седовласый облик, кудрявые строчки, дикорастущая борода, изумленная угроза, восточная стоматология.*

Окказиональная номинация: *выворотное зелье, подколовок, раздолбай-трава, план-трава, щелбан-трава.*

Переосмысление: *Продравшись сквозь заросли богохульника, Глеб разулся...; Богоискатель портативный, два режима работы.*

Имитация ложной этимологии: *...а ругны у нас немчура слязмила. Все ругнические письма до последней буквы... Воряги, – пояснил он словно бы извиняясь. – Что с них спросишь!*

Имитация речевых аномалий (некоторые окказионализмы представляют собой слова-ошибки, введенные автором в текст с целью создания речевого портрета персонажа): *Тебя, шалопута, Суслов-батюшка в ряды зачитников... Тьфу ты! В ряды зачини... Отставить!; Устрою я тебе экзамент...; А то как-то, знаете, не камуфло...*

Таким образом, авторские новообразования Е. Лукина не только создают яркие экспрессивные номинации, но и вскрывают комический потенциал окказионализмов.

Языковые процессы как отражение коммуникативных стратегий нового искусства (на материале русской новеллистики 1920-х годов)

Е. В. Пономарёва

Южно-Уральский государственный университет, Челябинск

Художественные стратегии, новеллистика, синтез, модель мира, поэтика жанра

Summary. In the article state the problems of small prose discursive space transformations connected with strategies of artistic syntheses.

Интерпретация малого жанра как одного из наиболее мобильных, гибких и продуктивных в литературном пространстве изменившегося исторического времени, повлекшего за собой изменения в типе эстетического сознания, по-

требовала от писателей выработки новых коммуникативных стратегий, позволяющих новеллистике взять на себя роль лидера в создании особой, универсальной модели мира, выработке нового художественного языка. В границах но-

вельтистического феномена в 1920-е годы рождался, пожалуй, самый сложный, синтетически организованный художественный «механизм»: не ограничиваясь возможностями одного литературного рода, жанра, стиля и метода, авторы создавали полифонические оригинальные модели, воспринимать и анализировать которые в соответствии с устоявшимися литературоведческими канонами фактически невозможно. В тексты писателей-новаторов заложены множественные варианты декодирования смысла: он «противится» традиционному чтению и требует неоднородного, многофазового возвращения к себе – вначале на уровне визуального знакомства-просмотра, затем первичного чтения, в рамках которого реципиент отвлекается от линейного смысла специфической интонационно-ритмической, стихоподобной организацией произведения. И лишь после этого произведение открывается во всем своем многообразии: все «партии» (и зрительная, и слуховая, и вербально-семантическая) складываются в симфоническое подобие, невозможное при утрате какой-то из этих составляющих. В подобных новообразованиях деформируется сюжетная организация, текст утрачивает характер однородной графической презентации, отсутствует классическая линейность набора строк, используется сложная, многоступенчатая система графического набора. Автор, не довольствуясь избираемыми семантическими возможностями слова, активно задействует дополнительные, визуальные коды, заключенные в графическом рисунке словом, прочном соединении рисунка, вербального текста и ритма, заданного приемами формальной организации, присущими лирическому роду литературы. Охарактеризованный нами эстетический эксперимент в первой трети XX века отчетливо обнаруживает себя одновременно на каждом из уровней триады «метод – жанр – стиль». Подобные эстетические новации органично вписываются в художественную практику романтизма (Н. Гумилёв «Принцесса Зара»), символизма (А. Белый «Котик Летаев», «Симфонии»), импрессионизма (А. Весёлый «Сад»), футуризма (Н. Асеев «Завтра», «Война с крысами»), В. Хлебников «Кол из будущего»), а также синтетических образований, основанных на соединении принципов художественных систем, восходящих к разным типам культуры (Е. Зозуля «Маленькие рассказы», «Недоношенные рассказы», А. Неверов «Радушка. Маленькие рассказы» и др.).

Векторы жанровой представленности данного явления соотносятся с такими феноменами, как:

- жанры, имитирующие дописанные, долитературные, фольклорные формы: были, «говорной» скomorошничий стих, старины, сказания (В. Иванов «Алтайские сказки»; А. Ремизов «Звезда надзвездная. Stella maria maris», «Московские любимые легенды»; С. Семёнов «Лопарские ле-

генды»; Б. Шергин «Архангельские новеллы», «Шиш московский»);

- жанровые феномены, стилизованные под гимнографические и молитвословные произведения (А. Ремизов «Николины притчи»);
- прозаическая лирическая миниатюра (И. Бунин, Е. Зозуля, А. Неверов);
- окказиональные жанры, близкие по своим качествам этюду, наброску, лирической зарисовке, отрывкам из дневника, записей (А. Весёлый «Сад», С. Гусев-Оренбургский «Не дошла. Этюд»; С. Шаршун «Н-е-б-о – к-о-л-о-к-о-л. Поэзия в прозе»);
- лирический рассказ (М. Барсуков «Жестокие рассказы»);
- сверхжанровое единство, основанное на «подражании» закономерностям поэтической циклизации – циклы прозаических миниатюр и рассказов (М. Барсуков «Жестокие рассказы», И. Бунин «Краткие рассказы», Е. Зозуля «Маленькие рассказы», «Недоношенные рассказы», А. Неверов «Радушка. Маленькие рассказы»);
- полиструктурные формы – ансамблевые единства, совмещающие в рамках концептуального целого поэтические и прозаические сегменты текста (К. Бальмонт «Где мой дом»; В. Набоков «Возвращение Чорба»; А. Ремизов «Мара»; Б. Садовский «Морские узоры. Рассказы в стихах и в прозе»; М. Шагинян «Кик. Роман-комплекс» и др.);

По сути, данные жанровые образования представляют комплекс переходных диффузных форм, в рамках которого весьма затруднительно, а подчас и невозможно определить приоритет прозаической или поэтической дискурсивной практики, догмат какого-либо определенного жанрового или стилистического канона. Отдельный артефакт превращается в подобие некой подвижной, самоорганизующейся среды, в которой, при утрате какого-то единого, исходно заданного смысла, открывается перспектива вариативного прочтения. Расширяется потенциал задействования средств коммуникации с реципиентом: визуализированный текст оказывается семантически значимым как на уровне визуального (нарисованного, живописного), так и вербального знака. Особая визуально-графическая стилистика произведения выполняет функцию средства формирования подтекста, интонационно-эмоциональной организации произведения, способствующих прояснению авторской концепции. Читатель при этом наделяется функциями интерпретатора, получая дополнительную возможность сложного, направленного авторской волей, и все-таки **самостоятельного** означивания визуально-графических элементов, деконструкции общего смысла, рождающегося в сложном сплетении вербального и невербального семантических полей.

Лингвистическая типология и стиховедение (к поэтике Бродского)

С. Ю. Преображенский

Российский университет дружбы народов, Москва

Стихотворный синтаксис, лингвистическая типология, поэтика Бродского

Summary. The article deals on application of the typological analysis of languages to the structures of poetic syntax. In the marked syntactical forms of Brodsky's poetry signs of incorporation can be found.

С точки зрения лингвиста, выработанные в рамках некоей национальной традиции многочисленные и разнородные фонетические средства, обеспечивающие дополнительную сегментацию стихотворной речи, нельзя рассматривать иначе, как коммуникативно значимые. Следовательно, рассмотрению подлежит репертуар суперсегментных средств, аналогичных в каком-то смысле тому, что уже существует в естественном языке. Аналогичных прежде всего по функции и значительно в меньшей степени сходных с первыми формально. Если говорить о внешних границах стиха, то средства, обозначающие эту границу, аналогичны прежде всего фразовой интонации и некоторым другим, более тонким механизмам, опирающимся на статистические закономерности. Скажем, к таким относится среднее число тактов в русской фразе, кривая распределения этих тактов, число надсловных ударений в средней русской фразе и т. п. Функционируя аналогичным собственным языковым средствам образом, стихотворные суперсегментные средства выполняют аналогичную же семантическую функцию. То есть сигнализируют о том, что ограниченный ими речевой отрезок является высказыванием, референтным некоему самостоятель-

ному событию. Иначе говоря, по известному определению, обозначает границы «имени события». Поэтому тривиальное оказывается ситуация, когда формально-синтаксические границы предложения данного языка и отдельно взятого стиха совпадают. Фактически такой случай делает стихотворную технику избыточной. Хотя при любом перераспределении стихотворных суперсегментных средств известное число таких строк с неизбежностью встретится в тексте: *Сильный мороз дальней поет сиреной*. Тем не менее такие строки ни в коем случае не могут создавать дополнительно коммуникативно-синтаксического напряжения. С другой стороны, названное напряжение тем больше, чем дальше уходит синтаксическая структура отрезка, обозначенного стихотворными суперсегментными средствами, от принятой в данном языке структуры имени события. Потому что потенциально всякий отрезок-стих рассматривается как коммуникативно достаточный. А такая презумпция требует применения к нему привычной языковой техники, позволяющей интерпретировать его как конвенциональное имя события. В этом смысле характерен классический лефовский пример: *Шибанов молчал из пронзенной ноги*. Парцелляция

игнорируется, обстоятельный детерминант второго предложения интерпретируется как обстоятельство первого.

Тогда весь репертуар стихотворных имен событий оказывается разделенным на немаркированные и маркированные. К немаркированным следует относить таковые, которые могут быть интерпретированы как типичные для данного языка имена событий с теми или иными допущениями в отношении техники оформления. Сигнификативная неполнота не может рассматриваться как препятствие к причислению их к немаркированным. Строчки: *из космического аппарата; города, мерзнущего у моря; картавым голосом патриота* и т. п. – неполные, квазиноминативные и т. д., в рамках существующей коммуникативной техники, допускающей различные эллипсисы, для поэтики второй половины XX века маркированными, безусловно, считать нельзя, поскольку надо иметь в виду, что коммуникативная компетенция получателя стихотворных текстов не остается неизменной. Подобные квазиноминативы вполне могут претендовать на роль маркированных в акмеистической поэтике. Однако процесс развития поэтического языка постепенно превращает их в практически нормативные.

Указание на исключительную роль enjambement'a в поэтике Бродского – общее место. Тем не менее имеет смысл рассмотреть данную технику как коммуникативно значимую. Тогда выявятся любопытная закономерность. Обычно внимание обращают на то, что финал стихотворной строки приходится на элемент, обладающий сильной синтаксической валентностью: *И злак и плевел / в полдень отбрасывают на север / общую тень... Окраска / вещи на самом деле маска / бесконечности...* С точки зрения коммуникативной техники русского языка такая дополнительная сегментация может рассматриваться как дополнительное средство синтаксической связи между отдельно взятыми стихами и перенос центра тяжести коммуникации с фразы на сверхфразовое единство.

Но возможна и другая интерпретация, базирующаяся на представлении о стихе как автономной коммуникативной единице стихотворного синтаксиса. Тогда следует обратить внимание на синтаксическое наполнение второго

«коленца». А оно часто оказывается описанной выше маркированной формой стиха. То есть его синтаксическая интерпретация в рамках русской коммуникативной техники предельно затруднена: *Салют бесцветного болюголова (1) / отрясаем грабками пожилого (2) / богомола. Темно-лилова, (3) / сердцевина репейника напоминает мину, / взорвавшуюся как бы наполовину.* Стих (2) и стих (3) (маркированные структуры) провоцируют серьезные интерпретативные затруднения, если рассматривать их как самостоятельные высказывания. В стихе (2) краткое причастие придется считать глаголом первого лица множественного числа. В стихе (3) богомолу сообщить несвойственный ему женский род. Семантическая связность текста, естественно, резко уменьшится. При этом, пусть с известной натяжкой, большинство вторичных «коленец» поддается автономной интерпретации. Для дополнительного осложнения применяется техника, комбинирующая enjambement'ы разной синтаксической природы: классическое «повисание» и предложение, не достигающее границы стиха: *Пляска теней на стене. Таланты / и поклонники этого действия. Латы / самовара и рафинада...* Однако встречаются высказывания, перед которыми русская интерпретативная техника бессильна: *ниткой своей невод распятым терпкой; мак или за вещь, коровой; мухоморов полемики об оятах; Мир. Так высовываются из окон; оставленную, и взлетает, пробой.* Собственно, эти образцы маркированных стихов и требуют обращения к опыту лингвистической типологии. Ведь в некотором смысле они новые базовые синтаксические модели коммуникативной техники данного автора. Эта техника не может быть освоена даже с опорой на синтаксические идиомы русского языка. Она требует отказа от всего репертуара средств русского синтаксиса. Поскольку представляет собой то, что типологи называют обстановочным высказыванием. Таким образом, предельно маркированная строка Бродского – это высказывание с невыраженной иерархией партиципатов, интерпретация которого целиком зависит от близости презумпций адресанта и адресата. Можно говорить о своеобразной инкорпорирующей тенденции, находящей выражение в стихотворной технике Бродского.

Креативный потенциал языковой аномальности в русской речи

Т. Б. Радбиль

Нижегородский государственный университет им. Н. И. Лобачевского

Языковые аномалии, языковая концептуализация мира, наррация, художественный дискурс, стилистический прием

Summary. The work is devoted to problem of correlation between language anomalies and stylistic figures. Every language anomaly on every level of language conceptualization of the world is capable to be transformed in means of language expressiveness, if there is the author's intention in text.

В любом развитом национальном языке заложен значительный потенциал не только для реализации его системных закономерностей, но и для порождения разного рода отклонений от языковых норм и правил, которые не ведут к деструкции системы, а, напротив, являются выражением ее креативного и адаптивного потенциала. В этом смысле можно говорить о *конструктивности* аномалий. Ю. Д. Апресян предложил емкое словесное обозначение для такой функции аномалий – «языковые аномалии как точки роста новых явлений».

Даже в обыденной речи аномальное высказывание, порожденное спонтанно, вовсе не в целях «языковой игры», часто приобретает эстетический эффект в восприятии адресата, порою помимо воли и желания говорящего. Видимо, такова прагматическая природа языковой аномальности вообще, и в этом смысле практически любая языковая аномалия потенциально есть факт эстетического, «художественного» использования языка. Тем более, это справедливо для осознанного применения ее экспрессивного потенциала в плане эстетической выразительности. В этом смысле можно говорить и о *функциональной значимости* аномалий.

Художественный текст – это своего рода лаборатория для проверки системы языка «на прочность», для эксплуатации ее богатых возможностей, так сказать, на пределе. Художественный текст в этом смысле является для языковых аномалий, так сказать, «естественной средой обитания», где они утрачивают свой потенциально деструктивный характер и обретают прагматическую оправданность, функцио-

нальную целесообразность и эстетическую значимость. Можно утверждать, что художественный текст предполагает аномальность как специфичную черту своего устройства, которая вытекает из специфики эстетической интенциональности авторов в плане отношения к языку своих произведений. И тогда возникает закономерный вопрос о том, в каком соотношении находятся понятия *языковая аномалия* и *стилистический прием*?

По мнению Ю. Д. Апресяна, по своей внутренней структуре многие стилистические фигуры (метафоры, оксюмороны и др.) принципиально не отличимы от языковых ошибок: их различие коренится в сфере интенции говорящего (в нашем случае – автора). Нам же кажется, что не следует смешивать понятия аномалии и приема, т. к. они выделяются по разным основаниям. Так, например, возможна метафора «нормальная» (*теплые глаза*) и аномальная (**теплые сложносочиненные предложения*). Грубо говоря, не всякий прием есть аномалия, и не всякая аномалия рождает прием. С другой стороны, многие приемы могут эксплуатировать механизмы языковой аномальности в целях выразительности. Именно в этом и заключается проблема креативности языковых аномалий: какие механизмы аномальности участвуют в «рождении» определенного приема выразительности, и каким образом это происходит?

В нашей монографии «Языковые аномалии в художественном тексте: Андрей Платонов и другие» обосновывается расширительное понимание языковых аномалий в качестве

родового термина для любого нарушения или отклонения на уровне любого из трех членов постулируемого триединства: *языковая концептуализация мира – система языка – текст* на том основании, что любое подобное отклонение имеет языковую форму манифестации, хотя и не обязательно языковую природу. Мы предполагаем, что большинство из указанных аномалий в целях эстетического использования языка могут вести к порождению того или иного приема выразительности.

1. Среди аномалий языковой концептуализации мира мы выделяем четыре группы аномалий; аномалии самого мира (онтологические), аномалии «мысли о мире» (собственно концептуальные), аномалии системы ценностей (аксиологические) и аномалии прагматики (коммуникативно-прагматические).

Тогда в определенных условиях (при моделировании определенного «художественного мира») аномалии мира участвуют в создании приемов абсурда или гротеска, гиперболы или литоты, олицетворения или синекдохи; аномалии «мысли о мире» ведут, как правило, к приемам алогизма, парадокса или оксюморона, аномалии ценностей (аксиологические) принимают участие в создании иронического эффекта или травестии, а коммуникативно-прагматические аномалии, в соответствии со своей двойственной природой, с одной стороны (эксплуатация аномальной актуализации невербализованных смыслов высказывания) ведут к приему экивока, тавтологии, эмфазы, намека, эвфемизма и пр. а с другой (нарушение постулатов коммуникации) – к приемам умолчания, градации, гиперхарактеризации и пр.

2. Среди аномалий системно-языкового характера мы выделяем (в соответствии с уровнями языковой системы) аномалии лексико-семантические, стилистические, фразеологические, словообразовательные, грамматические (морфологические и синтаксические).

Тогда в определенных условиях (при порождении «странной», девиантной художественной речи / стиля) лексико-семантические аномалии порождают разнообразные метафоры, метонимии, паронимии и пр., а также амфиболию и другие типы двусмысленности (каламбур); стилистические аномалии создают эффект пародии или стилизации; фразеологические аномалии тяготеют к приему *figura etimologica* и также часто ориентированы на создание каламбура; словообразовательные аномалии активно участвуют в самых разных приемах, которые можно объединить под общей номинацией «языковая игра» (неологизация, окказионализация и пр.); грамматические аномалии могут порождать приемы зевгмы, полисиндетона или асиндетона и пр.

3. Среди аномалий текста, под которыми мы понимаем нарушения или отклонения в области неких общих принципов текстопорождения (названные в нашей книге «прототипическим нарративом»), мы выделяем аномалии собственно наррации (сюжета и фабулы, хронотопа, текстовой модальности, текстовой референции), аномалии собственно дискурса (нарушения в сфере актуализации точек зрения и шире – субъектной ориентации повествования) и аномалии собственно текстовые – структуры текста (нарушения основных категорий текста – связности и пр.).

Тогда в определенных условиях (при порождении «девиантного художественного дискурса» типа Д. Хармса) аномалии наррации создают, например, игру на референциальной неоднозначности, ведущую к двусмысленности, аномалии дискурса участвуют в создании разного рода сказовых эффектов, в том числе юмористического или сатирического; аномалии текстовой структуры порождают, например, повтор, антитезу, мейозис, анафору, эпифору, хиазм, параллелизм и пр.

Словесные мотивы в эпическом произведении

Е. Г. Руднева

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова
Художественная проза, мотивная структура, словесные мотивы

Summary. The report is dedicated to the problem of lexical motifs in prose.

В современном литературоведении сохраняется известная неопределенность в понимании художественного мотива. Можно в основном согласиться с определением его как «устойчивого формально-содержательного компонента литературного текста, выделяемого в пределах одного или нескольких произведений писателя, в контексте его творчества, литературного направления или эпохи» [2]. И хотя такое определение требует уточнений (как-то указания на сферу художественности, дефиниции фактора «устойчивости» и др.), оно, на наш взгляд, обладает необходимой широтой и отвечает содержанию обозначенного понятия как универсального для словесного искусства. Оно позволяет осознать аналогию с искусствоведческой категорией мотива (в музыке, живописи, орнаменте).

Но наряду с указанной трактовкой существует, а в известном смысле даже доминирует более узкое понимание мотива, соотносящее его с родовой природой произведения, а точнее – с определенным его уровнем. Так, рассмотрение мотива в лирике нередко исчерпывается семантико-лексическим уровнем текста, систематизацией ключевых слов (по Б. Томашевскому). А исследователи эпоса нередко апеллируют к известным определениям А. Н. Веселовского «мотив – минимальная повествовательная единица», трансформируя его, однако, в духе того или иного научного метода (например, в духе нарратологии), не вполне совпадающего с научными принципами автора формулировки. При этом сюжетная сфера по существу изолируется от предметной (а отчасти и от словесной), что, несомненно, способствует схематизации сюжетных мотивов, потере ими образного потенциала и, следовательно, смысловой многозначности.

Не касаясь вопроса о распространённом отождествлении мотива и темы (отчасти вследствие неразработанности последней категории), следует отметить неоправданное, на наш взгляд, сужение сферы мотивики в указанных случаях. В лирике, где сюжет редуцирован до событий внутренней

жизни лирического субъекта, он при всей своей родовой специфике не исключает мотивной организации (о взаимодействии повествовательных и медитативных модусов в лирическом тексте см. [5]). И в эпическом произведении мотивная система, несомненно, не исчерпывается событийным составом художественного мира: она охватывает все уровни художественной целостности, в том числе предметные, хронотопические, речевые компоненты. Хорошо известна приверженность Л. Толстого к использованию портретных мотивов, И. Тургенева – музыкальных, Ф. Достоевского – хронотопических. В «Богомолье» И. Шмелева, например, развертывается система цветовой символики русской иконописи, но дополненная розовым элементом (психологически нагруженным: мир сквозь розовые очки – см. [3]). Подобные вариации предметных, нарративных и иных мотивов находят на речевом уровне разнообразное воплощение, нередко исключая лексические повторы.

Несколько иначе обстоит дело с собственно словесными мотивами и их комплексами. Ключевые слова, тропы, стилистические формулы в речи персонажей или повествователя (например, «приятно и прилично» в «Смерти Ивана Ильича» Л. Толстого, «колокольня – розовая свеча пасхальная» и кольцовская цитата «красавица-зорька в небе загорелась» в «Богомолье» И. Шмелева) оставляют порой впечатление повтора самостоительных оборотов. Их вариативность как бы скрыта, ибо она определяется разнообразием интонирования, соотносённостью с предметно-сюжетной сферой, с теми конкретными ситуациями, в которых они возникают вновь и вновь, наконец, их ролью в создании целостной художественной структуры и ее ассоциативного потенциала. Смысл подобных словосочетаний (как и мотивов иного рода) наращивается постепенно, по мере развертывания описаний и повествования. Таковы ряды слов: «дело, воля, вольный человек, хозяин, радость, весенний

день, веселье, праздник» – в романе М. Горького «Дело Артамоновых» (см. [4, 305]).

Особую значимость мотивно-словесная организация текста имеет в лирической прозе, например, в пейзажных фрагментах «Доктора Живаго» – этого романа поэта о поэте. Ценность слова здесь подчеркнута интенсивным использованием поэтической лексики А. Блока, С. Есенина, самого Б. Пастернака – тех, кто, по признанию автора, послужил в какой-то мере прототипом героя. Сцепление словообразов (особенно олицетворяющих метафор и сравнений), усиленное звуковыми повторами, столь заметное в прозе, не может не вызвать ассоциаций с известными поэтическими текстами, выразившими мироощущение целого поколения русской интеллигенции. Словесные мотивы не только рельефно воссоздают реалии и атмосферу той обстановки, в которую попадает Живаго, но и его видение мира: свойственное ему (а другим персонажам чуждое) живое восприятие природной стихии – эстетически непосредственное и одновременно опосредованное поэтическими формулами, живущими в его сознании и органичными для его мышления. В контексте романного целого это тем существеннее, что выявляет контраст героя и его окружения, а также близость его автору и связь с романтической стилевой традицией, для которой, говоря словами В. М. Жирмунского, «преобразование мира с помощью метафор – не про-

извольная поэтическая игра, а подлинное прозрение в таинственную сущность жизни» [1, 206]. В пейзажных зарисовках (развернутых или лаконичных) сливаются голоса повествователя и Юрия Живаго. В прозаическом тексте известные поэтические речения обретают новые значения. Они проясняют стратегию повествования, которое завершается стихами самого Живаго. В силу этого прозаические стилистические мотивы сопрягаются с поэтической образностью, их взаимосвязь и взаимоотражение в художественной структуре романа создает углубленный и неповторимый смысл. Расширяя семантические поля текста, словесные мотивы участвуют в создании оригинальной художественной ценности романа.

Литература

1. Жирмунский В. М. Поэтика Александра Блока // В. М. Жирмунский. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. М., 1977.
2. Незванкина Л. К., Шмелева Л. М. Мотив // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 230.
3. Руднева Е. Г. Заметки о поэтике И. С. Шмелева. М., 2002.
4. Скороспелова Е. Б. Русская проза XX века. М., 2003.
5. Dubrow H. The Interplay of narrative and lyric: Competition, cooperation, and the case of the anticipatory amalgam // Narrative. Columbus, 2006. Vol. 14. N 3. P. 255–271.

Символы Достоевского

И. В. Ружицкий

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

Достоевский, словарь языка писателя, комментарий, языковая картина мира, символ

Summary. The complete author's dictionary should include a commentary of a special type. The possible symbolic meaning of a word – the usage of concrete nouns in the most abstract meaning – is described in this commentary. Such Dostoyevsky's symbols as *vetchnaya Sonetchka*, *porog*, *ban 'ka*, *bol 'shaya doroga*, *perekryostok* and others are going to be told about in the report.

1. Комплексное всестороннее описание языка писателя, позволяющее посредством лексикографических методов представить особенности картины мира автора и его мировоззрения, предполагает создание словаря особого типа, словарная статья которого содержит, помимо традиционных параметров, таких, как, например, дефиниция, иллюстрации употребления слова и т. д., также лингвистический комментарий особого типа, включающий следующие зоны: подчинительные и сочинительные связи слова, употребление слова в составе чужой речи, тропическое и игровое употребление слова, использование описываемого слова в составе афоризмов и фразеологических единиц, автонимное употребление слова и др. Одной из зон комментария является употребление слова в символическом значении.

2. В качестве наиболее типичной черты символического употребления слова мы принимаем возможность вещных имен приобретать абстрактные коннотации (идеальное содержание) исторического или социологического характера. Или, другими словами, чем конкретнее семантика слова, тем большим символическим потенциалом оно обладает. Так, например, в широком смысле любое имя (*Сонечка*) или географическое название (*Петербург*), или название той или иной картины (картина Ганса Гобейна в «Идиоте») в контексте того или иного художественного произведения может стать символом: [Раскольников:] *Да чего: тут мы и от Сонечкина жребия, пожалуй что, не откажемся! Со-*

нечка, Сонечка Мармеладова, вечная Сонечка, пока мир стоит! Сочетание *вечная Сонечка* (сочетание абстрактно-философического с конкретным) может обозначать, с одной стороны, полную безысходность, с другой – бескорыстие и женскую жертвенность. У Достоевского символическое значение могут принимать такие слова с конкретной семантикой, как *кафтан*, *платок*, *платье*, *порог*, *топор*, *белье*, *крюк*, *банька* и т. п. Именно посредством символического употребления данных слов автором задается некий шифр, код, условный вещный опознавательный знак, который и предстоит разгадать и понять читателю.

3. Классификацию символов можно представить в следующем виде: (1) материальные символы (*кафтан*, *платье* и т. д.), (2) ситуативные (*уронить платок*, *поцеловать землю*, *поцеловать чашу*), (3) событийные (*1861 год*) и (4) чувственно-образные (*бьющаяся между двух оконных рам муха*). Предпочтение автора в использовании символов того или иного типа характеризует его идиостиль. Так, для Достоевского характерно материальное возводить в символическое.

4. Отдельный вопрос составляет изучение функций символа, к которым, кроме упомянутой функции кодирования, можно также отнести экспрессивную, репрезентативную и смысловую.

Литература

1. Словарь языка Достоевского / Под ред. Ю. Н. Караулова. Вып. 1–3. М., 2001, 2003.

О макроструктуре словаря концептов А. П. Чехова

Л. Б. Савенкова

ГОУ ВПО «Ростовский государственный университет», Ростов-на-Дону

Концепт, А. П. Чехов, словарь, макроструктура

Summary. The report deals with compiling a dictionary of the concepts used in A. Chekov's works as the reflection of his linguistic personality. It considers the principles of selecting article items, structuring the analytical segment of dictionary articles as well as selecting and arranging the illustrating texts.

А. П. Чехов относится к числу авторов, чье творчество не только популярно и любимо на его родине, но привлекает мирового читателя, ибо этому писателю свойствен глубокий психологизм, гуманизм и опора на общечеловеческие ценности. Его творчеству посвящено немало работ как ли-

тературоведческого, так и языковедческого плана. Однако такого труда, который с лингвокультурных и когнитивных позиций раскрывал бы чеховское мировидение в целом, представление писателя о ценностях жизни, его отношении к действительности, человеку и обществу и воплощение

этого мировидения в языке писателя, насколько известно, не предпринималось. Созданию представления об А. П. Чехове как языковой личности может способствовать разработка словаря концептосферы А. П. Чехова. Такой словарь отразит взаимосвязь авторского миропонимания с русскими этнокультурными эталонами и стереотипами, с одной стороны, и ценностями мировой культуры – с другой.

Макроструктура словаря видится следующим образом.

Поскольку словарь призван описать концептосферу А. П. Чехова, имеет смысл предпослать ему теоретическое введение. В основу создания словаря кладется представление о сущности концепта, базирующееся на современных лингвокультурологических и лингвокогнитивных исследованиях.

Если говорить о вербальном воплощении концептов в применении к единицам, не относящимся к числу специально создаваемых для обозначения точных понятий (т. е. элементов терминосистем), то удачным кажется определение (= эпитет), которым наделяет термин «понятие» при использовании его по отношению к характеристике концепта Н. Д. Арутюнова: «концепт» предстает в ее формулировке как «человеческое понятие» [Арутюнова 1988, 142], т. е. понятие обыденного сознания, понятие в нестрогом смысле.

Ю. С. Степанов, считает, что концепт есть результат восприятия слова в целом, т. е. у многозначного слова концепт один: «Гот “пучок” представлений, понятий, знаний, ассоциаций, переживаний, который сопровождает слово закон, и есть концепт “закон”». Исследователь называет концепт «коллективным бессознательным» или «коллективным представлением», возникшим как «результат стихийного, органического развития общества и человечества в целом» [Степанов 1997, 40].

Мысль ученого о том, что в языке концепт реализуется в одной языковой единице, не вызывает принципиальных возражений, если имеется в виду *необходимый* вербальный минимум представления единицы сознания. Думается, однако, что такое слово (или фразеологическая единица) в совокупности значений, отягощенных различными ассоциативными смыслами, оценочными наслоениями, выступает только как основной маркер этнического концепта. В этом смысле этнический концепт можно охарактеризовать как совокупность сем, создающих значения и наиболее распространенные этнокультурно обусловленные употребления того или иного концептуального маркера.

Однако в речи, особенно художественной, информацию о каком-либо концепте несет не только единица-маркер, большую значимость приобретает множество единиц, составляющих концептуальную парадигму. Ядро, окружающее центр, составляют синонимы маркера, ближнюю периферию – единицы, находящиеся в гипогиперонимических и эпидигматических отношениях с единицами ядра, а дальнюю периферию – другие единицы лексического, фразеологического и паремиологического типа, ассоциативно связанные с единицами ядра.

Для А. П. Чехова характерно обращение к сфере общечеловеческих и собственно русских ценностей и связанных с ними концептов. В их число входят, в частности, «Воля», «Вре-

мя», «Горе», «Деньги», «Дом», «Добро», «Дорога», «Душа», «Жизнь», «Здоровье», «Идеал», «Красота», «Личность», «Любовь», «Наука», «Общество», «Природа», «Родные», «Свобода», «Смерть», «Совесть», «Среда», «Судьба», «Счастье», «Творчество», «Труд», «Ум» и некоторые другие.

Отдельные выпуски словаря целесообразно посвящать ценностям одного типа (морально-нравственным, религиозным, психологическим, эстетическим, познавательным, бытийным, утилитарно-практическим, экономическим). В первую очередь интересно продемонстрировать систему духовных, этических ценностей писателя. В рамках выпуска словарные статьи целесообразно расположить в соответствии с формальным, алфавитным принципом заголовочных слов-маркеров.

Поскольку индивидуальная концептосфера строится на основе общезначимой, постольку кажется целесообразным включать в словарь представление о концептах, отраженное в системе общенационального языка. Сложным моментом здесь оказывается обращение к толковым словарям, которые должны продемонстрировать языковую семантику единиц-маркеров. Очевидно, наиболее рационально использовать лексикографические источники второй половины XIX – первой половины XX в. – «Толковый словарь живого великорусского языка» В. И. Даля, «Толковый словарь русского языка» под ред. Д. Н. Ушакова и семнадцатитомный «Словарь современного русского литературного языка». К сожалению, ни один из них не может претендовать на роль единственно достаточного, поскольку первый отражает языковое состояние эпохи, предшествовавшей формированию языковой личности А. П. Чехова, а два других в какой-то мере создавались с опорой на идеологию советского времени. Тем не менее продемонстрировать мировидение отдельной креативной языковой личности можно лишь на общезначимом фоне.

Семантизация каждого компонента концептуальной парадигмы вряд ли целесообразна: это сделает словарь чересчур объемным. Имеет смысл просто распределить единицы по уровням концептуальных парадигм (ядро: центр и прицентровая часть; периферия).

Большую лингвокультурную ценность в познании концептов представляют собой разнообразные устойчивые словесные комплексы – фразеологические единицы, пословицы и поговорки. Они также должны найти место в словаре.

В задачу словаря не входит демонстрация абсолютно всех случаев употребления той или иной языковой единицы, отражающей специфику отдельных концептов в текстах писателя. Следует выявить произведения, в которых наблюдается скопление лексических, фразеологических и паремиологических единиц, образующих отдельные концептуальные парадигмы, и в рамках отдельных статей проанализировать особенности их реализации. Фрагменты текстов произведений А. П. Чехова должны выполнять как семантизирующую роль (высказывания самого автора, по которым можно составить его представление об анализируемом концепте), так и иллюстративную (цитация речи персонажей).

Словарь необходимо снабдить алфавитным указателем упоминаемых языковых единиц с отсылкой к соответствующим статьям и названий включающих их произведений.

Функциональное своеобразие фразеологических единиц в языке произведений М. А. Булгакова

И. Г. Сагирян

Ростовская-на-Дону государственная академия сельскохозяйственного машиностроения

Фразеологическая единица, прагматическая заданность, функция, экспрессивность

Summary. The article is devoted to analysis of phraseological units in the language of prose of M. Bulgakov. The paper concerns the originality of their functioning in the individual style of the writer.

Во все времена произведения русских поэтов и писателей являлись неисчерпаемым источником пополнения фразеологического состава русского языка. Художественная проза М. Булгакова в свою очередь выступает ярким тому доказательством, представляя собой образец оригинального соотношения традиционных и индивидуально-авторских фразеологических единиц, которые выполняют ряд важных для

решения творческих задач повествования функций. К числу наиболее значимых следует отнести **прагматическую функцию**.

Фразеологизмы используются как средство воздействия на эмоциональную и интеллектуальную сферы адресата. В художественном тексте воплощена авторская модель соответствующего фрагмента действительности, предусматриваю-

щая его образное восприятие. Именно в образном восприятии заложен воздействующий потенциал текста. Информация, которую несут фразеологизмы, подается писателем как прагматически заданная. Через них в совокупности с другими прагматическими средствами читатель получает художественное впечатление, обогащенное новыми представлениями о персонаже или событии. В этом отношении представляют интерес фразеологизмы, направленные на создание комического эффекта. Особенность их употребления заключается в лаконичности и способности сочетать несочетаемое с логической точки зрения представления. М. Булгаков, оставляя неизменным лексическое значение традиционных фразеологизмов, намеренно искажает их формально-грамматическую структуру. Возникающий между традиционным и авторским фразеологизмами контраст приводит к эмоциональной выразительности и играет важную роль в механизме прагматического воздействия на читателя. При нарочитом изменении лексического состава происходит замена одного или нескольких компонентов фразеологизма. Например: *...Видите, он глаза вознес к небу* (возвел); *Вьюга в подворотне ревет мне отходную* (петь отходную); *А то ведь fortuna может и ускользнуть* (отвернуться).

Наряду с лексическими преобразованиями возможны и морфологические изменения в пределах формы компонентов фразеологических единиц при сохранении лексического и категориально-грамматического значений. Например: *Этот валяющий дурака – кот Бегемот* (валять дурака); *Без драм, без драм, – гримасничая, отозвался Азazelло, – в мое положение тоже нужно входить* (войти в положение); *Пес совершенно затуманился, и все в голове у него пошло кверху ногами* (вверх ногами).

Синтаксические варианты фразеологизмов сравнительно редки и представляют собой внутритекстовые преобразования, не изменяющие семантического тождества: *Мое открытие, черти бы его съели, с которым вы носитесь, стоит ровно один ломаный грош* (гроша ломаного не стоит).

Фразеологизмы экспрессивны, выразительны по своей сути, так как являются элементом новизны и неожиданности в высказывании. Этим фактом обусловлена реализация **экспрессивно-оценочной функции**. С явным ироническим оттенком фразеологические единицы способны выражать отношение говорящего к предмету речи, субъектам и объектам окружающей действительности. Через характеристики, предлагаемые автором, рассказчиком, персонажем, в употреблении фразеологизма прослеживается отчетливо разговорная стилистическая окраска. Экспрессивные фразеологизмы усиливают оценочность, способствуют проявлению метафорических смыслов, эмотивных коннотаций, используются для намеренного подчеркивания необходимых автору сторон высказывания: *Запах от блюда шел такой, что рот пса немедленно наполнился жидкой слюной. «Сады Семирамиды!» – подумал он и застучал, как палкой, по паркету хвостом; ...Он едва самого меня не свел с ума, доказы-*

вая мне, что меня нету!; ...Один горожанин... без всякого пятого измерения и прочих вещей, от которых ум заходит за разум, мгновенно превратил ее <квартиру> в четырехкомнатную...

Фразеологические единицы в произведениях М. Булгакова призваны выполнять **сатирическую функцию**. Писатель создает и использует нестандартные, необычные по экспрессии фразеологизмы с целью поддержания сатирической тональности художественного текста. В зависимости от прагматической установки и эмотивно-оценочного содержания фразеологизмы могут дать критическую оценку явлению, указать на комические ситуации, с оттенком иронии написать образ, наполнить сарказмом высказывание в целом. Сатирические эффекты возникают за счет употребления фразеологизмов, в состав которых входит просторечная или жаргонная лексика, а также за счет преобразования традиционных фразеологизмов. Сатирическому изображению подвергаются как бытовые, так и общественно-политические реалии: *Ведьма – сухая метель загремела воротами и помелом съездила по уху барышню; Пес подошел нос кверху, еще раз обнюхал шубу и уверенно подумал: «Нет, здесь пролетарием и не пахнет...»*; *Толстяк радостно осклабился, видя, что Маргарита не сердится, и восторженно сообщил, что оказался без брюк в данный момент лишь потому, что по рассеянности оставил их на реке Енисее, где купался перед тем, но что он сейчас же летит туда, благо это рукой подать, и затем, поручив себя расположению и покровительству, начал отступать задом и отступал до тех пор, пока не поскользнулся и навзничь не упал в воду.*

Важная роль в решении прагматических задач повествования отводится авторским идиомам. Сохраняя принадлежность автору, эти особые выражения обладают лексической лаконичностью и смысловой емкостью. Они свободно переносятся в разговорную речь, сливаются с ней и воспроизводятся как застывшие стереотипные выражения. Авторские идиомы отличаются как образностью, так и эмоционально-стилистической окраской. Приспособленные к тексту, они имеют свою экспрессию и одновременно становятся конкретно-направленными, что значительно расширяет возможности их функционирования. Например: *Человеку без документа строго воспрещается существовать; Чисто, как в трамвае; Слоны – животные полезные; Нет документа, нет и человека; Положение серьезное, но отнюдь не безнадежное.*

Используя фразеологизмы в художественном тексте, автор получает возможность указать на разного рода эмоциональные реакции персонажей, их ментальные действия, подчеркнуть некоторые особенности речи, выразить разнообразные чувства, другими словами, ярко и эффективно выделить те или иные признаки объективной действительности. Фразеологизмы способствуют проявлению авторского идиостилия и используются для решения стилистических и прагматических задач.

Адъективная метонимия в художественном тексте

М. В. Сандакова

Вятский государственный гуманитарный университет, Киров

Адъективная метонимия, художественная проза, механизмы дискурсивной метонимии, эллипсис, когезия

Summary. The article deals with: 1) mechanisms of adjectival discourse metonymy; 2) the role of attributive adjective in realization of cohesion; 3) the types of text connections of adjectives; reiteration, derivational and semantic connection; 4) anaphoric and cataphoric attributes.

Наряду с лексической (словарной) адъективной метонимией, связанной с формированием нового значения прилагательного (*добрый человек* → *добрые глаза*, *гениальный* → *гениальные стихи*), возможны контекстные смещения определений, которые получили терминологические названия «метонимический эпитет», «авторская метонимия», «дискурсивная метонимия» [1]. Дискурсивная метонимия возникает в процессе креативной деятельности говорящего в дискурсе (контексте) как окказиональное смещение определения в рамках изображаемой ситуации, когда свойство «случайно» передается от одного участника другому. Дискурсивная метонимия не связана с семантической деривацией и не приводит к формированию у прилагательного вторичного метонимического значения.

Существует по крайней мере три механизма осуществления адъективной дискурсивной метонимии прилагательного: 1) эллипсис; 2) номинативная подмена определяемого; 3) словообразовательный механизм ([3]).

1. Эллипсис. О дискурсивных метонимических словосочетаниях со смещенным прилагательным можно говорить как о результате семантического эллипсиса, при котором смысловая конденсация приводит к структурному сокращению синтаксической единицы. Для дискурсивной метонимии эллипсис является живым процессом, в отличие от метонимии лексической. *Затем он вынул из тряской, скрипучей темноты шкапа черный костюм, тощую пачку белья, пару тяжелых сапог с медными кнопками* (В. Набоков. Машенька). Смещение *скрипучие дверцы* → *скрипучая темно-*

та может быть объяснено как результат эллиптического сокращения конструкции *темнота шкапа со скрипучими дверцами*. Метонимическое словосочетание не всегда поддается реконструкции до вполне определенной синтаксической структуры, ср.: *День кончился. Потный грохот, липкую грязь, вонь, людское копошенье – все погрузили на тележки и вывезли прочь* (Т. Толстая. Серафим).

2. Номинативная подмена определяемого. Если при эллипсисе возможность смещения определения обычно обусловлена вовлеченностью объектов в одну ситуацию, то здесь смежность носит логический характер: наблюдается номинативное различие определяемых при их денотативном тождестве. Определяемое имя подменяется другим именем, которое выражает предикативную характеристику объекта / явления, имеющегося в виду. Как правило, это связано с выражением имплицированных смыслов в тексте. Определенный имплицированный смысл служит базой для образования метонимического словосочетания. Предицирование объекту какой-либо характеристики или отнесение его к какому-либо классу обычно составляют пресуппозицию высказывания с дискурсивной метонимией прилагательного, ср. описанные в работе [4] «имплицитно предицируемые сообщения». *Миллион декалитров спирта пошел в обмен на племенной завод имени Ленина с дальнейшим полным исчезновением как кошмарного имени, так и **быстроногого содержания*** (В. Аксёнов. Кесарево свечение). Пресуппозиция *На племенном заводе разводят лошадей / Лошади – «содержание» племенного завода* делает возможным смещение **быстроногого** лошади → **быстроногое содержание**.

3. Словообразовательный механизм. Прилагательное, образуемое от имени одного из участников ситуации или от предиката, соединяется с «чужим» определяемым *...Иван Евдокимович... толковал о «гексаметре», страшно **рубя** на стопы голосом и рукой каждый стих из Гнедичевой «Илиады», – вдруг на дворе снег завизжал как-то иначе, чем от городских саней... я всхлынул в лице, мне было не до **рубленого гнева** «Ахиллеса, Пелеева сына», я бросился стрелмав в переднюю... (А. Герцен. Былое и думы)*. Метонимическое сочетание возникло благодаря образованию прилагательного от глагола: **рубить стих (голосом и рукой)** → **рубленный гнев**.

Дискурсивная метонимия прилагательного расширяет возможности употребления определений. Она составляет яркую особенность художественных текстов: семантическое несогласование компонентов словосочетания, нетривиальность и даже парадоксальность их соединения друг с другом повышают экспрессивность текста, привлекают внимание читателя. Однако дискурсивная метонимия выполняет не только эстетическую функцию, она принимает участие в

организации текста. Дискурсивные метонимические словосочетания соединяют между собой отдельные части текста (как находящиеся рядом, так и расположенные дистантно), с их помощью осуществляется когезия – «особые виды связи, обеспечивающие континуум, т. е. логическую последовательность, (темпоральную и / или пространственную) взаимозависимость отдельных сообщений, фактов, действий и пр.» [2, 74].

Метонимическое определение может осуществлять такие виды текстовых связей, как: 1) повтор; 2) словообразовательно-семантическая связь; 3) лексико-семантическая связь. Самым характерным из них является повтор определения, встречающегося на определенном текстовом отрезке при разных определяемых существительных (двух и более): *В ее жизни тогда был **голубой период**. <...> ...Ей обломился **голубой импортный костюм**... <...> Но **голубой цвет маркий**. Тогда она сказала: «Надо что-то купить еще **голубое**. На смену». И купила платье в бирюзу. <...> Ее, имеющую в жизни **однажды голубое счастье**, прижало лицом к черному без края пространству... (Г. Щербакова. Актриса и милиционер)*.

С точки зрения направления текстовых связей, можно выделить три типа определений: 1) анафорические определения; 2) катафорические определения; 3) определения, совмещающие анафорические и катафорические функции. Наиболее часты анафорические определения, содержащие отсылку к уже сказанному в предтексте. Пример совмещения анафорических и катафорических функций: *Но **однажды** на участок будущей стройки въехал грузовик, и с него была снята очень странная, огромная, запеленутая в полиэтилен вещь. С моего **любопытного крылечка** было хорошо видно трудное стягивание вещи с кузова. Работники **кряхтели** и **матерились**, не зная, как ухватить это нечто. В конце концов они бухнули это на землю, а потом подтащили и уложили это на освобожденную для бани территорию (Г. Щербакова. Кровать Молотова)*. Сочетание **любопытное крылечко**, раскрывающее состояние растущего любопытства героини, объясняется смыслом предшествующего высказывания и в то же время обращено к последующему фрагменту.

Литература

1. Раевская О. В. О некоторых типах дискурсивной метонимии // Изв. АН. Серия литературы и языка. 1999. № 58. № 2. С. 3–12.
2. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. М., 1981.
3. Сандакова М. В. О механизмах дискурсивной метонимии прилагательного // Филологические науки. 2004. № 3. С. 106–112.
4. Федосюк М. Ю. Неявные способы передачи информации в тексте М., 1988.

О возможности соединения

литературоведческих понятий с лингвистическими

М. Ю. Сидорова

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

Грамматика, текст, терминология, сюжет, видо-временные функции предикатов

Summary. The gap between terms of linguistics and literature studies which exists in the minds of our Russian language and literature students is easy to overcome if we treat grammar as an intermediary between the author's non-linear, often non-verbal and unstructured original intention and the linear and structured verbal text. The way of bringing together linguistics and literature notions starts with finding a correlation between such terms as «plot», «genre», «composition» and the concepts of communicative grammar: textual functions of predicates, subject perspective, communicative register, dictum and modus.

1. К концу обучения на русском отделении филологического факультета в сознании будущих преподавателей, переводчиков, редакторов, журналистов и т. д. формируется наряду с набором необходимых и полезных знаний ряд искаженных представлений. Среди них, например, представление о языке как о наборе единиц разных уровней, систематизированных лишь только парадигматически в пределах каждого отдельного уровня, а о говорящем / пишущем как о человеке, выполняющем правила и слепо реализующем закономерности системы языка, обладающем свободным выбором лишь в пределах стилистического варьирования. Или представление об объективном и всеобъемлющем характере школьных формулировок, дословно или в слегка измененном виде, переносящихся в университетский курс, та-

ких как: «Глаголы *варить, курить, писать* обозначают действие», «Противопоставление по виду в парах *выходить – выйти, снимать – снять, ложиться – лечь, чернеть – почернеть*» – это есть противопоставление по результативности / нерезультативности действия», «Деепричастие обозначает дополнительное действие в предложении», «Прошедшее время обозначает действие в прошлом, до момента речи, а настоящее время – действие в настоящем, узко или широко понимаемом» и под. (Подчеркнем, что приводимые примеры являются не формулировками, которые предлагают преподаватели и университетские учебники, а типичными, статистически подавляющими определениями, которые даются студентами-русистами четвертого года обучения, т. е. студентами уже фактически завершившими курс русского

языка.) Наконец, во многом в результате специализации по русскому языку или русской литературе, в головах у студентов к IV курсу складывается непроходимая граница между системами литературоведческих и лингвистических понятий:

жанр	вид
сюжет	время
композиция	лицо
система персонажей	модальность
пейзаж	падеж
портрет	субъект
лирика	предикат
проза	диктум
поэзия	модус
и т. д.	коммуникативный регистр
	и т. д.

2. Как соединить эти, казалось бы, непересекающиеся ряды? Это можно сделать, если грамматика осмысливается не просто как правила оперирования языковыми элементами, но и как принцип развертывания замысла (иногда несловесного, недискретного и нелинейного, порой неясного, неограниченного – кроме как пределами человеческого воображения) в текст – линейную и дискретную материальную последовательность языковых знаков, имеющую начало и конец, причем набор используемых знаков и возможности их использования ограничиваются (или: определяются) тем языком, на котором воплощается замысел. Язык является проводником на пути от начальной темы, восприятия-стимула, клубка роящихся идей к тексту, и он же может быть преградой воплощению задуманного или увиденного. Не случайно нет в русской классической литературе ни одного автора, который бы не выразил в своих художественных творениях или на страницах дневника, в публицистике либо в переписке своего неудовлетворения возможностями языка, порой отчаяния от неспособности с достаточной силой, яркостью, точностью передать желаемое. Но в то же время мы находим у классиков и свидетельства радостного удивления выразительными возможностями языка, его неисчер-

паемостью, восхищения безграничностью его смыслового и структурного потенциала.

3. Путь к соединению литературоведческих и лингвистических терминов в филологической теории, практике анализа текста и в сознании студентов можно начать, например, с термина «сюжет», со стороны литературоведения, и с терминов, описывающих грамматику глагола и регистровое устройство текста (вид, время, лицо, модальность, видо-временные функции, коммуникативный регистр) – с другой. На этом пути в поле зрения закономерно вовлекаются термины, связанные с диктумно-модусным устройством предложения и текста, их субъектной перспективой, поскольку развитие сюжета в художественном произведении осуществляется не в безвоздушном пространстве, он движется через сферы сознания автора и персонажей, выступающих как действующие (акциональные), воспринимающие (перцепционные), размышляющие и оценивающие (рефлексирующие) субъекты.

4. Вторая линия взаимосвязи между лингвистическими и литературоведческими терминами вырастает из соотношения понятия о жанровой принадлежности словесного произведения с его регистровой композицией.

5. Наконец, из всего изложенного вырастает вывод о том, что использование термина «композиция» в литературоведческом смысле и в лингвистическом (как это делают, например, Г. А. Золотова и специалисты ее школы, говоря о синтаксической композиции) не противоречиво. Созидательная работа автора текста, которую Р. О. Якобсон лаконично характеризовал как «селекция и комбинация» (образов, тем, слов, грамматических форм) проходит как в области плана содержания, так и в области плана выражения, причем практически одновременно: невозможно выбирать и располагать слова и предложения вне отбора и сочетания идей и образов, невозможно и обратное. Более того, гармония между единицами плана содержания и литературными и языковыми структурами, в которых они воплощаются, определяется совместно законами литературы как вида искусства и законами языка и служит критерием оценки качества художественного произведения.

Структурно-семантические характеристики интродукции художественного текста

Н. В. Смирнова

Московский государственный гуманитарный университет им. М. А. Шолохова

Интродукция инициальности структура семантика

Summary. The article is devoted to the description of the main structural and semantic characteristics of the initial fragment of a fiction text.

Выдвижение текста в качестве объекта лингвистического исследования сопряжено с необходимостью его структуризации. Членение текстового пространства может проводиться по разным направлениям: объемно-прагматическому, базирующемуся на учете размера части и установки на внимание читателя; контекстно-вариативному, опирающемуся на характер речевых актов; композиционно-тематическому, отражающему постулатное развертывание содержания текста. Каждый из представленных подходов к сегментации текста постулирует особый статус начального фрагмента литературного произведения – интродукции. Начало может интерпретироваться в качестве одного из дифференциальных признаков художественного универсума, определяющего его своеобразие по сравнению с реальным миром.

Акцентуация внимания на отношении, возникающем по оси текст-читатель, позволяет рассматривать начало в составе основных сильных позиций, к которым также относятся заглавие, эпиграф и конец текста. Понятие сильной позиции базируется на когнитивном феномене выдвижения, обеспечивающем помещение на передний план важных по своей значимости языковых форм, что способствует фокусированию внимания на определенной части текста, характеризующейся наибольшей степенью информативности. К дифференциальным признакам, определяющим типологию сильных позиций, относятся место в тексте, характер передаваемой информации, взаимоотношения с текстом, сочетание с другими типами выдвижения, оформление границ.

Собственно лингвистический подход к началу текста восходит к понятию инициальности. Фиксируемое в категории инициальности своеобразие построения начальных предложений находится в непосредственной связи с линейным развертыванием текста. В русле заданного подхода Р. Харвегом была разработана концепция синтагматической субституции, связанная с заменой инициальных элементов текста кореферентными элементами. Для восстановления нормативной последовательности единиц Р. Харвег использовал операцию расширенного катализа, позволяющую воссоздать инициальные структуры, предшествующие предложениям с анафорическими субститутами.

Дальнейшее развитие категории инициальности в трудах В. Дресслера привело к утверждению о том, что в начале текста должны отсутствовать сегментные средства сверхфразовой связи – обратно направленные (графически левонаправленные) коннекторы. Инициальные предложения, построенные с учетом запрета на использование левонаправленных средств связи (коннекторов и анафорических субститутов), характеризуют стилистически немаркированные тексты, которые могут быть приняты в качестве эталона, по степени удаленности от которого определяется неклассичность построения текста. Ярким примером неклассического повествования служит рассказ Владимира Набокова «Круг». Инициальное предложение рассказа противоречит всем параметрам немаркированной интродукции: *Во-вторых, потому что в нем разыгралась бешеная тоска по России.* Сразу три элемента начального предложения (*во-вторых;*

потому что; в нем) являются левонаправленными и вызывают требование предшествующего контекста.

В рассмотрении начального фрагмента с точки зрения процесса линейного порождения текста доминирует ориентация на формальное представление когезии, связность признается основополагающим свойством текста.

Помимо связности к фундаментальным характеристикам текста относятся целостность, реализация которой требует отграниченности текстового пространства от внетекстового. В этой связи интродукция выступает в качестве сигнала, свидетельствующего о переходе от действительного мира к мыслимому миру произведения, выполняя тем самым делимитативную функцию. Интенциональная трактовка внутреннего мира художественного текста предполагает, что на этапе интродукции начинается конструирование в сознании

читателя системы объектов, формирующих универсум литературного произведения.

Специфика литературной коммуникации предопределяет необходимость введения информации о речевой ситуации непосредственно в рамках художественного текста. Исходная коммуникативная ситуация, представленная в интродукции, выступает в качестве ориентира для всех последующих перемен базовых составляющих речевого события. Основополагающие координаты прямого речевого акта, фиксируемые дейктическими местоимениями *я-здесь-сейчас*, трансформированные в субъектную, локальную и темпоральную текстовые проекции, требуют своего введения в интродукцию художественного произведения. Таким образом, доминантной функцией интродукции является задание координат мыслимого мира произведения.

О влиянии гендерного фактора на выбор языковых средств автора в произведениях А. С. Пушкина (на примере галлицизмов)

Т. В. Стрекалёва

Сибирский государственный аэрокосмический университет им. М. Ф. Решетнёва, Красноярск

Галлицизмы, А. С. Пушкин, гендерный фактор

Summary. This article deals with the Gallicisms. The analysis of the characters' speech shows that the choice of the language tools is defined by gender. The women in Pushkin's works use the Gallicisms more than the men. Besides, almost all the Pushkin's letters to women are written in French.

Термин «гендер» появился в языкознании сравнительно недавно. Изучение гендера подразумевает рассмотрение и анализ взаимодействия языка и пола. Объектом нашего исследования являются галлицизмы в произведениях А. С. Пушкина. Проведенный анализ фактического материала («Евгений Онегин»; «Выстрел», «Барышня-крестьянка», «Рославлев», «Дубровский», «Пиковая дама», «Арап Петра Великого»; письма с 1815 по 1837 год) дает нам основание полагать, что выбор галлицизмов в качестве языковых средств автора является гендерно обусловленным.

Иноязычная речь участвует в формировании стиля многих произведений русской литературы, особенно в том случае, когда ее вкрапления многочисленны и носят системный характер.

В произведениях Пушкина мы находим галлицизмы, достаточно ассимилированные в русском языке. Язык писателя также богат изолированными в русском тексте, французскими вкраплениями. А также мы имеем дело с таким феноменом, как иноязычные тексты (ряд произведений А. С. Пушкина написаны на французском языке).

Мы считаем, что выбор галлицизмов в качестве языковых средств определяется гендерным фактором. В ходе исследования галлицизмов в произведениях А. С. Пушкина было выявлено, что женщины пушкинской эпохи более склонны к употреблению галлицизмов, чем мужчины.

Е. Дмитриева в своей работе [4, 80] рассматривает функционирование французского языка в эпистолярном стиле. Существует ряд случаев, в которых при личной и деловой переписке в конце XIX – начале XX в. употребление французского языка являлось необходимым. Исследователь отмечает, что письма, обращенные к женщинам (признания в любви) писались только на французском языке.

Проведенный нами статистический анализ писем Пушкина с 1815 по 1837 г. дал следующие результаты: 1) около 90% писем женщинам написаны на французском языке. 2) письма на французском языке, адресатом которых является мужчина, составляют 14% от общего количества писем мужчинам. Таким образом, большинство писем, написанных женщинам, – на французском языке (А. Керн, Осиловой, Хитрово, и т. д.). Исключения составляют письма жене Наталье Пушкиной. Интересен тот факт, что все письма, написанные Н. Гончаровой полностью на французском языке. Язык писем супруге – русский. В письмах редко встречаются французские вкрапления, чаще всего представляющие собой цитирование.

Б. В. Томашевский в [3, 301] отмечает, что при передаче письменных форм А. С. Пушкин всегда сохраняет иноязыч-

ный текст. Однако мы не согласны с данным утверждением. Одно из самых ярких писем в текстах Пушкина, письмо Татьяны Лариной, написано на русском языке. Не возникает сомнения, что в оригинале язык письма – французский. Об этом говорит сам автор:

*...Я должен буду, без сомненья,
Письмо Татьяны перевести.
...Итак, писала по-французски.*

Пушкин считал французский язык языком любовного дискурса. На его взгляд, русский язык не был предназначен для любовных разговоров. Подтверждение этого мы находим в романе «Евгений Онегин»: *Доныне дамская любовь не изъяснялася по-русски* (ЕО, 234). Объяснения в любви могли осуществляться исключительно на французском языке. Даже если любовный разговор передавался Пушкиным на русском языке, мы можем предположить, что беседа проходила именно на французском.

Как отмечает Г. В. Маркелова, французский язык занимал особое место в произведениях Пушкина в речи женщин. «Именно женский французско-русский билингвизм неоднократно отмечался Пушкиным и подавался им как характерная черта русской речи» [2, 84]. По этой причине французский язык являлся языком культурного общения, который предназначался для разговоров и переписки с женщинами.

Представляется, что в образе Татьяны Лариной автор раскрывает свое собственное отношение к французской культуре. Роль галлицизмов в создании речевой и психологической характеристики героини огромна. Несмотря на то, что Татьяна не произносит ни одной французской фразы на протяжении всего романа, присутствие французской культуры и французского языка четко прослеживается:

*Счастливой силою мечтанья
Одушевленные созданы,
Любовник Юлии Вольмар,
Малек-Адель и де Линар...*

Татьяна интересуется французской культурой, которая, прежде всего, знакома ей по произведениям французских авторов:

*Она влюблялася в обманы
И Ричардсона, и в Руссо...*

Галлицизмы мы находим и в оценке героини самим автором:

*Она казалась верный снимок
Du comme il faut...*

Рамки данных тезисов не позволяют дать полный и многогранный анализ галлицизмов. Однако из вышесказанного видно, что влияние гендерного фактора на выбор языковых средств автора в произведениях А. С. Пушкина является очевидным.

В современной лингвистике проблема социокультурного пола вызывает большой интерес исследователей. Важен тот факт, что само обращение к гендерным проявлениям в общественной жизни, в том числе и в языке, также обусловлено гендерным фактором.

Литература

1. Ахингер Г. Пушкин и Сент-Бёв. Лирика Сент-Бёва в оценке Пушкина // Вестник Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. 1998. № 1. С. 23–37.
2. Маркелова Г. В. «...Язык чужой не обратился ли в родной?». А. С. Пушкин о месте родного и иностранного языков в речи женщин // Русская речь. 2004. № 2. С. 84–88.
3. Томашевский Б. В. Пушкин. Работы разных лет. М., 1990.
4. Dmitriéva E. Un bilingue parfait: Pouchkine et la langue française // Иностранные языки в школе. 1999. № 3. С. 79–84.

Роль стихотворного языка в постановке П. Фоменко «Египетские ночи»

М. Танака

Токийский государственный университет (Япония)

Стихотворный язык, звук, ритм, текст, реконструкция

Summary. Russian modern director, Petr Fomenko, continues to develop his dramatizing methods of Russian classic literature. In «Egyptian nights» (2002) Fomenko has approached more involved theme: create solid structure from diverse texts in Pushkin's works in theatrical phase. The presence of poetic language complicates the whole structure, while its peculiarity enables the director to present his interpretation of original texts in the unique way.

1. Сообщение посвящено анализу особенностей подхода режиссера к авторскому тексту в постановке «Египетские ночи» (Мастерская Фоменко, 2002 г.).

Петр Наумович Фоменко – замечательный представитель современного русского театра, творчество которого тяготеет к русской классике. Оригинальность театральных приемов режиссера и глубина проникновения в авторский текст при «переводе» его в театральное пространство позволяют зрителям по-новому взглянуть на литературный источник. В репертуаре П. Фоменко большое место занимают инсценировки произведений А. С. Пушкина. Значительного успеха мастер добился в постановке «Пиковой дамы» (Театр им. Вахтангова, 1996 г.). А «Египетские ночи» стали новым шагом на пути поисков методов театральных реконструкций пушкинских произведений.

2. В тексте «Египетских ночей» А. С. Пушкина наблюдается своеобразная двухслойная структура: внешняя *прозаическая* часть, включающая эпизод из жизни светского общества XIX века, обрамляет внутреннюю – легенду, связанную с историей Древнего Египта, рассказываемую *поэтом*-импровизатором. По сравнению с предыдущими постановками режиссер поставил перед собой более сложную задачу, так как в этом спектакле единое речевое сценическое пространство создается из очень разных текстов, не только прозаических, но и стихотворных. К тому же режиссер старается найти ответы на вопросы, возникающие в связи с незавершенностью повести, используя материалы одноименного произведения В. Брюсова.

3. Один из главных вопросов в этой инсценировке – что такое стихотворный язык, чем он отличается от прозаиче-

ского языка. В интродукции спектакля на зрителей обрушивается мозаичный поток поэтических строк А. С. Пушкина, различных по времени написания, тематике, звучанию. Выразительное чтение актеров постепенно наполняет зал стихийной, на первый взгляд, но чарующей полифонической атмосферой поэзии А. С. Пушкина. Поэтические строки, набегая друг на друга, своей мелодикой будят память тех зрителей, которым дорог мир творчества любимого поэта. С помощью полного силы стихотворного языка А. С. Пушкина режиссер с первой минуты спектакля создает в зрительном зале иное измерение. Эта находка П. Фоменко стала возможной только благодаря тонкости его восприятия текста и четкости творческого мировоззрения режиссера.

4. Представив потенциал поэтического языка А. С. Пушкина в интродукции, режиссер продолжает поиски оптимальных приемов интерпретации текстов в картинах петербургского светского общества. Стихотворный язык используется в инсценировке прозаических текстов, и своеобразие «перевода» показывает глубину воспроизведения содержания текста. Например, изначально у Пушкина характеристика героя дана двойственно: не очень одаренный поэт и петербургский денди. Режиссер выводит героя, Чарского, в образе нерешительного молодого человека, сидящего среди двух очаровательных женских фигур, символизирующих не только светские типажи, но и разные стороны искусства. Эти две музы борются друг с другом, каждая тянет героя к себе, и в результате они разрушают его внутренний мир. Орудием борьбы и разрушения здесь является особый ритм, которым наделена каждая муза. Так режиссер использует потенциал стихотворного языка в своей интерпретации прозаического текста.

Пародийные челобитные в русской рукописной литературе XVII–XVIII вв.

Л. А. Трахтенберг

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова
Русская литература XVII–XVIII вв., поэтика, пародия, челобитные

Summary. The genre of parodic suit was rather widespread in Russian manuscript literature of the 17th and 18th centuries. It is characterized by the contrastive combination of legal formulae (reproduced or parodically transformed) and such devices as rhyme, personification, irony, parallelism; that contrast is an important feature of the genre. This genre may be described with the help of a field model, the margins of the field including suits in verse, which are literary but not parodic by their intention.

Жанр пародийной челобитной достаточно широко распространен в русской рукописной литературе XVII–XVIII вв. Число текстов, которые с большими или меньшими основаниями могут быть рассмотрены как пародийные челобитные, достаточно велико, чтобы можно было сопоставить их с целью выявления жанрообразующих особенностей; а это, в свою очередь, чрезвычайно важно для истории русской рукописной пародии XVII–XVIII вв. хотя бы постольку, поскольку другие пародийные жанры, как правило, представ-

лены меньшим числом текстов и, соответственно, такой возможности не дают. Известная «Калязинская челобитная» – хрестоматийный, но не единственный образец жанра. Яркими его образцами также являются более поздние «Челобитная к Богу от крымских солдат», «Прошение в небесную канцелярию», «Челобитная от ера». Кроме того, интересная пародийная челобитная есть в составе «Дела о побеге из Пушкинских улиц белого петуха от курицы» – произведения, состоящего из пародий на различные деловые жанры; также

обращают на себя внимание ранние «Челобитная» и «Список с челобитной», опубликованные И. А. Шляпкиным в приложении к его работе «Сказка об Ерше Ершовиче сыне Щетинникове».

Наиболее очевидной и, вероятно, важнейшей формальной особенностью жанра является следование формуляру пародируемого жанра-образца. Воспроизведение характерных для него формул может быть разного рода: от достаточно точного следования им («Калязинская челобитная»: *Великому господину преосвященному архиепископу Симеону тверскому и каишнскому* – ср. в подлинной челобитной: *Великому господину преосвященному Иосифу митрополиту рязанскому и муромскому*) до пародийной трансформации – искажения (в «Челобитной от ера»: *Всепрезнаменнейшая, всезнающая и достопочтенная Академия Наук! Премногомилостивая моя госпожа* – ср.: *Всепресветлейшая державнейшая великая государыня императрица Екатерина Алексеевна самодержица всероссийская государыня всемилостивейшая*). Однако это не единственная важная формальная характеристика пародийных челобитных. Все названные тексты, кроме «Челобитной от ера», рифмованные. Но и «Челобитная от ера» не лишена ярких формальных особенностей, резко отличающих ее от пародируемого жанра: в ней последовательно проведено разнервное олицетворение (в роли «челобитчика» выступает буква ъ). С другой стороны, в некоторых произведениях, где рифма есть, имеются и другие специфичные для них доминирующие на протяжении всего текста приемы: для «Калязинской челобитной» таким приемом будет, прежде всего, ирония (*Да он же, архимарит, приехав в Колязин, почал монастырской чин разорять, пьяных старых всех разганял*), а также остранение – перифрастическое описание (*приказал пенку в веревки свивать да четверо загигать, да на короткие палки навязать, а велел их шелепами называть* и т. д.), для «Челобитной к Богу от крымских солдат» – параллелизм (*Адам чрез жену лишился приятного раю, / Чрез то же лишены и многие отеческого краю; / За грех Адам лопатю землю рыл, / Для чего он нам к вящему след открыл*).

Содержательное сходство менее очевидно, но некоторые закономерности прослеживаются и здесь: содержание большинства произведений связано со сферой быта. В «Калязинской челобитной», «Деле о побеге...», «Прошении в небесную канцелярию» находим яркие бытовые картины; даже в «Челобитной к Богу от крымских солдат», где ставятся, по существу, философские вопросы, очевидна бытовая основа: именно повседневная жизнь становится здесь предметом философского осмысления. Эта особенность пародийных челобитных легко объяснима: ее источник можно видеть в пародируемом жанре, содержание которого также, как правило, бытовое.

К этим произведениям примыкают иные, не обладающие всеми признаками жанра, но по ряду особенностей с ним сближающиеся. Это, например, «В сотенную Глуховскую канцелярию слезно рыдающее доношение», не воспроизводящее, в отличие от наиболее характерных образцов жанра, формуляра подлинной челобитной, но также содержащее пародий-

ное изложение просьбы. В этом произведении много библейских аллюзий, помещенных в комический контекст, и эффект пародийности создается за счет несоответствия их этому контексту. С другой стороны, с рассматриваемым жанром сближаются стихотворные прошения (Екатерине I – певчих Журавля и Кружка и Екатерине II – поручика В. Анненкова): они, видимо, не могут считаться пародиями уже по той причине, что, вероятно, действительно должны были выполнять функцию прошений, однако литературная форма не позволяет причислить их к деловым документам. Их приходится признать своеобразной переходной формой, располагающейся между деловой письменностью (к которой они, по-видимому, близки по содержанию) и литературой (к которой их можно отнести по формальным признакам). Представляется, что для описания жанровых характеристик пародийных челобитных наиболее адекватной может быть полевая концепция устройства жанров, аналогичная, в основных чертах, полевой концепции явлений языка. При таком подходе жанр в целом можно представить как поле, в центре которого находятся тексты, обладающие наибольшим числом жанрообразующих признаков, а на периферии – тексты, обладающие лишь некоторыми признаками. К периферии поля будут в таком случае примыкать и стихотворные прошения, не обладающие набором признаков, достаточным, чтобы отнести их к жанру пародийной челобитной, но по некоторым признакам сближающиеся с ним.

Соединение в пародийных челобитных таких характеристик, как формуляр делового жанра и художественные приемы, производит впечатление контраста, и это впечатление, видимо, не случайно. Можно предположить, что именно противоречие между композицией и языком документа, с одной стороны, и художественными приемами – с другой является основой поэтики жанра пародийной челобитной. Хотя известны случаи использования приемов, которые могут рассматриваться как художественные, в документах XVII в. (и более ранних), представляется, что все художественные особенности пародийных челобитных не могут быть объяснены влиянием жанра-прототипа. Так, в челобитных иногда встречается рифма, но там она используется спорадически, в то время как в пародийных челобитных – организует весь текст. Поэтому, пусть эта рифма сыграла важную роль в становлении русского рифмованного стиха, единственным источником рифмы в пародийных челобитных она, видимо, быть не может: скорее всего, следует признать здесь иное влияние – фольклорное или литературное. Естественно, нехарактерны для подлинных челобитных и другие художественные приемы, используемые в пародиях на них, например, олицетворение: несомненно, олицетворение в «Челобитной от ера» следует отличать от таких случаев, как известная традиционная формула *куды плуг ходил, куды топор ходил, куды коса ходила*. Итак, хотя некоторые элементы художественности в подлинных челобитных присутствуют и это, возможно, оказало определенное влияние на пародийные челобитные, создание пародий есть переход на качественно иной уровень – от делового документа к художественному произведению.

Категория принадлежности в бытовой прозе Н. Лухмановой

А. П. Ушакова

Тюменский государственный университет

Поссесивность, принадлежность, объект обладания, конструкция, посессор

Summary. The article focuses on the problematic points of Possessives in the Russian language their meaning and the category of Relative Possessive.

В современной научной литературе термин *принадлежность* рассматривается по-разному. Методика анализа зависит от исследователя, основные расхождения в понимании термина поссесивности (принадлежности) сводятся к различному толкованию понятий субъекта поссесивности и объекта поссесивности. При этом исследователи обращаются к атрибутивной, предикативной и атрибутивно-предикативной поссесивности. В зависимости от указанной семантики к анализу привлекаются или словосочетания, или предложения. Некоторые исследователи (А. В. Бондарко и другие) отме-

чают, что доминанту семантического поля поссесивности образуют не атрибутивные, а предикативные конструкции.

Мы рассматриваем в качестве синонимов термины «принадлежность» и «поссесивность», так как их объединяет общее значение «владение», «обладание». В понимании данных терминов мы придерживаемся традиционной точки зрения, согласно которой понятие собственности, владения логически имеет смысл лишь по отношению к живой, одушевленной субстанции. Отношения владельца и предмета принадлежности отражают те связи, которые существуют меж-

ду предметами реальной действительности. Совокупность всех средств выражения принадлежности отличается единством, неразрывными связями, которые установились исторически и поэтому могут рассматриваться в единстве, что и дает нам основание относить их к одной категории – принадлежности предмета лицу / владельцу.

Средства выражения принадлежности не остаются неизменными, их развитие, трансформация продолжают до настоящего времени. Обращение к анализу текстов Н. Лухмановой («Очерки из жизни в Сибири», 1896 г., «Переселенцы: Бытовая картинка», 1897 г. – [1]), которые относятся к концу XIX века, помогает выявить своеобразие выражения категории посессивности в период становления норм русского литературного языка, период его продолжающейся демократизации. В первую очередь мы обратили внимание на соотношение родительного принадлежности и притяжательных прилагательных. В [2, 131–139] говорится, что в первой половине XIX в. в литературном языке прекращается употребление притяжательных прилагательных как стилистически нейтрального средства выражения индивидуальной принадлежности, что их вытесняет родительный падеж существительных. При этом обращается внимание на то, что раньше из литературного языка уходят притяжательные прилагательные от нарицательных имен.

Анализ материала показал, что в текстах Н. Лухмановой категория принадлежности представлена всеми возможными языковыми средствами, притяжательные прилагательные в них используются наряду с родительным принадлеж-

ности. При этом притяжательные конструкции не ограничены условиями, используется как одиночный родительный, так и осложненный другими словами: *На бледном лисьем лице Емелькина мелькнула хитрая усмешечка* [1, 19]; ... *только три сына и составляли в настоящее время семью Крутогоровых* [1, 18]; *Пьянство и тщеславие раздирали душу несчастного Емелькина* [1, 21]. Язык произведений автора отличается яркостью, выразительностью, что также находит свое выражение и в синтаксических конструкциях, их отличает образность, красочность, например: *На Яшенькиной половине пир шел горой* [1, 169]. Наряду с атрибутивными средствами автор использует предикативные и атрибутивно-предикативные средства. Из предложных ведущее место занимает конструкция «у + род. падеж»: *Волосы у Савки короткие* [1, 67]; *Время от времени у него пухли ноги* [1, 26]. Отношения принадлежности могут выражаться посредством бытийной конструкции с глаголом *быть*: *Детей у них было много* [1, 18]; *Шапки у него не было ни зимой, ни летом* [1, 19].

Таким образом, можно отметить, что категория принадлежности к концу XIX в. была представлена конструкциями, которые получили развитие в современном русском литературном языке.

Литература

1. Лухманова Н. А. Очерки из жизни в Сибири. Тюмень, 1997.
2. Очерки по исторической грамматике русского литературного языка XIX века. М., 1964, с. 131–139.

Семантико-синтаксическая репрезентация лексемы душа в поэме Н. В. Гоголя «Мёртвые души»

Т. С. Фаустова

ГОУ ВПО Липецкий государственный педагогический университет

Лексема душа, синтаксема, синтаксические позиции, образ души, авторское языковое сознание

Summary. In the report on a material of the text of a poem written by N. V. Gogol «Dead souls» the semantic-syntactical representation of lexeme «the soul» is examined as one of ways of actualization of the figurative contents of the given word.

В поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души» лексема *душа* функционирует двумя способами: в рамках формулы «мертвая душа» и за ее пределами, то есть самостоятельно.

Целью настоящего доклада является рассмотрение семантико-синтаксической репрезентации лексемы *душа* в свободном словоупотреблении (вне формулы «мертвая душа») как способа актуализации в тексте образного содержания слова *душа*, наполняющего авторское языковое сознание.

С семантико-синтаксической точки зрения наиболее частотными для лексемы *душа* в поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души» являются употребления в позициях локатива, директива, субъекта и объекта.

Локативные употребления *души* представлены следующими синтаксемами (под синтаксемой мы понимаем (предложно-)падежную форму в отличие, например, от словосочетания ([3, 66]):

- «в + Предл. п.». Данная предложно-падежная форма встречается в тексте семь раз, причем субъектом действия выступает как сам человек, так и впечатления, желания, воспоминания: <...> *но впечатленья как-то не впечатлевались глубоко в его душе* [2, 407];
- «по + Дат. п.». Синтаксема используется автором при создании образа *душа-скрипка*, к струнам которой прикасается смычок-блеск глаз: <...> *один блеск их <...> поведет по всей душе, как будто смычком* [2, 263].

Директивные синтаксемы организованы следующими структурами:

- «в + Вин. п.». Синтаксема употребляется пять раз. Субъектом действия выступает как человек, так и чувства, слова, звуки и так далее: *Какие звуки болезненно лобзают и стремятся в душу и вьются около моего сердца?* [2, 309];
- «вовнутрь + Род. п.».

Данные формулы структурируют в поэме образ *души-вместилища*, где протекает внутренняя жизнь человека и куда проникают (направляются) впечатления извне.

- «на + Вин. п.». Движение или действие, направленное на поверхность предмета (в широком понимании), соверша-

ет не только человек, но и тоска, разговор: <...> *от ней еще большая тоска находит на душу* [2:377];

В такого рода употреблениях в авторском языковом сознании актуализируется представление о *душе* как имеющей поверхность и глубину (*дно души*). В этом семантико-синтаксическом типе вербализуется оценочное сочетание «на душе тяжело / легко», то есть душа несет бремя (крест). Однако раскрывающие данную семантику устойчивые выражения (например, «на душе тяжело / легко», «камень на душе», «камень с души», «отлегло на душе» и так далее) не используются в поэме. В произведении на собственном лексическом уровне признак тяжести / легкости обнаруживается в сочетании *хватили греха на душу* [2, 171] (грех локализуется на душе что, возможно, связано с представлением о тяжести – *тяжкий грех*) и в образном выражении *слабый крик души, заглушенной тяжелым гнетом подлых страстей* [2, 365] (тяжелый гнет → тяжесть на душе).

Случаи, когда *душа* выступает в позиции субъекта в конструкциях с локативом / директивом, немногочисленны: *душа находится где-то за горами, прячется в пятаках от страха*.

Таким образом, *душа* выступает в образе некоего вместилища чувств, желаний, воспоминаний, где протекает подлинная внутренняя жизнь человека. То, что не лежит на поверхности, глубина, концептуализируется как нечто главное, истинное, подлинное. В данном случае можно говорить об уровне организации души в авторском сознании, что, безусловно, совпадает с представлениями носителей русского языка.

Персонифицируясь, *душа* выступает в позиции субъекта (N1; N2 производителя действия, носителя состояния (при слове *нет*; субъект наличествующий, экзистенциональный – [3, 137]); N3 субъекта состояния в безличном предложении) и наделяется в авторском языковом сознании способностью совершать самые разнообразные действия, которые можно разделить на следующие типы: 1) действия, совершаемые душой, отождествляются с эмоциональной и духовной жизнью человека: *душа тревожится, кричит, возмущается, любит, готова на низости, размягчается*; 2) действия, совер-

шаемые душой, отождествляются с физической жизнью человека: *душа погибает, уходит, прячется, есть / была, говорит*; 3) душа направляет, руководит действиями человека: *душа требует*. Анализ глагольной сочетаемости лексемы *душа* в поэме позволяет заключить, что большинство действий, производимых душой, не направлены на объект.

В произведении доминируют конструкции, где *душа* выступает как объект действия (в форме N2, N3, N4), при этом в позиции субъекта может выступать: 1) человек (носитель души) либо другие люди: *душу можно спасти, познать, взволновать, показывать, спасти, погубить, зарезать, отдать, передать, расшевелить, чувствовать, взглянуть: Он мою душу погубит, зарезает, как волк агнца!* [2, 428]; 2) чувство, тоска, впечатления, уверенность: *Неизъяснимое новое чувство вошло к нему в душу* [2, 348]; 3) современный суд, слова, наставления, звуки, разговор: *Ему <...> не избежать, наконец, от современного суда, который <...> отнимет от него и сердце, и душу, и божественное пламя таланта* [2, 238].

В произведении также распространены конструкции:

- «о + Предл. п.». В данной синтаксеме – типичный делиберат ([4, 126]) – *душа* выступает в позиции объекта, или делиберата, со значением содержания ментального процесса (мыслительно-речевого воздействия): *Павел Иванович, успокойтесь... о бедной душе своей помыслите* [2, 483];
- «Тв. п.» со значением: 1) орудия (отвлеченного), или инструментатив: *душою можно работать, погрузиться, кривить, радоваться*; 2) образа действия;

- «с + Тв. п.». Синтаксема имеет комитативное ([5, 386], [1, 458]) значение: *...и пошел помещик забываться по миру, с душою, от крайности готовою на низосты* [2, 328];
- «между + Тв. п.» (одно употребление);
- с генетивом 1) предикативным (качества): *...он был доброй души* [2, 329]; 2) с генетивом носителя признака: *... юноша с самого начала искал только трудностей, <...> где нужно было показать большую силу души»* [2, 338];
- распространена конструкция *делать что-либо от души* в значении интенсивно, сильно: *Вы посмеетесь даже от души над Чичиковым...* [2, 330].

Итак, используемые (предложно-)падежные конструкции являются одним из способов актуализации в тексте поэмы образного содержания слова *душа*, наполняющего авторское языковое сознание. Наиболее частотные семантико-синтаксические позиции способствуют созданию на собственном лексическом уровне таких образов души, как вместилище, обладающее поверхностью и глубиной (позиции локатива, директива); alter ego человека (позиции субъекта); вещь (позиции объекта) и другие.

Литература

1. Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов. М., 1969.
2. Гоголь Н. В. Избранные сочинения. В 2 т. Т. 2. М., 1978.
3. Золотова Г. А. Коммуникативные аспекты русского синтаксиса. Изд. 2-е, стереотипное. М., 2001.
4. Золотова Г. А., Онипенко Н. К., Сидорова М. Ю. Коммуникативная грамматика русского языка. М., 2004.
5. Шахматов А. А. Синтаксис русского языка / Вступ. ст. Е. В. Клобукова; ред. и коммент. Е. С. Истриной. 3-е изд. М., 2001.

МОСКВА и ПЕТЕРБУРГ

как концепты в пространстве культуры русского человека

Л. А. Чижова

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

Концепт, артефакт культуры, иконический знак

Summary. Concepts Moscow and Petersburg as Russian mental representations are analyzed in historical and modern aspects. These concepts represent our perceptions of Space. It's very important – what kind of a sign we choose for our representations – for Moscow and St-Petersburg.

В теме доклада указаны именованные двух российских городов – Санкт-Петербурга и Москвы, но, на самом деле, вовсе не сами города, их история, экономика или географическое положение и климатические особенности в центре внимания автора: город как феномен культуры, города Петербург и Москва как концепты в когнитивном пространстве русского человека в историческом срезе – предмет исследования.

Центральное понятие, которое позволяет сопоставить восприятие городов Санкт-Петербурга и Москвы русским человеком, – понятие концепта культуры. Здесь концепт культуры понимается как «основная ячейка культуры в ментальном мире человека» [2, 40–41]; концепт – это элемент знаний о мире действительности, элемент картины мира в сознании человека, причем обязательным, непременным условием существования и функционирования концепта является закрепленность его в знаковых системах. Одной из таких знаковых систем является язык человека. Тексты на естественном языке составляют логосферу; именно тексты культуры на естественном языке и составляют центр культурного пространства, формирующего Человека как субъекта и объекта культуры.

Анализ концептов МОСКВА и ПЕТЕРБУРГ проходит в сфере представлений человека о городе как о компоненте пространства, причем концепт ПРОСТРАНСТВО входит в число базовых в поле культуры.

Пространственная ориентация (здесь – там, верх – низ, центр – периферия), взаимообусловленность временной и пространственной (сейчас – здесь) координат, безусловно, являются важнейшими составляющими проводимого исследования.

О соотношении и взаимосвязи места и времени, о национальном менталитете рассуждал 28 декабря 1992 года в Тарту Юрий Михайловичем Лотман (см. [1, 84–92]). У Юрия Михайловича есть замечательные слова о противопоставле-

нии в русской культуре Москвы и Петербурга – в соответствии с их геокультурным положением: *Город, который находится, как Москва, в центре, тяготеет к замкнутости и к концентричности, а город, который на краю или за пределами, он эгоцентричен, он агрессивен (и не только в военном смысле), он выходит из себя, ему еще нужно найти пространство, в котором он будет центром.*

Оказывается, местоположение города – крайнее или центральное – оказывает влияние не только на принцип градостроительства, но, что для нас чрезвычайно важно, на оценку жителей, служит основой построения мифологии города. Москва в историческом прошлом ассоциировалась с патриархальностью, с соборностью, как в стихотворении Осипа Мандельштама «В разногласии девического хора...». Оценка Петербурга иная: *В Петербурге жить – словно спать в гробу («Помоги, Господь, эту ночь прожить...»).*

Восприятие двух российских столиц – Москвы и Петербурга, двух ориентиров в ментальном пространстве русского человека точно выразил в произведении «Тридцатая любовь Марины» Владимир Сорокин: Марина, героиня повести, в то время как остальные смотрят фильм «Последнее танго в Париже», взяла том Л. Андреева «Роза мира». И далее: *Некоторым нашим городам соответствуют ее великие средоточия; между ними – области просветленно-прекрасной природы. Крупнейшее из средоточий – Небесный Кремль, надстоящий над Москвой. Нездешиным золотом и нездешиною белизною блещут его святилища. А над мета-Петербургом, высоко в облаках того мира, висится грандиозное белое изваяние мчащегося всадника: это не чье-то личное изображение, а эмблема, выражающая направленность метаисторического пути.*

В приведенной цитате Москва противопоставлена Петербургу, Кремль – памятнику Петру. Выделение в городе некоего объекта как символа восприятия, как артефакта культуры – особо примечательно для интерпретации кон-

цептов ПЕТЕРБУРГ и МОСКВА в картине мира русского человека. ПЕТЕРБУРГ ассоциируется с памятником Петру на Неве, МОСКВА – с Кремлем. Памятник Петру и Кремль – артефакты культуры, приобретшие дополнительную значимость символов городов и, шире, ставшие своеобразными прецедентными символами пути развития народа и страны.

Многочисленные повторы, появление «дублей» артефактов в многочисленных текстах культуры – характерная особенность воспроизведения памятника Петру и Кремля. Такой тип представления концепта культуры является иконическим, то есть понятие, важное в сфере культуры, представлено не только и не столько словом как элементом знаковой системы, а элементом иной семиотической системы – архитектурной формой. Появление иконы как знакового эквивалента концепта, во-первых, указывает на особую значимость как концепта, так и артефакта в поле культуры и, во-вторых, заменяет этносемиотические границы восприятия означаемого явления. Другими словами, наличие устойчивых иконических знаков, характеризующих восприятие российских столиц со стороны русского человека, доказывает то, что концепты ПЕТЕРБУРГ и МОСКВА

являются особо важными и типично российскими концептами.

Мотивация выбора артефакта как иконического знака города – один из интереснейших объектов исследования в культурологии. Действительно, почему не Адмиралтейская игла, не Зимний дворец в Петербурге или не памятник Юрию Долгорукому, не Храм Христа Спасителя в Москве – в конце концов, почему не гербы городов становятся их символами? Знаки закрепляются в качестве прецедента для образования мифологемы во многом благодаря многократному и представительному воспроизведению в текстах культурного дискурса. Другими словами, творчество писателей и поэтов, в чьих произведениях фигурируют Кремль и памятник Петру Первому, способствует созданию устойчивого стереотипа ассоциаций города и артефакта культуры в восприятии русского человека.

Литература

1. Петербургские чтения по теории, истории и философии культуры. Вып. 1. СПб., 1993.
2. Степанов Ю. С. Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования. М. 1997.

Предложения-стихотворения Иосифа Бродского

Р. Шейч

Задарский университет (Хорватия)

Иосиф Бродский, поэтический синтаксис, предложение, пунктуация

Summary. The paper represents an analysis of the role of a sentence in the poetry of Joseph Brodsky when the beginning and the end of the sentence correspond with the beginning and the end of the poem.

Предложения-стихотворения анализируем с лингвистической и лингвостилистической точек зрения. В [1] предложений-стихотворений только семь, версификационно самого разного строения.

Предложения в таких стихотворениях нас интересуют не из-за своей длины (у Бродского в других стихотворениях есть более длинные предложения, напр. в «Пение без музыки» самый длинный период обнимает 23 с половиной стиха), а из-за того, что самостоятельно являются (художественным) текстом.

Предложения-стихотворения можно встретить и у других русских поэтов, напр. А. С. Пушкин написал более 50-и предложений-стихотворений, их писали и М. Лермонтов, Ф. Тютчев, А. А. Фет, О. Мандельштам, А. Ахматова и др.

Предложения-стихотворения Бродского удивляют своей комплексной синтаксической структурой и разнообразностью. Имея в виду аспект пунктуации (роль *точки с запятой* напр.), нам кажется интересным стихотворение «Ноткуда с любовью...», в котором при одинаковом речевом материале и его порядке можно бы было образовать несколько предложений. Формой синтаксиса подчеркивается ощущение утраты любви, друзей, отечества и языка. Стихотворение «...Мой голос торопливый и неясный» представляет собой многочленное сложносочиненное предложение. Употреблением запятой сохраняется энергия стиха, так как запятая здесь действует как пружина. С помощью более короткой паузы высокого напряжения осуществляется «suspense», т. е. восходящая интонация в конце седьмой строки будто натягивает энергетический лук стихотворения и приходит в контраст с нисходящей интонацией в конце восьмого стиха, таким образом выделяя последнее слово *здорову*. Стихотворение начинается многоточием. Таким образом осуществляется связь с каким-то высказыванием, частью которого, как нам кажется, оно является. Кажется, что стихотворение выходит за свои границы, но оно все-таки остается предложением-стихотворением. Также, такое начало подчеркивает законченность конца, что приводит к более эффектной концовке. В седьмом стихе «переплетение» членов предложения (изменение порядка слов) можно объяснить требованиями метрики, но оно тоже приводит к более выделенному положению членов предложения, усиливая синтаксическую комплексность стиха, т. е. его динамику (энергию). «Классический» [2, 33] синтаксис в начале и в конце стиха (анафорическое *и* и совпадение конца стиха со слабой синтаксической связью) усложняется вводными словами и деепричастным оборотом. Такие элементы в середи-

не стихотворения, когда в первых 4-х строках формируется правильный синтаксический ритм (первых четыре строки оканчиваются определениями, два сказуемых находятся в четных строках, а минимальный синтаксический динамизм осуществлен только изменением мест подлежащего и дополнения), врываются в правильный синтаксический строй, результируя, на уровне синтаксиса, стихотворением контрастной структуры, в то время как в стихотворении «Надпись на книге» и метрика, и синтаксис уже с первой строки будто переплетают свои сложные структурные цепи.

Стихотворение «Утренняя почта для А. А. Ахматовой...» характеризует однообразие синтаксической структуры конца стиха, что согласуется с тоном стихотворения полного уважения к поэтессе. В стихотворении «Дерево» подлежащее находится в 8-й строке и определено 7-ю определениями. Определения бывают простые (имя прилагательное), но и очень сложные (причастные / деепричастные обороты, придаточные предложения, которые, целиком или частично, тоже могут иметь очень сложные определения). Определения развиваются от более простых (одно / два слова) к более сложным (обороты, придаточные предложения). Метрическая схема правильная (пятистопный ямба, осложненный пиррихией во второй и четвертой стопах), но синтаксическая схема динамичная. Комплексное отношение метрики и синтаксиса не говорит только о синтаксисе как об основном факторе ритма. Именно отношение ритмической монотонности и синтаксической динамики подчеркивает семантическую комплексность стихотворения.

«И тебя в Вифлеемской...» – пример строения стихотворения простыми синтаксическими единицами, тогда как «В кафе» – пример очень сложной синтаксической структуры. Первые четыре строки – обстоятельство места, а следующие четыре – подлежащее и его определения. Обстоятельство места «под вязом» определяется не только прилагательными, но и двумя оборотами и вставными конструкциями, по своей структуре тоже комплексными. За синтаксически комплексным началом следует на первый взгляд простое (в поэзии ожидаемое) подлежащее «я». Но и оно на второй ступени ([3, 67]) определено несколькими определениями: «никто, всечеловек, один из, мазок». На третьей ступени определяется приложение «мазок» (подоспавший, в одной из картин), а на четвертой ступени определяется картина («которую пишет время», «макая кисть...»). Простое глагольное сказуемое (сизу) на первой ступени является важным местом стихотворения (синтаксическое облегчение). В первых восьми стихах мы как будто ныряем в «син-

таксическую глубину», а потом быстро выныриваем на первую ступень (это катарсис стихотворения, но и основа для вопросов, которые как будто может поставить только тот, кто нырял в глубину мыслей, что именно выражено четырьмя синтаксическими ступенями).

Мы попытались указать на предложения-стихотворения как на особую форму и на их, в творчестве Бродского, слож-

ный и разнообразный синтаксис, который выражает комплексность других уровней его поэтического дискурса.

Литература

1. Бродский И. Сочинения И. Бродского. Т. I–VII. СПб., 2001.
2. Шапир М. И. Три реформы русского стихотворного синтаксиса // Вопросы языкознания. 2003. № 3. С. 31–78.
3. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. М., 2001.

Языковые процессы в литературе русской диаспоры Латвии

Н. И. Шром

Латвийский университет, Рига (Латвия)

Литература русской диаспоры, художественный язык, культурное пограничье, поэтическое эсперанто

Summary. The phenomenon «Modern Russian Literature of Latvia as one of Russian Literatures of New Independent Countries» is an issue for literary studies. From the point of view of a poetic language, authors, whose works represent innovation tendencies in Modern Russian Literature, arouse a particular interest. The paper examines such phenomena as «tarantinization» of the Russian Literature, i. e. the synthesis of intellectual literature and pulp fiction (e. g. the novels by Garros-Evdokimov), and «poetic Esperanto» in Riga poetic school «Orbita».

1. В течение последних двух-трех лет обращение к феномену «литературы русской диаспоры» переросло в серьезную проблему современного литературоведения. Прежде всего, была осмыслена самостоятельность самого предмета исследования с историко-литературной точки зрения. Возобладала концепция, согласно которой эстетический феномен «русских литератур новых независимых государств» рассматривается как факт сравнительно недавнего времени, а именно, как порождение социально-политического слома рубежа 1980–1990-х годов. И если до этого момента русскую литературу Латвии или Узбекистана можно было считать провинциальными литературными школами в рамках русской советской или не вполне советской литературы, то сегодня они воспринимаются как самостоятельная проблема (И. Кукулин).

2. Сдвиг, происшедший на рубеже 1980–1990-х годов, привел к парадигматическим изменениям в литературе русской диаспоры Латвии. С точки зрения художественных институций русская литературная жизнь Латвии ориентирована на деятельность многочисленных литературных объединений при пассивности книжного рынка и минимальном участии издательств и периодических изданий. Значительную роль в организации художественной жизни Латвии стали играть виртуальные литературные клубы (RigaArt, Svezhny.com). В социологическом аспекте выделяются пять стратегий определения русскими латвийцами себя в качестве «русского писателя, пишущего за пределами России»: это «российский писатель, живущий в Латвии», «русский писатель в эмиграции», «русский писатель, живущий в Латвии» или «на два дома», «русский писатель-иммигрант», «латвийский писатель, пишущий по-русски».

3. С точки зрения поэтики русская литература Латвии предельно поляризована. Часть авторов ориентирована на традиции классической русской и советской литературы: *Как выразить все то, что на душе? / Как исповедаться, излить, открыться? / ...О, на каком нам языке учиться? / ... Учиться же, конечно, на родном, / Чтоб мысль в устах вовек не стала ложью. / ...с Тютчева нам вечно брать пример. / Знать языки, писать, как он, отлично...* (Сергей Журавлев). Тяготение к стертому, «нулевому» поэтическому языку характерно для писателей, сгруппировавшихся вокруг литературных объединений «Русло» и «Улей» и самоопределяющихся как «российские писатели, живущие в Латвии» и / или «русские писатели в эмиграции».

4. Наряду с этим, творчество русских латвийцев, чьи стратегии самоопределения в литературном социуме связаны с позитивным освоением «культурного пограничья», представляет собой инновационные эстетические и поэтические тенденции, как в современной русской литературе диаспоры, так и метрополии.

5. Творческая практика рижских авторов Гарроса – Евдокимова направлена на «тарантинизацию» русской литературы. Это производство текстов на стыке опыта литературы и кино («чтение-смотрение»), а также на границе интеллектуальной словесности и криминального чтения. Романы «[голова]ломка» 2003 года и «Серая слизь» 2005 года не только представляют, но и формируют эту тенденцию наряду с таки-

ми произведениями, как «двуллеры» «Пластилиновая жизнь» Игоря Алимова, романы «Сами по себе» Сергея Болмата и «Face control» Владимира Спектра. Авторы этих произведений, неслучайно живущие / жившие вне пределов России или планирующие эмигрировать, создают автопсихологическую проблему представляющего собой персонафицированную проблему национальной, культурной, социальной идентичности. Пограничность персонажа – русского европейца, киллера-поэта, интеллектуала-потребителя массовой культуры – поддерживается соответствующим художественным языком. Речь главного героя-повествователя характеризуется синтезом нескольких, казалось бы, несовместимых индивидуальных словарей, когда в пределах одной фразы могут свободно сочетаться профессионализмы и арготизмы, научная, иноязычная, просторечная и обценная лексика: *Активные сапиенсы разухабисто прихлебывали доброе ирландское red beer «килкэнни» и пытлииво анатомировали сбрызнутых лимонным соком панцирных моллюсков, сапиенсы пассивные демократично зажевывали недорогое отечественное пивко интернациональными хренбургерами за пластмассовыми столиками левобережного фаст-фуда* («[голова]ломка»).

6. К другой актуальной тенденции относится формирование рижской поэтической школы, что произошло благодаря усилиям текст-группы «Орбита». Поэтика «Орбиты», тяготеющая к «смешанной технике», к мультимедийности, оценивается как одна из актуальных художественных стратегий в новейшей русской поэзии. Именно поэтому лидер «Орбиты» Сергей Тимофеев стал одним из десяти составителей антологии новейшей русской поэзии «Девять измерений» (2004), по собственному усмотрению отбравших актуальных современных поэтов. Феноменальность рижской поэтической школы определяется *самоосознанием литературы в ситуации принципиальной пограничности и множественности языков* (И. Кукулин). Эта ситуация и породила феномен поэтического эсперанто, универсально переводимых текстов: *Мы прекрасно знаем, что любой текст абсолютно не переводим, то сегодня появилась поэзия, к которой я не знаю, как относиться, потому что она достаточно серьезная, достаточно качественная и достаточно, я бы сказал, премированная, которая сразу написана так, что она переводима и на французский, и на английский, и на русский и готова к употреблению вот в этом межъязыковом пространстве* (мнение куратора Московского международного фестиваля «Биеннале поэтов», поэта Евгения Бунимовича). Идеальной иллюстрацией поэтического эсперанто является четвертый проект «Орбиты», особенно в формате DVD, где читатель-слушатель-зритель может выбрать нужный ему язык (русский, латышский или английский), причем выбор языка обеспечивает ему комфортное подключение не только к знакомому языку, но и к **своему** Тексту культуры, к своим культурным кодам. Сравним, например, русскую версию текста С. Тимофеева «Коридор» (*Я иду по темному мрачному коридору / И навистываю мелодию из «17 мгновений весны»*) с латышской («*Es eju pa tumšu koridoru, un svilpoju melodiju no «Elpojiet dziļi»*) и английской («*I am walking down a dark gloomy corridor / And whistling this tune from the «The Magnificent Seven»*») версиями.

О некоторых синтаксических особенностях русских постмодернистских текстов рубежа XX–XXI вв.

Г. Е. Щербань, С. Г. Фоменко

Кабардино-Балкарский государственный университет им. Х. М. Бербекова, Нальчик

Постмодернизм, синтаксическое расчленение, синтаксическое слияние, эрозия текста

Summary. The given report is devoted to two opposite syntactic tendencies in prose of Russian postmodernists – to the tendency of a syntactic partition and the tendency of syntactic merge. The special attention is given to destructive processes in the texts of postmodernists.

Современная проза рубежа веков разительно отличается от предыдущих этапов литературного процесса в России. В этот период наблюдается активное проникновение западных постмодернистских тенденций в искусство вообще и в литературу в частности. Произведения русских постмодернистов характеризуется поиском новых способов синтаксического оформления, что, как правило, сопровождается нарушением нормы. Особенно «страдает» при этом синтагматическая цепочка, подвергающаяся дезинтеграции за счет использования таких синтаксических конструкций, как парцелляция, сегментация, парантезы и др. В связи с этим активизировалась роль знаков препинания конца предложения – точки, вопросительного и восклицательного знаков, а также скобок, посредством которых производится дробление синтаксической цепочки, что приводит к нарушению границ предложения и высказывания. Например: *Тысячу рублей получил я за эту галиматью. Тысячу рублей в неделю разделить на пять. Двести рублей в сутки. Разделить на восемь. (При стандартном рабочем дне). Выходит – двадцать пять. Двадцать пять рублей в час! Столько, я думаю, и полковник КГБ не зарабатывает. А нормальные люди – тем более* (С. Довлатов. Ремесло). Такой синтаксис получил название экспрессивный, а проза, отмеченная подобными приемами синтаксического построения, стала называться актуализирующей, поскольку, помимо создания особого эмоционально-экспрессивного фона повествования, выполняет ряд коммуникативных задач, в частности выделяет рему высказывания, а в составе ремы обеспечивает выделение наиболее динамичного ее фрагмента. Это приводит к обилию многогранных построений в тексте.

Однако в последнее десятилетие обозначилась новая, противоположная, тенденция синтаксического построения текстов постмодернистов, а именно – тенденция к синтаксическому слиянию, которая становится не менее продуктивной, чем известная и достаточно хорошо изученная в трудах Г. Н. Акимовой, В. В. Бабайцевой, Е. А. Иванчиковой и др. авторов тенденция к синтаксическому расчленению.

Тенденцию синтаксического слияния отличает обилие значительных по протяженности синтаксических конструкций, причудливо объединяющих в себе усложненные сложные предложения, монологи и диалоги, скрытую цитацию, звукоподражания и прочие построения. При этом нарушение синтаксической нормы часто сопровождается нарушением пунктуационных норм. Произведения таких писателей постмодернистов, как С. Соколов, Вик. Ерофеев, В. Сорокин и др., зачастую характеризуются либо преднамеренным допущением пунктуационных ошибок, либо полным отказом от знаков препинания в пределах нескольких абзацев, страниц и даже глав, что вызывает эффект эрозии текста. При этом эрозия разъедает текст не только на синтаксическом, но и на лексическом (обилие инвективной лексики), и собственно семантическом уровнях. Ср.: *Я заорал так громко, как никогда в жизни еще не кричал, я хотел, чтобы он услышал и понял. Что означает крик сына его: а-а-а-а-а-а-а-а! волки на стенах даже хуже на стенах люди люди их лица это большие стены это время когда ты умираешь тихо и страшно а-а-а-а-а сжавшись в утробный комок лица которые ты никогда не видел но которые увидишь годы спустя это прелюдия смерти и жизни ибо тебе обещано жить чтоб мог ощутить ты обратный ход времени чтобы учился в спецшколе и любил бесконечно учительку Вету Ветку акацию хрупкую женщину в тугих шуршащих при ходьбе чулках девочку с малень-*

кой родинкой около сладкого и призывного рта <...> я опоздал? Извините, ради бога, Вета Аркадьевна, я провожал мать, <...> почему вы смеетесь, разве я сказал что-нибудь смешное, ну, перестаньте, пожалуйста, что? вы хотели бы на дачу? Но мы давно продали дачу, у нас нет дачи, потому что отец ушел на пенсию <...> две собаки сидят у мясной лавки, вдоль забора – очередь за керосином, лошадь, которая привезла цистерну, на лошадь падает снег с дерева, под которым она стоит, но лошадь белая, и потому снег на ее крупе почти незаметен (С. Соколов. Школа для дураков).

Отсутствие знаков препинания – это еще один из экспрессивных приемов, создающих у читателя ощущение дискомфорта, нестабильности, несвязности внутренней речи. Ведь, по сути, мысль не имеет ни запятых, ни точек, ни тире – словом, всего того, что служит в письменной речи символическим обозначением пауз различной длины.

Довольно частое явление в усложненных конструкциях – скрытое цитирование, которое создает интертекстуальность. Особенность скрытых цитат состоит в том, что они включены в текст без должного пунктуационного оформления, создавая у читателя иллюзию полного соответствия общему контексту, увеличивая и без того растянутый до предела объем сложной конструкции.

На скрытом цитировании, которая постепенно становится явной, построена часть романа В. Сорокина «Тридцатая любовь Марины». Герои общаются друг с другом однотипными фразами, фактически воспроизводя штампы из советских газет:

...Лопатина аккуратно развешивала жакет на спинке стула:

– И с большой убедительностью показывает цели и средства американского шпионажа в СССР.

– Я бы еще добавила, – говорила Кобзева, распуская косу, – что в этом фильме с доподлинно творческим беспристрастием противопоставлены две принципиально разные психологии – советских людей и американских шпионов.

Далее тенденция синтаксического слияния, благодаря цитации, достигает своего максимума: остальная часть текста перестает восприниматься как речь персонажа, поскольку сплошным потоком идет цитация отрывков из сообщений информационных программ советского периода. И если вначале наблюдается хоть какое-то отграничение одного сообщения от другого абзацным членением или точкой, то далее эти формальные средства исчезают, что приводит к стиранию четких границ между сверхфразовыми единствами, и текст превращается в единое смысловое целое:

– О полной поддержке национально-освободительных движений юга Африки заявили участники состоявшейся в Амстердаме подготовительной встречи к международной конференции солидарности с «прифронтовыми государствами» за национальное освобождение, независимость и мир на юге Африки.

– Датское правительство не будет безоговорочно поддерживать так называемое «нулевое решение» Рейгана, заявил министр иностранных дел Дании У. Эллеман-Енсен (В. Сорокин. Тридцатая любовь Марины).

Таким образом, в русской художественной литературе рубежа веков наметились две противоположные тенденции синтаксического оформления – тенденция к синтаксическому расчленению и тенденция к синтаксическому слиянию. При этом синтаксическое слияние так же, как и синтаксическое расчленение, может быть противопоставлено классической, синтагматической, прозе.

Литературные истоки арзамасского «галиматийного языка»

Т. Г. Щецова

Московский государственный гуманитарный университет им. М. А. Шолохова

«Арзамас», арзамасский галиматийный язык (или арзамасская галиматья), истоки традиции, текст-предтеча

Summary. This article is devoted to the attitudes of the literature societies of the beginning of 19 century «Arzamas» and «Beseda» and its history.

Одним из ярких эпизодов доарзамасского периода литературной полемики начала XIX века было появление в 1815 году, непосредственно перед организационным оформлением литературного общества «Арзамас» (или «Арзамасского общества безвестных людей») текста, который, несмотря на свою несомненную историко-культурную ценность и значимость как для истории самого «Арзамаса», в частности, так и для истории русской литературы и русского литературного языка нач. 19 века, в целом, оказался впоследствии практически забыт как историками литературы, так и лингвистами. Это «Видения в какой-то огаде» Д. Н. Блудова.

Литературное общество «Арзамас», активным участником которого впоследствии стал Д. Н. Блудов (ср. его прозвище Кассандра), возникло в 1815 году после постановки одиозно известной комедии А. А. Шаховского «Урок кокеткам, или Липецкие воды» (23 сентября 1815 г.), в которой в образе поэта Фиалкина был спародирован В. А. Жуковский, что и вызвало негодование группы будущих арзамасцев и послужило формальным поводом для их окончательного организационного объединения в литературное общество «Арзамас», первое заседание которого состоялось 14 октября 1815 года.

Интересно, как вспоминает об этих событиях сам В. А. Жуковский, жертва А. А. Шаховского, а впоследствии официальный Секретарь «Арзамаса», написавший большинство его шуточных протоколов и во многом определивший своеобразие художественной манеры арзамасцев. Ср.: «Друзья за меня вступились, Дашков напечатал жестокое письмо Аристофану: Блудов написал презабавную сатиру, а Вяземскому сделался понос эпиграммами. Здесь страшная война на Парнасе. Около меня дерутся за меня; а я молчу; да лучше было бы, когда бы и все молчали – город разделился на две партии, и французские волнения забыты при шуме парнасской бури».

«Видения в какой-то огаде» Д. Н. Блудова, упомянутое, кстати, и Жуковским, – это своего рода ответное слово карамзинистов-арзамасцев шишковистам-беседчикам. Можно констатировать, что «Видение...» Блудова – это, во многом, текст – предтеча, текст, предваряющий и устанавливающий традиции арзамасского «галиматийного языка». В «Видении» Блудова речь идет о том, что общество друзей литературы, забытых Фортунуо и живущих в Арзамасе, вдали от столиц, случайно становится свидетелем сомнамбулических откровений незнакомца, наделенного шаржированными внешними чертами Шаховского. В форме библейского иносказания незнакомец повествует о пророческом видении; старец (в котором легко угадывается Шишков) повелевает ему поднять свою упавшую репутацию при помощи пасквиля на превосходящих его соперников, уголив таким образом грызущую его зависть и сознание собственной неполноценности.

Образцом для Блудова становится памфлет французского литератора и философа Андре Морелле «Предисловие к комедии «Философы», или Видение Шарля Палиссо» (1760). Блудов сохраняет жанр источника – пародийное «видение», якобы посетившее осмеиваемого комедиографа (в первом случае – противника энциклопедистов Шарля Палиссо де Монтенуа), во втором – А. А. Шаховского. У Морелло жалобы Шарля Палиссо чередуются с откровениями явившегося ему «божества», именуемого «Политическое благочестие»; главный акцент поставлен на религиозном ханжестве Палиссо и его собратьев. У Блудова структура текста усложнена в соответствии с конкретным полемическим заданием: травестируются «видения», содержащиеся, в частности, в библейских книгах пророков (Даниила, Ездры и др.); к Библии восходят ряд образов и фразеологических сочетаний («мерзость запустения» – и др.), а также общая композиционная схема: таинственный голос, видение чудесного

мужа, описание страха, охватившего героя, ободрение его и т. д. В целом пародируется «библейский стиль» «Беседы».

Как видно из вышесказанного, «Видение» Блудова – это произведение, имеющее усложненную семантическую организацию, предполагающую некое «двойное» прочтение, осознание несовпадения «поверхностного» смысла текста и потенциально предполагаемого. Возможно, у Блудова «двуплановость» пока практически на поверхности, она почти очевидна, но принципиально само обнаружение такой возможности построения текста. Текст и его иронического подтекст, смысла текста могут, оказывается, не совпадать. Речь и текст могут строиться в соответствии с «игровыми» канонами.

Впоследствии все эти находки будут в полной мере использованы в творчестве арзамасцев. Двуплановость текста окажется присуща почти всем арзамасским речам, в которых понимание текста предполагает знание контекста, многих сходных сюжетов мировой литературы, понимание намеков, игровых речевых ходов и т. д. и т. п. О. А. Проскурин, виртуозно проанализировавший ее, убедительно показывает в своей статье, что речь эрудита и классика С. С. Уварова, иронизирующая над любовью А. П. Бакуниной (в сюжетной схеме речи Девы) к А. С. Шишкову (Седому Деду), по природе своей интертекстуальна и предполагает знание и соотносительность с рядом сюжетов мировой литературы ([2, 55–62]). Таким образом, эта речь построена на сложной игре различных литературных и жизненных планов, взаимодополняемости общелитературного контекста, текста и подтекста, в результате синтеза которых и рождается новый особый смысл текста.

Отмеченная усложненность «арзамасского языка» хорошо осознавалась самими арзамасцами. Ср., например, высказывание П. А. Вяземского в письме к А. Тургеневу о **чужезычии** арзамасцев: *Мы все разбросаны, держимся одною только внутреннею верою, темными преданиями и каким-то чужестранством, чужезычием в толпе* (выделено нами. – Т. Щ.), *которая нас только что терпит* [Вацуру 1994, 5]. Соответствующая речевая манера была образно обозначена самими арзамасцами как «арзамасская галиматья», «арзамасский галиматийный» язык, или просто «галиматья». В единичных случаях арзамасцы могли использовать и иные метаноминии, например, «священный сумбур» в одном из стихотворных протоколов «Арзамаса» или, реже, даже «ахинья», но последнее скорее относилось к речи их оппонентов и врагов – беседчиков.

Впоследствии автотерминации языка арзамасцев привлекли внимание исследователей арзамасских текстов, в частности, О. А. Ронинсона. Название его статьи «О грамматике «арзамасского галиматья»» (1988) подтверждает, что арзамасские тексты представляют собой особую «разновидность» языка, терминологически статус которой определить достаточно сложно и которую сам О. А. Ронинсон называет «наречием», очевидно, по аналогии с иным культурно-языковым феноменом XVIII–XIX веков – щегольским наречием. Для нас принципиально то, что этот язык арзамасских текстов настолько нестандартен, что правомерно даже, как это и делает О. А. Ронинсон, говорить о его особой «грамматике». Исследователь далее достаточно точно определяет специфику «галиматийного языка», однако, к сожалению, не конкретизирует своих общих соображений. Ср.: **«Язык Арзамасского общества безвестных людей подчинен, на наш взгляд, особой системе правил, обусловивших непотворимость “наречья” и его намеренную “полупонятность”** (выделено нами. – Т. Щ.) для неарзамасцев» [3, 4].

Таким образом, можно констатировать, что традиции «смысловой двуплановости» построения арзамасских речей складывались еще в доарзамасский период истории общества и

во многом связаны с литературным творчеством Д. Н. Блудова. Однако примечательно, что при всей своей необычности «Видения» Блудова этот текст был исключительно значимым, но не единственным в истории формирования традиций «галиматийного» языка арзамасцев. В такой же иронически игровой манере написаны, например, некоторые тексты самого В. А. Жуковского 1810-х гг. (см. [1, 70]), а также Похвальная речь Дашкова, читанная им в Вольном обществе любителей словесности, наук и художеств 14 марта 1812 г. и вошедшая в историю русской словесности как редкий пример речи «похвалы-хулы», или так называемой «иронической похвалы», ставшая также прообразом будущих арзамасских творений. Следовательно, можно говорить об определенных литературных истоках арзамасского «га-

лиматийного» языка, о ряде текстов-предшественников, объединенных определенным типом языкового сознания и речевого поведения.

Литература

1. Гиллельсон М. И. Молодой Пушкин и арзамасское братство. Л., 1974.
2. Проскурин О. А. «Арзамас», или Апология галиматъи // Знание – сила. 1993. № 2. С. 55–62.
3. Ронинсон О. А. О «грамматике» арзамасской «галиматъи» // Ученые записки Тартуского гос. университета. Вып. 822. Функционирование русской литературы в разные исторические периоды. Труды по русской и славянской филологии. Литературоведческие. Тарту, 1988. С. 4–17.

Диалогический тип речи в структуре нарративного текста

А. Я. Эсалнек

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

Диалог, нарратив

Summary. The specialty of dialogue in narrative text is analyzed. The conception of narration is defined. The place, character, and forms of dialogues in Dostoevsky's novel «Karamazov brothers» are discussed.

К понятию диалога обращаются и лингвисты, и литературоведы, а в конце XX века – представители и других специальностей, в частности, культурологи, социологи и философы. Для последних понятие диалога ассоциируется и соотносится с понятием диалогизма, вошедшим в научный обиход в связи с освоением идей М. М. Бахтина. В данном выступлении предпринимается попытка выявить и осознать некоторые особенности диалога в повествовательном произведении – на примере романа Достоевского «Братья Карамазовы». При этом охватить и продемонстрировать все или хотя бы большинство конкретных фактов, конечно же, невозможно. Поэтому основная задача видится в том, чтобы поставить вопрос о месте, значении и некоторых формах диалога в повествовательном тексте, который теперь принято называть нарративом. О диалоге как типе речи и форме мышления писали крупнейшие ученые XX века – Виноградов, Бахтин, Г. О. Винокур, Я. Б. Зунделович, Л. П. Якубинский и др. Немало работ в современной науке (Б. О. Корман, Н. А. Кожевникова, Н. Тамарченко, Р. Барт, Ж. Жетт, В. Шмид и др.) посвящено размышлениям о том, какой смысл подразумевает термин «повествование», как соотносятся понятия: повествование, описание, рассуждение. Как известно, термин повествование используется в широком смысле, включая в себя все компоненты повествовательного, то есть эпического текста, в том числе описательные, к которым традиционно относят интерьер, портрет, пейзаж как предметные детали, обозначающие предметы в их статике, хотя и портрет, и пейзаж могут выполнять динамические функции. Повествование в узком и специальном значении – это сфера рассказывания о том, что когда-то и где-то произошло, то есть преимущественно событийная область художественного мира, которая определяется понятием «сюжет». В связи с данными размышлениями возникает вопрос, как координируют понятия **диалог** и **повествование**. Как сказано в работе В. В. Одинцова «О языке художественной прозы» (1973): «Диалог – самостоятельная, замкнутая структура. Но диалог и не самостоятелен, диалог входит в повествование, зависит от повествования и обуславливается им». Это суждение лингвиста чрезвычайно близко литературоведам тем, что в нем констатируется взаимосвязь, а, точнее, спаянность диалога и сюжета. Ведь диалог, будучи самостоятельной структурой, то есть высказыванием двух или более

персонажей, является неотъемлемым компонентом сюжета, как цепочки событий, в которую включены встречи персонажей, их разговоры, обмены информацией, мнениями или отдельными репликами. При этом в разных произведениях доля диалогической речи в структуре всего повествования очень различна. По наблюдениям названного ученого, «Вся история русской литературы XVIII века – это история структурно-функционального выделения диалога, его обособления от авторского повествования... Появляются черточки для отделения реплик друг от друга... Введение (вместо ремарки) тире в диалог... Ремарка отрывается от реплики, она оформляется как самостоятельное предложение». Но при всех изменениях диалогических форм, замечает тот же автор, осталось главное – иллюстративно-повествовательный характер диалога, а, следовательно, неразграниченность функций диалога и повествования, отсутствие различий между лексико-синтаксическим составом высказываний персонажей и авторского повествования. В первой четверти XIX века диалог приблизился к живой речи, приобретя принципиально новые формы в творчестве Пушкина. Ко второй половине века русская литература овладела разными способами передачи диалогической речи. Это относится и к творчеству Достоевского.

Важнейшая особенность, которая заставила нас обратиться к данному роману, – это преобладающая роль диалогов в структуре повествования. Всего в романе около 100 диалогов, при этом они занимают примерно 90% текста. Это означает, что большая часть сведений о происходящем поступает к читателю через высказывания самих персонажей, следовательно, на долю повествователя выпадает намного меньшая часть текста. Очевидно, писателю чрезвычайно важно использовать возможности и ресурсы прямой речи, чужого голоса. Диалоги различны по содержанию и по форме, по объему, по количеству собеседников и по их собственной структуре. Нередко диалог перерастает в монолог, а сам монолог приобретает те качества, которые дали основание Бахтину, а затем многочисленным исследователям говорить о диалогизме не как форме речи, а как принципе мышления. Такого рода диалоги большей частью встречаются в речи главных героев, в первую очередь героя-идеолога Ивана Карамазова. Конкретные наблюдения и обобщения по данному вопросу и будут представлены в более развернутом тексте доклада.

Философские концепты в текстах Марининой (*вина, смерть, правда, истина*)

С. В. Ярцева

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

Семантическое поле, прецедентный текст, концепт, сочинительные и подчинительные связи слова

Summary. In our work we focus on analysis of such concepts as Truth, Death, Guilt in Marinina's texts from the point of view of their usage in Marinina's texts in comparison with the Russian language, interrelationship of the concepts and peculiarities of their meanings based on reader's perception of the concepts.

1. На фоне детективной линии А. Маринина ставит перед читателем и некоторые философские проблемы. Выбор проблем

предопределен созданной в детективе ситуацией расследования преступления. С одной стороны, чья-то смерть,

ставшая причиной расследования убийства и «поисков правды» (а в конечном счете – истины), с другой стороны, – поиск носителя вины, то есть преступника. Таким образом, в детективе все вынесенные в название концепты объединяются вокруг вины, что позволяет анализировать их в рамках семантического поля «вина»: *«Это могилы тех, в чьей смерти есть и твоя вина, пусть крошечная, но есть»* («Стилист»). *«Правда Насти Каменской в том, что нет ничего важнее человеческой жизни, даже если это жизнь бывшего уголовника, даже если это жизнь генерала-убийцы. Поэтому что смерть – это необратимо, это уже нельзя исправить»* («Убийца поневоле»). Показателем значимости концептов («вина», «смерть», «правда», «истина») является высокая частотность употребления этих слов в тексте.

2. Значение авторского слова может отличаться от бытования этого слова в русском языке (в значениях, зарегистрированных в толковых словарях). Слово-концепт пользуется повышенным вниманием автора, поэтому в докладе предпринята попытка сопоставить концепты русского языка и их функционирование в текстах Марининой.

3. Автор говорит читателю о своем понимании таких философских понятий, как «истина», «правда», «вина», «смерть», разными способами. Во-первых, Маринина использует прецедентные тексты, которые выполняют парольную функцию. Например, *«Кто утверждал, что говорить правду легко и приятно? Булгаков? Врал. Все писатели врут. Люди сами себе врут, потому что говорить правду трудно и больно. Особенно самому себе»* («Закон трех отрицаний»). *«Смерть всегда забирает самых лучших, – внезапно*

тихо проговорила она [Анита Волкова]. – Вы понимаете, насколько отвратительна и оскорбительна эта фраза?» («Закон трех отрицаний»). Сюжетная линия, споры героев и точка зрения автора являются способами проверки истинности и универсальности того или иного понимания / толкования концепта. Во-вторых, Маринина использует высказывания, близкие к афоризмам, определяющие философские концепты: *«Самая лучшая ложь – это недосказанная правда»* («Стечение обстоятельств») [Руслан Нильский:] *«Правда – это факты, а грязь – это домыслы и сплетни»* («Тот, кто знает»). *«Она [Настя Каменская] думала о том, что в русском слово «правда» – только одно, а слов, противоположных по значению, куда больше: «обман», «ложь», «неправда», «вранье». Может, потому, что правда – проста, а ложь – многолика?»* («Стечение обстоятельств»). В-третьих, анализ подчинительных и сочинительных связей абстрактного существительного позволяет сделать выводы о дифференциальных семах его значения: *«Вина растет год от года, не уменьшится, уменьшается, то есть вина обладает способностью изменяться в объеме, она может маленькой или большой, то есть имеет параметрические характеристики»*.

4. Таким образом, в докладе будут рассмотрены различные способы представления концептов (**вина, смерть, правда и истина**) и их воздействие на читателя, бытование вынесенных в заглавие концептов в русском языке и в текстах А. Марининой, взаимосвязь этих концептов (анализ фрагмента семантического поля «вина») и особенности их значения.